

**Романтизм и «Золотой век» в истории русской литературы**

## План

1. Происхождение и значение понятия «Золотой век» русской литературы.
2. Русский литературный романтизм и его течения.
3. Романтизм и раннее творчество А. С. Пушкина.
4. Романтические мотивы в поэзии М. Ю. Лермонтова.

**1. Происхождение и значение понятия «Золотой век» русской литературы**

Почти в каждой европейской литературе есть свой классический и, как правило, непродолжительный период, именуемый ее «золотым веком». В римской литературе так называют время императора Августа, когда жили Вергилий, Гораций и Овидий. Золотым веком французского классицизма называют эпоху Людовика XIV, короля-солнца, время Расина, Мольера и Буало. Применительно к русской литературе чаще всего говорят о золотом веке поэзии, обычно подразумевая при этом «поэзию пушкинской поры». Именно этот период связывается в нашем сознании с представлением о некоей классической норме и безукоризненном поэтическом мастерстве. О последнем есть, например, замечание Д.С. Святополка-Мирского в предназначенном для англоязычной аудитории пособии по русской литературе: «Что особенно важно – техника поэтов Золотого века никогда не отстает от вдохновения. Их поэзия совершенна, даже когда это малые поэты; когда же речь идет о великих, то это безоговорочно великая поэзия. Техническое совершенство отличает поэзию двадцатых годов и от примитивной грубости державинской эры, и от выродившейся расхлябанности позднего XIX века».

В своей «классичности» золотой век русской поэзии подобен как раз «золотым векам» римской и классической французской литературы, что, конечно, не случайно: для Пушкина и современных ему поэтов эстетические принципы классицизма еще сохраняли свою актуальность (несмотря на декларируемую большинством из них приверженность к романтизму). Это сходство – одна из причин, по которой выражение «золотой век русской поэзии» прочно вошло в наш культурный обиход и по умолчанию принимается за относящееся к пушкинскому времени.

*К происхождению понятия «Золотой век русской литературы».* Понятие впервые употреблено в статье «Литературный кризис» (журнал «Современник», 1863) русского критика, публициста Максима Антоновича (1835—1918), написанной для журнала «Современник» (главный редактор Н. А. Некрасов), в котором М. А. Антонович был одним из редакторов. Эта статья имела программное значение: она была посвящена конфликту между писателями демократического лагеря («обличительного направления») и писателями-сторонниками реформ, не затрагивавших существа государственного строя России («защитительное направление»). Последних — приверженцев этого «охранительного (другое его название) направления» в литературе — автор подверг резкой критике. Под золотым веком М. А. Антонович имел в виду литературу пушкинско-гоголевского периода. В оригинале: «Недавно еще казалось, будто все органы литературы проникнуты одним духом и одушевлены одинаковыми стремлениями; все они, по-видимому, согласно шли к одной цели и преследовали одинаковые интересы... Поистине, то был Золотой век нашей литературы, период ее невинности и блаженства!.. Теперь же в нашей литературе наступил век железный и даже глиняный... Вражда вышла за пределы домашнего литературного круга; один литературный орган старается подставить ногу другому и вырыть яму на том пути, который лежит вне области литературы... Обличительное направление сменяется защитительным; в литературных исполинах и пигмеях заметен большой упадок храбрости...». В настоящее время выражение «золотой век русской литературы» переосмыслено и применяется к литературе всего XIX в., когда творили ее крупнейшие представители — Пушкин, Гоголь, Тургенев, Достоевский и Толстой. Тем более, что первые годы XX в. (до революции 1917 г.) обычно, по аналогии с предшествующим периодом, называются «серебряным веком русской литературы (русской поэзии)».

Также весь XIX век называют «Золотым веком» русской поэзии и веком русской литературы в мировом масштабе. Не стоит забывать, что литературный скачок, осуществившийся в XIX веке, был подготовлен всем ходом литературного процесса XVII – XVIII веков. Но начался XIX век с расцвета сентиментализма и становления романтизма. Указанные литературные направления нашли выражение, прежде всего, в поэзии. На первый план выходят стихотворные произведения поэтов Е.А. Баратынского, К.Н. Батюшкова, В.А. Жуковского, А.А. Фета и др. Творчеством Ф.И. Тютчева «Золотой век» русской поэзии был завершен. Тем не менее, центральной фигурой этого времени был Александр Сергеевич Пушкин.

А.С. Пушкин начал свое восхождение на литературный олимп с поэмы «Руслан и Людмила» в 1920 году. А его роман в стихах «Евгений Онегин» был назван энциклопедией русской жизни. Романтические поэмы А.С. Пушкина «Медный всадник» (1833), «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы» открыли эпоху русского романтизма. Многие поэты и писатели считали А. С. Пушкина своим учителем и продолжали заложенные им традиции создания литературных произведений. Одним из таких поэтов был М.Ю. Лермонтов. Известны его романтическая поэма «Мцыри», стихотворная повесть «Демон», множество романтических стихотворений. Интересно, что русская поэзия XIX века была тесно связана с общественно политической жизнью страны. Поэты пытались осмыслить идею своего особого предназначения. Поэт в России считался проводником божественной истины, пророком. Поэты призывали власть прислушаться к их словам. Яркими примерами осмысления роли поэта и влияния на политическую жизнь страны являются стихотворения А.С. Пушкина «Пророк», ода «Вольность», «Поэт и толпа», стихотворение М.Ю. Лермонтова «На смерть поэта» и многие другие.

Наряду с поэзией начала развиваться проза. Прозаики начала века находились под влиянием английских исторических романов В. Скотта, переводы которых пользовались огромной популярностью. Развитие русской прозы XIX века началось с прозаических произведений А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя. Пушкин под влиянием английских исторических романов создает повесть «Капитанская дочка», где действия разворачиваются на фоне грандиозных исторических событий: во времена Пугачевского бунта. А.С. Пушкин произвел колоссальную работу, исследуя этот исторический период. Это произведение носило во многом политический характер и было направлено к власти имущим.

А.С. Пушкин и Н.В. Гоголь обозначили основные художественные типы, которые будут разрабатываться писателями на всем протяжении XIX века. Это художественный тип «лишнего человека», образцом которого является Евгений Онегин в романе А.С. Пушкина, и так называемый тип «маленького человека», который показан Н.В. Гоголем в его повести «Шинель», а также А.С. Пушкиным в повести «Станционный смотритель».

Литература унаследовала от XVIII века свою публицистичность и сатирический характер. В прозаической поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» писатель в острой сатирической манере показывает мошенника, который скупает мертвые души, различные типы помещиков, которые являются воплощением различных человеческих пороков (сказывается влияние классицизма). В этом же плане выдержана комедия «Ревизор». Полны сатирических образов и произведения А. С. Пушкина. Литература продолжает сатирически изображать российскую действительность. Тенденция изображения пороков и недостатков российского общества – характерная черта всей русской классической литературы. Она прослеживается в произведениях практически всех писателей XIX века. При этом многие писатели реализуют сатирическую тенденцию в гротескной форме. Примерами гротескной сатиры являются произведения Н.В. Гоголя «Нос», М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы», «История одного города».

С середины XIX века происходит становление русской реалистической литературы, которая создается на фоне напряженной социально-политической обстановки, сложившейся в России во время правления Николая I. Назревает кризис крепостнической системы, сильны противоречия между властью и простым народом. Назрела необходимость создания реалистической литературы, остро реагирующей на общественно-политическую ситуацию в стране. Литературный критик В.Г. Белинский обозначает новое реалистическое направление

в литературе. Его позицию развивают Н.А. Добролюбов, Н.Г. Чернышевский. Возникает спор между западниками и славянофилами о путях исторического развития России.

Литераторы обращаются к общественно-политическим проблемам российской действительности. Развивается жанр реалистического романа. Свои произведения создают И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, И.А. Гончаров. Преобладает общественно-политическая, философская проблематика. Литературу отличает особый психологизм.

Развитие поэзии несколько затихает. Стоит отметить поэтические произведения Некрасова, который первым внес в поэзию социальную проблематику. Известна его поэма «Кому на Руси жить хорошо», а также множество стихотворений, где осмыслиется тяжелая и беспросветная жизнь народа.

Литературный процесс конца XIX века открыл имена Н. С. Лескова, А.Н. Островского, А.П. Чехова. Последний проявил себя мастером малого литературного жанра – рассказа, а также прекрасным драматургом. Завершение XIX века проходило под знаком становления предреволюционных настроений. Реалистическая традиция начинала угасать. Ей на смену пришла так называемая декадентская литература, отличительными чертами которой были мистицизм, религиозность, а также предчувствие перемен в общественно-политической жизни страны. Впоследствии декадентство переросло в символизм. С этого открывается новая страница в истории русской литературы.

## 2. Русский литературный романтизм и его течения

*Субъективно-лирический романтизм В. А. Жуковского.* Василий Андреевич Жуковский (1783 – 1852) – первый и один из крупнейших русских романтиков. Его творчество – достойнейший отклик на европейское романтическое движение. Многообразие источников, избираемых для переводов, и сам переводческий характер его творчества свидетельствовали об исключительной органичности русского романтизма, о его стремлениях, прислушиваясь к голосам народов, выработать свой оригинальный голос, найти свою национальную специфику.

Первые произведения Жуковского – еще в духе сентиментализма. Романтиком же он стал с 1802 года, когда перевел элегию Грея «Сельское кладбище», и окончательно с 1808 года, когда переделал балладу Бюргера «Ленора» под названием «Людмила», а через четыре года этот же мотив переработал в русском духе в балладе «Светлана». В 1808-1810 годах он возглавил «Вестник Европы» и тихо и незаметно заложил основы целому романтическому направлению.

Какая разница между романтиком и сентименталистом?

Сентименталистский герой живет среди окружающего мира, но смотрит на него через розовые очки своей чувствительности, претендует на некоторую исключительность своего собственного духовного мира, сострадательности, активности, являющейся как бы упреком обыденной пошлости окружающей среды.

Романтический герой идет дальше: «В душе своей я создал мир иной / И образцов иных существованье» (Лермонтов). У него разрыв с окружающей средой, бунтарский протест против нее. Мера субъективности тут может быть различной. «Мир иной» – как выдуманный, фантастический мир, с титаническими страстями и стремлениями, или как мир старины, народной мудрости, неспорченной цивилизации.

Элегия Грея была произведением, характерным для английского сентиментализма. И Жуковский во многом повторяет его мотивы. Но ему удастся с большей силой, чем в подлиннике, выделить образ меланхолического, отрешенного от мира певца. В переводе Жуковского есть определенное романтическое дополнение, большая перспектива. Бедный певец – сквозная тема позднейшей лирики Жуковского. Он искал ее в образцах и усиливал при переводе.

Переживания поэта трагического личного сердечного увлечения и в связи с войной 1812 года. В 1805 году двадцатидвухлетний Жуковский начал вести педагогические занятия со своими племянницами – Протасовыми. Дочь отца Жуковского – Афанасия Ивановича Бунина, – Екатерина Афанасьевна, в замужестве Протасова овдовела и поселилась с двумя дочерьми – Марией и Александрой – в Белеве. Преподавание вскоре приняло поэтический

характер: Жуковский полюбил свою старшую ученицу – Марию. Отъезды в Москву по журнальным делам обостряли чувства. В 1808 году в «Вестнике Европы» молодой редактор напечатал стихотворение под названием «Песнь», с пометкой: «1-го апреля». Это – день рождения Марии Протасовой. Через год он сделал предложение, но мать возлюбленной, Екатерина Афанасьевна, решительно отказала. Ее дочь Мария тоже испытывала ответное чувство к Жуковскому, страдала вместе с ним и опасно заболела. Предлоги для отказа были самые разные: близкое родство возлюбленных и прочее. Но, главное, конечно, то, что Жуковский – незаконнорожденный. Екатерина Афанасьевна оставалась непреклонной и на каждое новое предложение Жуковского отвечала отказом. Любовь принимала мучительный характер «и перерождалась в некое поклонение, исполненное горечи и безнадежности». Страшным ударом для Жуковского был выход в 1817 году Марии Протасовой замуж за профессора Мойера.

Платоническая любовь Жуковского приобрела мистический характер после того, как в 1823 году при родах Мария неожиданно скончалась. Ее могила стала для поэта местом молитвы. Большой цикл стихотворений, посвященных Марии, – лучшая часть его лирического наследия. Доброе стихотворение о трепете сердца отныне, можно сказать, связано непременно с Протасовой («Новая любовь, новая жизнь», 1818). Стихи о родных местах освящены воспоминаниями о Марии: «Одно утешение», «О встречах в мыслях», «В памяти, в мечтах» («Цвет завета», 1819).

Душу Жуковского ранят любое воспоминание, связанное с брачным обрядом отнятой у него любви («Теснятся все к тебе во храм...»), ревность к Мойеру, которую надо уметь подавлять в себе («Счастливцев! Ею ты любим!...»), грустное сознание увядающей жизни, для оплакивания которой не хватает слез, ужас, опустошение души – «Песня» («Отымают наши радости...», 1820). Любовь у Жуковского не носит плотский, земной характер, как у Пушкина. Он не ищет «прямой любви», и в жизни, и в поэзии чувство его платоническое. Характернейший мотив у Жуковского – тоскливое томление, утешение. Достоинство «протасовского цикла» заключается в том, что он строился на реальных переживаниях и открывал собой любопытное жанровое явление в русской поэзии: «панаевский цикл» Некрасова, «денисьевский цикл» Тютчева, «Стихи о прекрасной даме» Блока. Пройдя многие стадии чувственного обогащения, «протасовский цикл» наиболее возрождается именно у Блока: идеальность образа возлюбленной, ее недоступность, загадочность, появление в туманах, в грезах, рыцарская преданность «бедного певца» своей Даме.

Более верен себе Жуковский после интимной лирики в изображении природы, ее разных состояний, готических пейзажей, всегда его привлекавших, которые он рисовал еще пером и красками – он был и замечательным рисовальщиком. Он дал понятие о переходных состояниях в жизни природы, о тонах и полутонах ее расцветающей или увядающей красоты: «Уже утомившийся день / Склонился в багряные воды, / Темнеют лазурные своды, / Прохладная стелется тень» («Ночь», 1815). Иногда чувство промелькивает в составе довольно пространной, многословной элегии. Так, небольшой отрывок из «Вечера» (1806) использован П.И. Чайковским в дуэте Полины и Лизы в опере «Пиковая дама»: «Уж вечер... облаков померкнули края...».

Белинский восторгался тем, что пейзаж у Жуковского дышит: в его картинах есть какая-то таинственность, исполненная чудных сил жизни. Критик цитировал прелестное описание природы в балладе «Эолова арфа» (1814) и элегии «Славянка» (1815). В последней – пейзаж пишется с натуры, под Петербургом. Славянка – речка в Павловском. На горе стоит дворец, выделяющийся своей желтой краской в кущах изумительного парка. Жуковский несколько раз возвращался к прелестным видам Павловска, оживляемым глубоко врывшейся в грунт речкой Славянкой. Элегия поражает конкретностью описаний, малой долей примеси реминисценций из чужих прирейнских видов. Здесь почти все – русское: Все здесь оживлено: с овинов дым седой, / Клубясь, по браздам ложится и редеет, / И нива под его прозрачной пеленой / То померкает, то светлеет.

Врываются в картину штрихи дворцовой, парковой природы, со статуями, манекенами рыцарей. И это свидетельствует о реальности видов Павловска. Особенно важен сельский мотив сам по себе, редкий у Жуковского.

Главный мотив – смена световых эффектов от дыма, стелющегося по ниве, сквозь который полосами пробивается осеннее солнце. Это все должно было быть увидено на русской пашне, русскими глазами.

Наиболее органичным для Жуковского оказался жанр фантастической народной баллады. Разумеется, в основе всех произведений Жуковского лежит любовь – самое сильное чувство, загадочное, возвышающее, перерождающее человека. Но оно же несет страдания, а нередко и гибель. Самое жизнедеятельное чувство стоит рядом «со смертью». Самые великие свершения превращаются в прах, если они несправедливы, разъединяются с моралью и человеческим достоинством. Жуковский воспевает верность долгу, чести, с некоторыми элементами чисто христианского благочестия и терпимости. Таковы его любовные баллады: «Алина и Альсим», «Эолова арфа», «Кубок», «Пустынник», «Эдвина и Эдвин», «Рыцарь Тогенбург», «Перчатка», «Замок Смальгольм». Фантастические баллады: «Лесной царь», «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне – вдвоем, и кто сидел впереди». Баллады на античные сюжеты: «Кассандра», «Торжество победителей», «Ивиковы журавли», «Ахилл», «Варвик». Философские: «Теон и Эсхин». В мир русского фольклора погружены баллады «Светлана», «Людмила» В. Жуковского.

*«Байронический» романтизм.* Коснемся «байронизма» в России в самой общей форме как одной из разновидностей русского романтизма. Исторически и логически его место после гражданского романтизма декабристов, подражавших Байрону и оплакивавших в стихах его смерть, и перед философским романтизмом «любомудров», являвшихся уже реакцией на разорванное «байроническое» сознание, его «мировую скорбь» и пытавшихся выработать целостное оптимистическое мировосприятие.

Первое упоминание о Байроне в русской печати появилось в 1815 году в первом журнале «Российский музей». Было напечатано краткое сообщение чисто библиографического характера о том, что в Англии вышла поэма Байрона (Бирона) (транскрипция фамилии еще не установилась) под названием «Корсар» с кратким ее резюме. Никакого заметного последствия в русской литературе это сообщение не произвело. Английский язык был еще не в моде и имя Байрона доходило до русских через французские переводы.

### 3. Романтизм и раннее творчество А. С. Пушкина

*Александр Сергеевич Пушкин (1799–1837).*

За время трехнедельного пребывания в Гурзуфе весной 1820 года Пушкин имел возможность ознакомиться с некоторыми произведениями Байрона при помощи Елены Раевской и ее брата Николая Николаевича Раевского, владевших английским языком. Всего вероятнее, они читали отрывки из «Чайльд-Гарольда» Дж. Г. Байрона и, видимо, целиком некоторые поэмы «восточного цикла»: «Гяур», «Корсар», возможно, и другие. Затем в Одессе Пушкин читал Байрона по-французски из воронцовской библиотеки. Это и определило влияние «восточных» поэм Байрона на южные поэмы Пушкина, особенно на «Бахчисарайский фонтан». Сам Пушкин признавался в письмах к друзьям: «Бахчисарайский фонтан» слабее «Пленника» и, как он, отзывался чтением Байрона, от которого я тогда с ума сходил».

*Поэма «Бахчисарайский фонтан»: архитектура в поэзии.* Возникновение замысла знаменитой «татарской поэмы» поддается датировке, хотя и несколько обобщенной. Легенда о Гирее и Марии дошла впервые до Пушкина в Петербурге, в петербургское трехлетие между лицеем и ссылкой. Он услышал это сказание от одной из своих знакомых, что и определило план, идею и стиль поэмы: «Я суеверно перекладывал в стихи рассказ молодой женщины», [Софьи Станиславовны Потоцкой] — писал поэт 8 февраля 1824 года А. А. Бестужеву. Именно она стало вдохновительницей Пушкина в создании «Бахчисарайского фонтана» и объектом его петербургской любви («северной любви», «отверженной любви», «безумной любви»). «Предание, известное в Крыму и поныне, служит основанием поэме, — писал в 1823 году Вяземский, несомненно услышавший крымскую легенду, как и сам Пушкин, от Софьи Киселевой. — Рассказывают, что хан Керим Гирей похитил красавицу Потоцкую и содержал ее в Бахчисарайском гареме; полагают даже, что он был обвенчан с нею».

Потоцкая сообщила Пушкину и окончание легенды — о гибели героини и об отчаянии ее супруга, который «в память горестной Марии Воздвигнул мраморный фонтан, В углу дворца уединенный». Этот уникальный памятник с его необычным устройством и аллегорическим смыслом был описан Софьей Потоцкой друзьям-поэтам — Пушкину, Вяземскому, Мицкевичу. Она называла его «источником слез». Начало поэмы Пушкина (влюбленность хана в польскую пленницу) и финал драмы (смерть Марии, в память которой был сооружен мавзолей из горных вод) соответствуют рассказу девушки. Таков был первоисточник поэмы, зарождение «Бахчисарайского фонтана», момент переключения народного сказания в новое искусство лиро-эпического повествования. Пушкин впервые увидел источник Марии Потоцкой 7 сентября 1820 года.

В помещении главного дворцового корпуса вел внутренний дворик, или «фонтанная». Здесь были помещены два водомета с небольшими бассейнами: один — «золотой», названный так по яркой металлической окраске своих плит, другой — «фонтан слез», о котором Пушкин слышал еще в Петербурге как о символическом и легендарном памятнике одной безнадежной любви. Фонтан был испорчен, но в таком виде он наиболее оправдывал свое наименование: вода по капле сочилась и медленно скатывалась с его мраморных уступов, осененная арабскими и турецкими лирами архаических изречений: Есть надпись: едкими годами / Еще не сгладилась она. / За чуждыми ее чертами / Журчит во мраморе вода / И каплет хладными слезами, / Не умолкая никогда.

Среди чертогов дворца выделялся своей роскошью «Золотой кабинет», или «Зала Совета», где происходили совещания дивана, приемы послов, аудиенции ханов. Здесь по темному фону карниза змеилась золотящимися турецкими лирами хвала Керим-Гирею, чья «звезда возшла на горизонте славы и осветила целый мир». Потолок зала был покрыт вызолоченной решеткой на лаковом грунте густого красного цвета. Вокруг стен были протянуты диваны из шелковых подушек. Именно здесь, по рассказу Пушкина, «Гирей сидел, потупя взор», окруженный своим «раболопным двором».

За анфиладой палат следовал ряд небольших помещений, получивших впоследствии название «комнат Марии Потоцкой». Они были тенисты и прохладны. Над камином был нарисован крест — вероятно, позднее украшение. «В горницах было не очень светло, — описывает один из свиты Екатерины II в 1787 году, — так как стекла окон были цветные; но и когда их отворяли, солнце с трудом пробивалось сквозь многочисленные ветви розовых, лавровых, жасминовых, гранатных и апельсиновых деревьев, которые, заменяя жалюзи, обволакивали окна своей листвою». Жилой корпус, предназначенный для ханских наложниц, состоял при последних Гиреях из семидесяти комнат. Но ко времени посещения дворца Пушкиным он был почти весь в развалинах. От роскошного гинекея остался лишь один маленький домик с семью покоями и воздушный стеклянный киоск с неумолчно журчащим фонтаном. Помещение гарема находилось в дальнем дворе, обнесенном со всех сторон высочайшей стеною. «Дворец в садах» запомнился Пушкину и отразился в полихромной живописи его поэзии.

«Байронические» мотивы брались Пушкиным из общей атмосферы мировой литературы. Воздействие Байрона своим «Чайльд-Гарольдом» (1812-1818) было ошеломляющим. Именно он создал гигантский образ героя, наделенного независимым, некнижным мнением о человечестве, которое после Французской революции и наполеоновской эпопеи утратило высокие цели и идеалы и, по примеру Англии, все больше начинало погружаться в царство меркантилизма, эгоизма, холодного расчета. Величие народа — в прошлом, и восхищавший его своим могуществом Наполеон оказался самовластным душителем свободы. Героя Байрона и стоящего за ним автора воодушевляют отдельные очаги сопротивления злу в Испании, в Албании и особенно в Греции. Романтик Байрон создает «поэзию мировой скорби» и в то же время непримиримой трагической борьбы против враждебной человеку действительности. С этими высокими целями соизмеряется у Байрона достоинство каждой отдельной критически мыслящей личности. Восклицание Пушкина в стихотворении «Деревня», в котором воспроизводится «барство дикое»: «О если б голос мой умел сердца тревожить!.. Почто в груди моей горит бесплодный жар?» — является началом его собственного «байронизма». Общий пафос «Чайльд-Гарольда»

отразился в критическом и скептическом умонастроении Евгения Онегина. Но особое значение, как уже говорилось, имели «восточные» поэмы Байрона, в которых Байрон создает, хотя и на основе путешествия на Ближний Восток, вневременные типы героев, с роковыми страстями, гордым, непреклонным отстаиванием своих человеческих прав. Байрон явно хочет противопоставить этих героев современной порочной цивилизации. Вяземский в статье о «Кавказском пленнике» поздравлял публику с успехом «посреди нас поэзии романтической». А в рецензии на «Цыган» утверждал: «...Вероятно, не будь Байрона, не было бы и поэмы «Цыганы» в настоящем ее виде».

Но, в отличие от Байрона, Пушкин не любит своих героев, он их анализирует и в итоге показывает их несостоятельность. В их внутренней структуре обнаруживаются пороки общества, холодный эгоизм, бессердечие. Вследствие этого Пушкин преодолевает «байронизм» «восточных» поэм, преодолевает и самые корни романтического восприятия действительности.

В.М. Жирмунский в книге «Байрон и Пушкин» (1924, переизд. 1978) определил «канон» байронической поэмы, ее сюжетосложения и композиции: «вершинность», «отрывочность», «недосказанность». Мы ничего не знаем о жизни Пленника ни до того, как он попал к черкесам, ни после того, когда сумел бежать из плена. Несколько более прояснено прошлое Алеко, но и оно остается неопределенным. Не ясен в личном плане и финал поэмы: куда Алеко направит свои стопы после того, как цыганский табор его осудил и оставил. Это об «отрывочности» и «недосказанности». Но те эпизоды, которые составляют фабулу поэмы, действительно «вершинные», или кульминационные, в жизни героев. Плен мог решительно изменить жизнь героя первой «южной» поэмы Пушкина, и Алеко не каждый же день убивает своих соперников, попадает к экзотическим народам. Байрон подсказывал современную форму повествования, более соответствующую динамичности действительности и разорванному сознанию, чем та форма эпического повествования, развернутого во времени и пространстве, изобилующая эпизодами, подвигами героев, которая применена Пушкиным в «Руслане и Людмиле».

Эта «байроническая» форма, построенная на обособлении сюжетного пространства, кульминационном драматизме изображаемого события, повышающих лиризм исповедей героев и авторского присутствия, перейдет затем во многие другие произведения Пушкина различных жанров. Хотя все события в «Евгении Онегине» рассчитаны по календарю, на самом деле они выстроены по резкому контрасту. Контраст не только между Татьяной и Ольгой, Онегиным и Ленским, но и первоначальным положением Татьяны, сельской барышни, а к концу романа – княгини, великосветской законодательницы зал, контраст между письмом Татьяны к Онегину и письмом Онегина к Татьяне. Так и весь «Онегин» написан строфами, занумерованными «квадратиками», и каждая строфа – законченное смысловое единство, законченный микросюжет, подытоживаемый в тринадцатом и четырнадцатом стихах «экспрессивным» каламбуром. Это и «Вздыхать и думать про себя, / Когда же черт возьмет тебя», или: «Там некогда гулял и я, / Но вреден север для меня», или: «Затем, что он равно зевал / Средь модных и старинных зал», или: «Защитник вольности и прав, / В сем случае совсем не прав». Внутри «онегинской» строфы есть свои экспозиции, «разгоны», «сжатия» действия или логические построения с тем, чтобы достигнуть своей «вершинности», «выстрелить» в заключительном каламбуре. Таким образом, строфа не только законченная смысловая единица, но и завершенное ритмическое целое. На этих кульминационных напряженностях построены и все «маленькие трагедии» с «выстреливающими» концовками. Так построены и «Повести Белкина», и каждая глава в «Капитанской дочке». Каждая глава имеет свою тему, которая открыто обозначается Пушкиным в подзаголовках.

Тема раскрывается до конца и состыковывается с последующей не по принципу эпического повествования, плавно, а по принципу драматического контраста. Автор не берет на себя обязательств скрупулезной мотивировки действий, хотя она есть в эпическом замысле целого. Кульминации же поставлены рядом, как горные вершины. Концовка, подбивающая итог прежнему действию, диалектически как бы подразумевает возможность его нового развития. «Евгений Онегин», завершающийся ничем между главными героями,

продолжается во всей последующей русской литературе – в романах и повестях о «лишнем человеке». «История села Горюхина», кажущаяся отрывком и кончающаяся всеобщим ужасом, растерянностью обывателей, на самом деле – законченное произведение. Его продолжение – в щедринской «Истории одного города», в некрасовских темах крестьянского разорения.

#### 4. Романтические мотивы в творчестве М. Ю. Лермонтова

*Михаил Юрьевич Лермонтов (1814 – 1841).*

Гимназист Лермонтов, создавший уже стихотворения «Русская мелодия», «Жалобы турка», «Мой демон», «Монолог», «Молитва», считал нужным в 1832 году отмежеваться от английского корифея: «Нет, я не Байрон, я другой». Но прежде чем стать «другим», русский «гонимый миром странник» должен был пройти через увлечения «байронизмом». Английским языком Лермонтов овладел в 1830 году, а до этого воспринимал Байрона через переводы на родной язык через Пушкина. Но много значили и «Шильонский узник» в переводе Жуковского (1822), «Абидосская невеста» в переводе Козлова (1826), «Паризина» в переводе В. Вердеревского (1827). Конечно, известны были Лермонтову русские «байронисты»: И.И. Козлов, автор популярнейшей поэмы «Чернец», А.А. Бестужев-Марлинский («Андрей Переяславский»), А.И. Подолинский («Див и Пери») и другие поэты. Следы «байронического» влияния заметны в ранних лермонтовских поэмах «Черкесы», «Кавказский пленник», «Корсар», «Преступник», «Два брата».

Главным образом влияет на Лермонтова Байрон в концептуальном отношении как автор «Каина», «Неба и земли», что заметно на поэмах Лермонтова «Каллы», «Аул Бастунджи», «Измаил-Бей» при всем кавказском их колорите. Преодоление «байронизма» отмечено лишь в «Мцыри».

Но в сознании зрелого Лермонтова до конца дней жил образ Байрона в известной трансформации: аристократизм и демократизм, страсти и холодный расчет, анализ окружающего мира и беспощадный самоанализ, гражданская активность и фаталистическая убежденность в своей безвременной смерти. У Лермонтова, как и Байрона, ярко проявляется критическое отношение к современной Европе, презрительное отношение к некоторым завоеваниям цивилизации, ее кровавому прошлому и настоящему («Умирающий гладиатор», «Последнее новоселье»), убежденность в не раскрытых еще сокровищах Востока, который надо разбудить. В последние дни жизни Лермонтов мечтал заняться всецело литературой и изданием своего журнала, в котором проблема Востока получила бы подобающее место и значение. Интерес к Кавказу подогревался у Лермонтова не только биографическими обстоятельствами и войной, в которой он вынужден был участвовать как офицер, но и «байроническими» «восточными» поэмами и вообще проблемой Востока, поднятой Байроном. Путешествовать так далеко не надо было, достаточно было обратить внимание на «свой» Кавказ.

Мотивы одиночества, изгнанничества, свободы и воли, памяти и забвения, времени и вечности, любви и смерти – все они «байронического» происхождения.

Повлиял Байрон на поэтические формы у Лермонтова. В поэмах «Сашка» и «Сказка для детей» бурлескный стиль, иронический сарказм, снижение высокой патетики, тяготение стиха к прозаическому синтаксису восходят к «Беппо» и «Дон-Жуану» Байрона. В «Журнале Печорина» – следы автобиографических заметок, писем и дневников Байрона, изданных Томасом Муром в 1830 году. По воспоминаниям Е.А. Сушковой, Лермонтов был неразлучен с этой книжкой.

Стиль «Героя нашего времени», построение каждой из пяти глав, составляющих роман, – в высшей степени «байронические». И «Тамань», и «Бэла», и «Фаталист» построены на заострениях, на кульминациях – везде смерть или опасность смерти. Каждая глава – законченное целое. И фабульная последовательность событий нарушена: эпизоды перетасованы с целью придания большей загадочности главному герою, и не случайно «Фаталист» поставлен в конце.

Итак, «байроническая» поэзия воспринималась русскими «байронистами» по-разному. Декабристы чтит в Байроне поэта-гражданина, союзника итальянских

карбонариев и греческих повстанцев. Для Жуковского Байрон – поэт рока. Переводя «Шильонского узника», Жуковский выбросил «Сонет к Шильону» с гневными словами против тирании и с гимном в честь свободы. У Пушкина – самый многосторонний подход к Байрону: и свободолюбие, и скептицизм, и повышенная рефлексия, и попытки преодолеть романтический идеализм, выйти к трезвой правде жизни. Козлов воспринимал «байронизм» в страдальческом плане. Только Лермонтов – «байронист» с русской душой – передаст всю мощь байроновской скорби и протеста, жажду активных действий против зла.

### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Что обозначает понятие «Золотой век» русской литературы?
2. Какие хронологические рамки охватывает понятие «Золотой век» русской литературы?
3. Почему именно с эпохой «Золотого века» связывают становление русской литературной классики?
4. Какова художественная специфика русского литературного романтизма?
5. Какие основные течения развил русский литературный романтизм?
6. Чем лермонтовский «байронизм» отличается от «байронизма» Пушкина?

### *Литература:*

- [Жуковский В. А. Баллады. — \[б. м.\] : РИПОЛ классик, 2014. — 37 с.](#)  
[Пушкин А. С. Кавказский пленник : поэма. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 24 с.](#)  
[Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. Стихотворения. — Х. : Фолио, 2011. — 382 с.](#)  
[Коровин В. И. История русской литературы XIX века. В трех частях : учеб. для студентов вузов, Ч. 1 : \(1795—1830 годы\). — М. : Владос, 2005. — 543 с. С. 31-33, 43-49, 131-133, 150-155, 157-158](#)  
[Коровин В. И. История русской литературы XIX века. В трех частях : учеб. для студентов вузов, Ч. 2 : \(1840-1860 годы\). — М. : Владос, 2005. — 543 с. С. 88-91, 118-120, 123-124, 125-129, 141-142](#)  
[Кулешов В. И. История русской литературы XIX века : учеб. пособ. — М. : МГУ, 1997. — 624 с. С. 30-36, 101-112, 132-144](#)  
[Лебедев Ю. В. История русской литературы XIX века. В трех частях : учеб. пособ. Ч. 1 : 1800-1830-е годы. — М. : Просвещение, 2007. С. 78-80, 194-196, 343-346, 373-379](#)  
[Роговер Е. С. Русская литература первой половины XIX века : учеб. пособ. — СПб. : Форум, 2005. — 432 с. С. 34-36, 231-235](#)

### Лекция № 2

### **Смена литературных эпох от романтизма к реализму в творчестве А. С. Пушкина**

#### План

1. Историко-культурный контекст зарождения реализма.
2. Пушкинское время в русской литературе XIX века.
3. Жизненный и творческий путь А. С. Пушкина.
4. Художественно-культурный феномен творчества А. С. Пушкина.

#### 1. Историко-культурный контекст зарождения реализма

1825 год занимает достойнейшее место в истории России. Это год восстания декабристов. Но 1825 год имеет значение и в чисто литературном отношении. В это время в самой литературе назрели важные перемены, которые давали о себе знать еще накануне 14 декабря и с еще большей силой проявились в ближайшие годы. Следовательно, речь идет о закономерностях самого литературного процесса, которые могут быть обозначены формулами: «от романтизма к реализму», «зарождение художественного метода – реализма».

Может возникнуть вопрос о правомерности столь точного датирования существенной перемены в истории литературы. Но в русской литературе именно по совокупности данных 1825 год приобрел переломный характер. Вот главные аргументы.

Заканчивает свою реалистическую комедию «Горе от ума» А.С. Грибоедов. Именно весной 1825 года он ставит в ней последнюю точку. До этого творчество Грибоедова, как оригинальное, так и переводное, связано с традициями классицистической комедии. К реализму в «Горе от ума» он пришел через классицизм, через преодоление его «трех единств». Но и в окончательной редакции знаменитой комедии просматриваются еще классицистические приемы, и недаром «Горе от ума» исследователи связывают с мольеровским «Мизантропом», и позиция Чацкого, его монологи имеют некоторые аналогии в резонерстве Альцеста. Лиза, конечно, – субретка из французских комедий, наперсница и поверенная тайн своей госпожи. Любовный треугольник – Софья, Молчалин и Чацкий – также восходит к жестким структурам французской комедии, назывные фамилии действующих лиц напоминают нарицательность имен у Мольера и в «комедии масок». Но в целом «Горе от ума» и образ Чацкого-бунтаря настолько взяты из эпохи декабризма, нараставшего внутри дворянства социального конфликта, борьбы «века нынешнего с веком минувшим», а главные краски фамусовской Москвы так пронизаны национальным колоритом, что есть все основания говорить о глубоко оригинальном, новаторском характере комедии Грибоедова, и новаторство это заключалось именно в полноценном ее реализме.

В 1825 году в Петербурге опубликована первая глава «Евгения Онегина». А Пушкин в Михайловском работает над центральными главами своего романа в стихах, начатого два года назад в Кишиневе. В том же 1825 году Пушкин создает свою реалистическую историческую драму «Борис Годунов», которая, хотя по цензурным условиям и не была напечатана тотчас, но, как и комедия Грибоедова, стала известна общественности. В том же 1825 году и отчасти в 1826 масса лирических произведений Пушкина свидетельствует о переходе от романтизма к реализму: «Я помню чудное мгновенье», «Зимний вечер», «Жених», «Сцена из Фауста», «Зимняя дорога», «Пророк» и др. Особое место занимает «Разговор Книгопродавца с Поэтом», являющийся своеобразным манифестом трезво реалистического самосознания поэта, понимающего свое предназначение в условиях меркантильного века, а также цикл «Подражания Корану» и «Песни о Стеньке Разине».

Итак, совокупное стечение обстоятельств делает 1825 год переломным в истории русской литературы. Реализм в комедии, реализм в трагедии, реализм в романе в стихах, в поэмах, в лирике, в циклах и порознь, реализм в разработке животрепещущей современности, и реализм исторический – «о важной беде» в русском государстве, о Смутном времени, бросающем яркий свет на всю последующую историю, на роль народа, – все это вносило перемены в русскую литературу. В ней появился новый художественный метод – реализм. В частных беседах Пушкина с друзьями, в журнальных дискуссиях постепенно осознавалось значение этого открытия.

## 2. Пушкинское время в русской литературе XIX века

Пушкинское время в собственном смысле слова – это время его жизни или, вернее, та «четверть века», которую он отсчитал от даты основания Царскосельского лицея (19 октября 1811 г.) в стихотворении, написанном осенью 1836 г., за несколько месяцев до гибели: Недаром – нет! – промчалась четверть века! / «Была пора: наш праздник молодой...» (1836).

«Золотой век», конечно, не научное и очень условное понятие. Но если под «золотым веком» поэзии в России иметь в виду наиболее благоприятный для нее в разных отношениях период, то с пушкинской «четвертью века» он совпадет не полностью. «Золотой век» – это, наверное, 1810–1820-е гг., когда поэтам еще не приходилось делить внимание публики с великими прозаиками и философствующими журналистами, как это будет в 1830-х гг., и уже почти не нужно было, как прежде, убеждать русское образованное общество, что литература в России немногим не хуже, чем в европейских странах, и способна на большее. Для того чтобы наступил этот Золотой век, сошлось множество счастливых обстоятельств, как внутрилитературных, так и внешних. В это время завершился процесс формирования русского литературного языка, занявший почти столетие со времен А.Д. Кантемира и

В.К. Тредиаковского, а кроме того, в отличие от своих предшественников, поэты Золотого века могли опираться на созданную до них достаточно богатую поэтическую традицию и имели перед собой поэтов, признанных великими и ставших предметом национальной гордости (М.В. Ломоносов, Г.Р. Державин и др.).

Поэзия 1810–1820-х гг. (а только поэзия и считалась тогда высокой литературой) была почти исключительно дворянской, то есть занятием досужих и обеспеченных людей, не зависящих от книжного рынка, а в то же время спрос на нее возрастал, и издатели заметно размножившихся, особенно в 1820-е гг., журналов и альманахов нуждались в плодах их поэтических досугов. Характерная черта этого времени – большое количество официальных и неофициальных литературных обществ, салонов, кружков, благодаря которым любой начинающий поэт мог быстро приобрести известность и поддержку в образованном обществе, а в то же время еще не устарели обычаи просвещенной монархии, когда император и члены его семьи считали своей обязанностью покровительствовать литераторам (пожалуй, не только не устарели, а даже переживали свой «золотой век»: к примеру, императрица Мария Федоровна, вдова Павла I, могла опекать писателей и деликатней, и бескорыстней, чем связанная обязанностями правящего монарха Екатерина II).

В романтическую эпоху 1820-х гг. поэт стал модной фигурой и вызывал если не уважение, то общее заинтересованное внимание, и поэтическая слава молодым дворянам стала казаться не менее завидной, чем успехи по службе и высокий чин. И, наконец, эпоха войн с Наполеоном, завершившаяся входом русской армии в Париж в 1814 г., прибавила русскому дворянству «любви к отечеству и народной гордости». Воспитанные европейски и в чем-то не чуждые узко-сословных убеждений, авторы, вступившие на литературное поприще в те годы, осознавали себя русскими поэтами, а свое творчество – имеющим общенациональное значение. И как показало время, это не было пустой претензией.

Любовь и тайная свобода / Внушали сердцу гимн простой; / И неподкупный голос мой / Был эхо русского народа. Ближайший смысл этих строк из послания юного Пушкина «К Н.Я. Плюсковой» (1818) в том, что, сочиняя комплиментарные стихи для императрицы Елизаветы Алексеевны (супруги Александра I), он выражает чувства, питаемые к ней всем русским народом. Потомкам конкретный повод к сочинению этих стихов стал не очень важен, потому что за Пушкиным было признано право говорить от имени русского народа по любому поводу.

Во главе Золотого века русской поэзии, конечно, стоит Пушкин. Его воцарение на русском Парнасе было санкционировано символическим жестом предместника – «благословением» Державина на лицейском экзамене в январе 1815 г.: И славный старец наш, царей певец избранный, / Крылатым Гением и Грацией венчанный, / В слезах обнял меня дрожащею рукой / И счастье мне предрек, незнаемое мной. Это стихи из написанного в год смерти Державина (1816) послания «К Жуковскому» («Благослови, поэт!.. В тиши парнасской сени...»), которое юный Пушкин намеревался поместить в начале задуманного им сборника стихотворений. В нем он назвал и других ободривших его старших писателей – Н.М. Карамзина, И.И. Дмитриева и, конечно, самого адресата послания, который уже через несколько лет, по случаю завершения Пушкиным «Руслана и Людмилы», подарит ему свой портрет с известной надписью: «Победителю ученику от побежденного учителя». Эти эпизоды (особенно державинский) были важны не только Пушкину, но и его почитателям из числа современников, служа как бы удостоверением, что место первого поэта он занял не как самозванец, а законным образом.

С начала 1820-х гг. Пушкин действительно становится центральной фигурой литературной жизни. Ссылка (сначала на юг, потом в Михайловское) не явилась этому помехой, а только прибавила ему популярности. На него возлагали надежды литературные критики и политические заговорщики, с ним соперничали старшие поэты и сверстники, ему подражали начинающие стихотворцы. В его романтических поэмах («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан»), первых образцах самого модного в России 1820-х гг. литературного жанра, находили осуществление принципов «народности» и «романтизма» (а в самом авторе – «русского Байрона»). Позднее, по мере появления более зрелых его

произведений («Евгений Онегин», «Цыганы», «Полтава», «Борис Годунов»), широкая публика начнет к нему охладевать, но наиболее умные критики объявят его «поэтом действительности» и национальным гением, подобным в своей разносторонности «всеотзывчивому» Гете. В 1830 г. И.В. Киреевский даже напишет о наступлении нового, «русско-пушкинского» периода русской литературы (правда, как мы теперь знаем, именно в 1830 г., завершив «Евгения Онегина», Пушкин напишет «Повести Белкина», и с этих пор проза в его творчестве будет занимать больше места, чем стихи: Золотой век поэзии заканчивался).

Однако, при всем могуществе пушкинского влияния, поэзию того времени нельзя свести к отзвуку его лиры и даже та, по выражению Гоголя, «необыкновенная художественная отработка стихотворных созданий» – не вполне его заслуга. Можно лишь говорить о достигнутом тогда необычайно высоком уровне поэтической культуры, который в Пушкине олицетворялся, но задан был, на самом деле, не им и поддерживался не только его усилиями.

### 3. Жизненный и творческий путь А. С. Пушкина

*Александр Сергеевич Пушкин (1799 – 1837)*

Нельзя согласиться с некоторыми исследователями, что Пушкин сразу начался Пушкин... Он уже был им, только начиная свой путь, то есть вопрос о формировании Пушкина, эволюции его творчества отпадает. Пушкин уникален и всегда равен самому себе. «Вся его так называемая эволюция состояла в непрестанном углублении в свой изначальный дар». Нельзя согласиться с Н.Н. Скатовым, что судьба послала Пушкину «нормальнейшие» условия для развития. Конечно, благоприятностей было много, но все-таки свирепствовала цензура, поэта ссылали и преследовали за вольнолюбие, в конце жизни он чувствовал себя одиноким в литературе. Говорили, что он «исписался», а на самом деле перерос свое время, были кризисы в развитии его мировоззрения и проч. и, наконец, схватка со «светской чернью», дуэль и насильственная смерть.

В основе одной из периодизаций творческого развития Пушкина – критерий точности, сохранение органического единства жизни и творчества поэта. Она насчитывает семь периодов:

1812-1817 – лицейское творчество, пора ученичества и становления;

1817-1820 – петербургский период, «гражданский» романтизм;

1820-1823 – южный, «байронический» романтизм и «духовный кризис»;

1824-1826 – два года ссылки в Михайловское, особый период: движение от романтизма к реализму. Работа над Евгением Онегиным» и «Борисом Годуновым»;

1826-1830 – освобождение из ссылки. Движение по широкому пути реализма. В поисках самоопределения в новых условиях: «Стансы», «Друзьям», «Пророк», «Во глубине сибирских руд», «Арион», «Арап Петра Великого», «Полтава», «Маленькие трагедии», «Повести Белкина»;

1830-1833 – женитьба, перемена в личной жизни, семейные заботы, новые горизонты реализма. В поисках народности и историзма: сказки, драма «Русалка», «Песни западных славян», «Медный Всадник»;

1834-1837 – еще более широкие горизонты реализма: «Сцены из рыцарских времен», «Пиковая дама», «История Петра Великого», «История Пугачева», «Капитанская дочка». Незавершенные замыслы.

В лицее Пушкин написал около ста тридцати произведений (не все дошло до нас). В тематическом и жанровом отношении они весьма многообразны, отражают всю пестроту испытанных влияний. Тут и дружеские послания, и басни (по свидетельству сестры поэта), романс «Под вечер осенью ненастной», писалась скабрзная поэма «Монах», комедия «Философ», баллада «Казак» на народной основе. Послание «Лицинию» уже предваряет гражданские стихи послелицейского, петербургского периода. 1816 год, с его «бакунинским циклом», действительно представляет собой некий внутренний порог в лицейском творчестве. Но не настолько значительный, чтобы оторваться от других лицейских произведений.

Вся лицейская лирика легко распадается на четыре группы. Первая – следы влияния Державина-одописца: «Воспоминания в Царском Селе», «Принцу Оранскому», «Александрю». Было влияние и державинской «анакреонтики», но, видимо, в скрытой форме, через влияние Батюшкова, который сам вырос на державинских опытах. Вторая группа – следы влияния Батюшкова: «К сестре», «Городок», «Красавице, которая нюхала табак», «К молодой вдове», «Окно», «Леда». Со следами влияния Жуковского все элегии «бакунинского цикла»: «К ней» («Эльвина, милый друг, приди, подай мне руку...»), «Я видел смерть, она в молчаньи села...», «Певец» («Слыхали ль вы за рощей глас ночной...»), «Сон», «Послание к Юдину», «Я думал, что любовь погасла навсегда». Но влияние Жуковского проникает и в такие стихотворения, как «Воспоминания в Царском Селе», где одический строй перебивается мотивами меланхолии, горем утрат в связи с войной. Здесь слышатся интонации «Певца во стане русских воинов». Но можно вычленить и влияние Батюшкова в этом стихотворении: отчетливо слышится мотив «Мой друг, я видел море зла...». Очень важно подчеркнуть способность Пушкина быть одновременно и Державиным, и Батюшковым, и Жуковским. В их сфере он становится вровень с ними, печатается в главных журналах России. Голос его слышен среди голосов лучших поэтов той поры. В чем-то он даже превосходит своих учителей. Он пародирует учителей в поэме «Тень Фонвизина», написанной полгода спустя после лицейского триумфа и «благословения» Державина. Только Жуковского он в этой поэме не задевает, тогда как отставшими от времени выведены Державин и Батюшков. Пора пародировать Жуковского наступит в «Руслане и Людмиле».

Важное значение имеют и такие обстоятельства. Пушкин уже в 1811 году, перед поступлением в лицей, был достаточно ориентирован в современной литературной ситуации. Прислушиваясь к разговорам литераторов, посещавших дом его отца, к беседам Василия Львовича с Дмитриевым, Дашковым, Блудовым, он чувствовал себя «карамзинистом» и противником староверов. Его литературная позиция вполне выявлялась в эпиграмме «Угрюмых тройка есть певцов...», в поэме «Тень Фонвизина». Масштаб Пушкина-лицеиста хорошо ощущался современниками, первоклассными поэтами, которые, как волхвы при рождении Христа, зачастили в Вифлеем, один за другим являлись поклониться юному дарованию после его лицейского триумфа. Первым посетил поэта Батюшков, затем Жуковский, написавший 19 сентября 1815 года Вяземскому, который и сам вскоре поводится с Пушкиным, поистине исторические слова: «...Я сделал еще приятное знакомство! С нашим молодым чудотворцем Пушкиным. „...Милое, живое творение!... Это надежда нашей словесности... Нам всем надобно соединиться, чтобы помочь вырасти этому будущему гиганту, который всех нас перерастет».

В составе лицейского творчества есть произведения, которых нет у его учителей, их можно назвать чисто пушкинскими: «Лицинию», «Воспоминания...», «Пущину» («Помнишь ли, мой брат по чаще...»), «Итак, я счастлив был, итак, я наслаждался...» («Князю А.М. Горчакову»), «К живописцу», «Из письма к В.Л. Пушкину» («Христос воскрес, питомец Феба!...»), «Элегия» («Счастлив, кто в страсти сам себе...»), «Друзьям» («Богами вам еще даны...»), «Товарищам» («Промчались годы заточенья...»). В последнем – вся тогдашняя пушкинская зоркость понимания жизни. Из различных поприщ, открывавшихся перед выпускниками лицея, Пушкин выбирает для себя самое опасное поприще поэта, который любит «честь», а не «почести». Тот красный, «якобинский» колпак, который он просит оставить для себя, – символ свободомыслия, а не предмет шутовских арзамасских обрядов. Этот колпак легко можно за «прегрешенья» променять на «шишак» (то есть угодить в солдаты). На этом пути скоро и найдутся «прегрешения», и Пушкин поплатится за свои «вольные стихи».

К какому же разряду, с точки зрения художественного метода, следует отнести «вольные стихи» петербургского периода: «Вольность», «Деревня», «К Чаадаеву»? Это стихи – гражданские, обличительные. Сами декабристы были романтиками как в художественном творчестве, так и в политике. Гражданско-романтическими следует назвать и вышеперечисленные стихотворения Пушкина. В них, помимо политической программы, есть еще и образ страдающего «певца», субъективная рефлексия, не всегда совпадающая с оптимизмом программы. Пушкин уже в лицее был романтиком в своих элегиях, несших в

себе лично пережитое чувство. В лирической области он – романтик, живущий своими восторгами и бедами. Но послание «Лицинию» романтической рефлексии в себе не несет, здесь образа «певца» нет и вообще нет личного начала. Есть в духе Ювенала негодующее обличение, и стихотворение может быть всецело отнесено к гражданскому классицизму. Оно – словно монолог праведного героя-обличителя в высокой классицистической трагедии, написанной на античную тему.

«Вольность» начинается с заклинания романтического типа: «Беги, сокройся от очей...» Поэт с первых слов утверждает свою нравственную автономию. На предмет он смотрит со стороны. Это то же самое, что позднее у Рылеева: «Я ль буду в роковое время / Позорить гражданина сан?» Еще больше этот элемент автономии развит в «Деревне». Здесь вообще половина стихотворения воспекает поэтическое уединение, и даже есть резкая фраза: «Роптанью не внимать толпы непросвещенной», – опровергаемая затем дальнейшим повествованием. Переломным в настроениях поэта оказывается заявление: «Но мысль ужасная здесь душу омрачает...». Опора на «мысль» – чистая дань рационализму, если угодно, классицизму. Романтик должен был бы сказать о чувстве, которое омрачает его душу. Эта тенденция и закрепляется в последующих словах «душу омрачает». В дальнейшем развивается не мысль, а то, что видят глаза: картины природы, оскверненной человеческим рабством «среди цветущих нив и гор». Перед нами – «бедный певец» из элегии Грея, встречающий не только стада и пастухов в деревне, но и рабов, именно русских крепостных, старых и молодых, юных дев, «жертв» «для прихоти бесчувственной злодея». Конечно, картины эти преподнесены риторически и несут в себе условное изображение русской деревни. Перед нами – еще пейзажи, лишь оскверненные дикостью рабства. Далеко еще до некрасовских картин русской деревни. Но перед нами – и первое стихотворное произведение на эту тему. Оно уже носит жуткое в своей сущности название – «Деревня». Перестраивается весь комплекс узаконившихся в поэзии представлений о сельском уединении, у Державина в описании «жизни Званской» или у юноши Пушкина – жизни захаровской. Из барского салона, изящной гостиной, уставленной яствами для гостей, мы выходим в тот мир, где господствует «барство дикое, без чувства, без закона».

Романтический характер носят и сетования: «Почто в груди моей горит бесплодный жар...». Вспомним последующую характеристику современного человека в «Евгении Онегине», данную по «Адольфу» Бенжамена Констана: ум, «кипящий в действии пустом». Сама поза повествователя в «Деревне», пришедшего в экстаз парадоксализма, его движение от незнания к знанию истинной сущности вещей – романтические. Что касается заключения стихотворения «Деревня»: «Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный / И рабство, падшее по манию царя», – то оно в точности отражает стадию развития декабристского движения.

Послание «К Чаадаеву» («Любви, надежды, тихой славы...») – сплошь романтическая мечта о пробуждении России, о превращении самовластья в «обломки». В словах: «Напишут наши имена» – полное переосмысление кладбищенского мотива романтизма Жуковского. Эти надписи – не скрижали личной душевной утраты и не Руины, рассказывающие об отшумевшей много веков тому назад жизни викингов или палладинов-рыцарей. Здесь – рыцарское служение отчизне. Что же касается заверений: «Пока свободою горим, / Пока сердца для чести живы», – то это горение опять же связано с чувством, весьма стихийным, перекликающимся с тем, что сказано уже в «Деревне»: «жар» души не должен перегореть, остыть: этот момент подъема чувств надо ловить. «Души прекрасные порывы» – чисто романтический символ веры. В стихотворении предстают два молодых современника, во всем родственные друг другу, за исключением одной черты: тот лирический герой, который представляется именем Пушкина, преисполнен большей веры в целесообразность подвига, чем тот, за которым стоит Чаадаев-скептик. Отсюда – и увещание: «Товарищ, верь: взойдет она, / Звезда пленительного счастья...».

Это обращение не к одному Чаадаеву, а ко всему поколению, которое еще только осознает свои цели и задачи. Но, вместе с тем, оно – начало чаадаевского «вопроса» в русской общественной мысли. Пушкин уже спорит с Чаадаевым, с его недостаточной верой в русский прогресс, идеи которой будут развернуты им в знаменитых «философических письмах». Пушкин мыслил превратить самодержавие в «развалины» («Я мыслил имя

роковое / Предать развалинам иным» ). Следовательно, предположение критиков правильное: «Товарищ, верь...» – это не простой риторический оборот, а реальное превосходство Пушкина над Чаадаевым как оптимиста над скептиком в 1818 году. Уже тогда возникала проблема чаадаевского скептицизма. И это при всем том, что Чаадаев оказал большое влияние на Пушкина как старший по возрасту и больше видевший, побывавший вместе с победоносной русской армией в Париже. Романтическими являются и два последующих послания к Чаадаеву, пронизанные чувством меланхолии и разочарования, исповедующие культ дружбы как единственной личной ценности, которую не может поколебать никакая горечь разочарований в общественных идеалах. В начале XIX века в русской литературе уже отчетливо осознавалось, что жанр эпopeи – чистейший анахронизм и что современной формой эпоса (а без него как бы нет еще и литературы) является жанр поэмы. На «арзамасских» заседаниях неоднократно и остро обсуждался вопрос о скорейшем создании русской поэмы.

Можно сказать, что «*Руслан и Людмила*» не только первая поэма у Пушкина, но вообще первая оригинальная классическая поэма в русской литературе. Белинский даже считал, что с этой поэмы, особенно с полемики вокруг нее, начинается современная русская литература – «пушкинский период» в ее развитии.

Перед нами – сказочно-богатырская поэма. Никакого глубокого содержания в себе она не заключает, тут нет попытки обработать русский фольклор, использовать русский языческий пантеон, мифологию, казавшуюся непременным элементом прежних эпopeй. Пушкин не приурочил сюжет к какому-либо историческому событию, но все же былинная основа чувствуется, особенно в образе Руслана. Несомненно, Пушкин опирался в своей поэме на «Слово о полку Игореве», «Древние российские стихотворения» Кирши Данилова, хотя явных следов их влияния в поэме нет. Но это все чувствуется в ее общем духе.

Пушкин выработал свободную манеру повествования, где сочетается реальное и фантастическое, устойчивое бытовое начало и слепая сила. Все правдоподобно в этой сказке: и «гридница», и «меч-кладенец», и «живая и мертвая вода». При всей жанровой условности поэмы, у каждого из богатырей – Руслана, Рогдая, Фарлафа и Ратмира – свой характер, своя сюжетная роль. Руслан – наиболее сложный образ. Он – и рыцарь-богатырь «без страха и упрека», и своего рода рефлектирующая личность (посреди поля битвы), он – радетель и защитник не только своей Людмилы, но и отчизны – Руси, а потому достоин двойной награды. Подлинно русский герой: терпелив в испытаниях, решителен в действиях, немногоречив: «Я еду, еду, не свищу, / А как наеду, не спущу».

Сказочное у Пушкина подчеркнуто соотнесено со здравым смыслом, мотивировано. Таковы взаимоотношения волшебника Финна с Наиной, мстительность Наины по отношению к Руслану. Главная бесовская сила – Черномор, загадочный и страшный в начале поэмы, потом дан в сниженном плане, в смешных тонах. Людмила – не только условно-романтическая героиня, «предмет» любви Руслана, но еще и сообразительная женщина, как в жизни: «Однако в воду не прыгнула», «Подумала – и стала кушать».

Рассказчик и автор порой отдаляются друг от друга, порой сближаются. Присутствие личности автора в поэме часто опосредует связь между эпизодами, придает особый светский лоск стилю и как бы готовит возможность выбора иного содержания для будущих поэм. Он играючи рассказывает свою сказку, делает массу отступлений, иногда фривольных, и сам возвышается над сюжетом, возвышая читателя.

Новаторское значение «*Руслана и Людмилы*» не в том, что Пушкин воспел Киевскую Русь, национальный дух чудо-богатырей, а в том, что он освобождался от сложившихся условностей повествования волшебного-рыцарского темы. В поэме чувствуются безграничные возможности автора выйти за рамки сказки на широкий простор жизненных тем и интересов. Ему тесно в сказке, и она вовсе наскучила ему. Такая манера повествования подготавливала роман в стихах «Евгений Онегин».

Пушкин исповедовал романтизм особенного свойства. Его заинтересовывает образ Овидия, римского поэта, умершего в ссылке в местечке Томи, в устье Дуная. Много ходило ошибочных легенд о том, что Овидий скитался в тех местах, куда судьба забросила Пушкина. Пушкин гордился такой преемственностью судеб и времен. Но, не меряясь

талантом и славой со знаменитым римским поэтом, Пушкин, однако, подчеркивает в послании «К Овидию» (Овидий приходил в ужас при мысли, если умрет не в Риме и будет погребен, вопреки обычаю, на чужой земле, отсюда – бесконечные его просьбы к императору Августу о прощении и разрешении вернуться в Рим): «Суровый славянин, я слез не проливал». Перед нами, конечно, – чисто романтическое кредо поэта, гордящегося своей личной независимостью и самобытностью.

У Пушкина намечается совершенно другое, чем у декабристов, отношение к историческим личностям. Для Пушкина история – не сумма героических примеров, а сложный общечеловеческий опыт, где все ценно: и свое, и чужое, и русское, и иностранное. Есть даже предчувствие какой-то логики истории, которую не всегда может выразить отдельная личность. В этот опыт входит не только все рациональное, отчетливо постигнутое, но и подсознательное, выражающееся в коллективной народной мудрости, освященных веками традициях. Эту свою философию Пушкин выразил в обработке летописного предания о вещем Олеге. Пушкина начинает интересовать молдавский фольклор, отразивший многовековую борьбу народа с турецким гнетом, патриархальные нравы бояр, тративших силы на междоусобицы и распри и умножавших трагедию народа.

Влияние Байрона, можно сказать, «отредактировало» некоторые внутренние мотивы поэзии Пушкина, вынашивавшиеся уже им самим. Тут ничего не навязано извне. Пушкин ценит в Байроне борьбу с консерватизмом, меркантилизмом современной Англии, его гневные обличения политики «Священного союза», солидарность с революционной Европой. Но более всего чутко Пушкин отреагировал на так называемые «восточные» поэмы Байрона: «Гяур», «Корсар», «Абидосская невеста». Его привлек образ свободного человека, не связанного с условностями цивилизации, противостоящего ей и являющегося героическим примером цельности и характера. Мизантропию, «мировую скорбь» Байрона Пушкин не воспринял: был слишком жизнелюбив.

Влияние Байрона заметно на поэмах Пушкина «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Братья-разбойники» и «Цыганы». Вяземский имел все основания поздравить русскую публику с успехом «посреди нас поэзии романтической» (предисловие к «Кавказскому пленнику»). В рецензии на «Цыган» Вяземский утверждал: «...Вероятно, не будь Байрона, не было бы и поэмы «Цыганы»... в настоящем ее виде». Вяземский усматривал сходство в композиции: «...в самой форме поэмы или, лучше сказать, в самом отсутствии, так сказать, условленной формы, по коему Пушкин начертил план создания своего, отзывается, может быть, чтение «Гяура». Пушкин вслед за Байроном вполне реализовал характер эпохи, требования романтической свободы воображения и чувства. Они предписывают избегать «математической» прямолинейности предметов, опускать подробности, показывать героев в решительные минуты, «результаты» их действия.

После эпически-повествовательной, несколько растянутой, избыточной подробностями в описаниях первой поэмы «Руслан и Людмила» Пушкин резко меняет форму и принципы раскрытия героев в своих «южных», «байронических» поэмах. Вяземский и другие современные Пушкину критики, затем Вяч. Иванов в одной из своих статей о Пушкине и, наконец, академически обстоятельно в наше время В.М. Жирмунский указали на «канон» «байронических» поэм, особенно в сюжетосложении и композиции: «вершинность», «отрывочность», «недосказанность». Именно эти приемы мы и встречаем в «южных» поэмах Пушкина. Форма воспринята Пушкиным целиком, а как быть с «байроническим» содержанием?

Пушкин брал «байронического» героя из «восточных» поэм лишь только как отправное начало для того, чтобы всем ходом повествования вынести этому герою определенный приговор, развенчать его, тогда как у Байрона – неизменная установка преподнести своего героя в ореоле, создать ему апофеоз, противопоставить его цельность и величие никчемным людям так называемого цивилизованного мира. Жирмунский отмечает и стилевые различия между поэтами, преобладание у Пушкина «предметного, живописного задания над эмоционально-лирическим». «В поэмах Байрона больше патетической, лирической эмоциональности, затмевающей конкретные очертания предметов».

Пушкин аналитически относится к своим героям и здраво судит об основе их поведения. В Пленнике явно есть та «преждевременная старость души», о которой Пушкин писал кишиневскому другу А.М. Горчакову. В этом смысле Пушкин говорит о самом себе, что «не годится в герои романтической поэмы», несмотря на некоторую биографичность, заложенную в Пленнике. Пушкин не добровольно погнался за «призраком свободы», на Кавказе он оказался скорее как ссыльный. Пленник явно не заслуживает той жертвенности, на которую обрекает себя Черкешенка. Она, полюбив русского, изменяет вере, обычаям отцов. Пленник же равнодушен к ее гибели, обнаруживая тем неискоренимое себялюбие.

В «Бахчисарайском фонтане» есть попытка живописать страсти, в поэме много драматического. Но увлечение хана Гирея пленной христианкой носит мелодраматический характер: даже в роковых сечах его преследует образ Марии, и, оставаясь наедине, он «горючи слезы льет рекой». Читателя не волнуют те жертвы, которые приносит хан Гирей. Подлинный драматизм целиком поглощается взаимоотношениями Марии и Заремы.

Снова на магистраль в познании души современного молодого человека Пушкин выходит с поэмой «Цыганы», дописанной уже в Михайловском. Глубже раскрыты причины бегства Алеко из «неволи душных городов» к цыганам, именно он попадает в драматическую ситуацию, убивает из ревности свою возлюбленную. Приговор ему выносит старик-цыган, отец Земфиры: «Ты для себя лишь хочешь воли». Табор снимается и оставляет Алеко в одиночестве. Слова в эпилоге: «И всюду страсти роковые, / И от судеб защиты нет» – имеют двойственный характер. Исчерпывается возможность дальнейших поисков Алеко свободы среди диких народов, в условиях их безыскусственной жизни. От себя никуда не уйдешь. Именно Алеко принес в цыганский табор «страсти роковые». Продолжения поэмы в прежнем виде не могло быть. Если от судеб нигде нет защиты, остается лишь один выход для Алеко: вернуться в ту самую «неволю душных городов» и начать борьбу с теми «законами», которые формируют такие эгоцентричные характеры и объясняют способы выживания в привычной общественной среде. Все вместе взятое начало победу реализма в пушкинском мышлении, побуждало продолжать «роман в стихах» «Евгений Онегин», который начат был еще в Кишиневе в мае 1823 года. Образ героя романа явно находился в преемственной связи с образами Пленника и Алеко. Сам Байрон двигался тоже в сторону реализма в «Дон Жуане» и других произведениях. Пафос его «восточных» поэм оказывался пройденной ступенью.

Преодолению политического романтизма способствовал пережитый Пушкиным в 1823-1824 годах кризис мировоззрения. Кризис отразился в стихотворениях «Кто, волны, вас остановил?» (недоработанный набросок), «Свободы сеятель пустынный», в котором есть такие мрачные строки: Паситесь, мирные народы! / Вас не разбудит чести клич. / К чему стадам дары свободы? / Их должно резать или стричь. / Наследство их из рода в роды / Ярмо с гремушками да бич.

Одна за другой потерпели поражение революции в Европе: в Италии, Испании, Греции и других странах. Реакция торжествовала. Россия Александра I становится в центре ее. Кризис Пушкина выражен и в стихотворении «Недвижный страж дремал на царственном пороге». Здесь речь о «владыке севера», перед которым в Европе «под ярем склонились все главы», «всё молча ждет удара».

Пушкин изверился в современном либерализме, в громких фразах относительно скорого пришествия свободы, что сам же только что воспевал и за что пострадал. В исторические иллюзии и аналогии, которыми подогревали свой оптимизм декабристы, в мир цельных характеров и их героических дерзаний, встреченных в поэмах Байрона, Пушкин вглядывался критически. Он начинал более трезво судить о всех политических событиях, искать новые источники для своего оптимизма, ибо кризис мировоззрения еще не означал полной потери веры в будущее России и человечества.

Наступил совсем новый период в жизни и творчестве Пушкина: Михайловское. Поэт провел здесь «два года незаметных», по строгому расчету чуть больше – с 6 августа 1824 по 4 сентября 1826 года.

Хотя это была новая ссылка, из службы Пушкин был исключен как неблагонадежный, с отцом поссорился, жил в отрыве от друзей, от бурной столичной литературной жизни, тем

не менее следует считать весь этот период весьма благоприятным для творчества. Жизнь текла без стычек со случайными людьми, без дуэлей. Книги он находил в богатой библиотеке соседнего Тригорского, в котором жили образованные и дружески расположенные к поэту люди. Книги присылал брат из Петербурга. Поэта посетили три лицейских товарища – Пущин, Дельвиг, Горчаков. Собирались приехать Рылеев и Бестужев. Пушкин тесно сдружился с Языковым. Велась деятельная переписка с ними, а также с Вяземским и Жуковским. Еще были две примечательные черты в этой жизни: возможность полной творческой сосредоточенности, без пустой траты времени, и полная погруженность в русский национальный опыт, впечатления от которого Пушкин лишь слегка почерпнул в детстве, до поступления в лицей. Сама логика духовного кризиса, пережитого на юге, требовала изучения русской, в том числе и народной, жизни, повседневности и исторического прошлого, народного самосознания, как оно выразилось в песнях, повериях. Пушкин писал в это время, что силы его окрепли, он возмужал и может «творить».

Не псковское захолустье, не узкий мирок преходящих сердечных увлечений, а возможность сосредоточенно наблюдать типы русских людей, предания старины (а Псковщина была полна ими), подлинную реальность обогатили Пушкина. Сельские наблюдения ранних лет объединялись с наблюдениями зрелого мужа. И здесь поднадзорный Пушкин не отрывался от декабризма. И.И. Пущин, приехавший к нему в январе 1825 года, доверительно сообщил, что заговор в России существует, и он, Пущин, принадлежит к нему. Это сообщение освещало всю широту прежних связей Пушкина и наблюдений: и арест В.Ф. Раевского, и споры в Каменке. Пушкин живет ожиданиями решающих событий, чувствует себя причастным к ним. А когда «бунт» 14 декабря разразился, он решил было отправиться в Петербург. И это при всем том, что он уже давно проницательно судил о движении декабристов, видел его обреченность.

Дистанция между ним и его друзьями обрисовывалась в спорах. С Дельвигом шел спор о значении Державина. Дельвиг все еще благоговел перед ним, а Пушкин доказывал полную его устарелость, тем более не мог принять «приподымания» его как поэта и гражданина в Думах Рылеева. В конце 1824 года, по прочтении IX и XI томов «Истории...» Карамзина, Пушкина осенила мысль написать историческую драму из эпохи «Смутного времени» – «Борис Годунов». Он работал втайне и именно в эти минуты чувствовал, что достиг «полного развития».

Выход из «духовного кризиса» Пушкин искал в полном погружении в народную жизнь, в ее вековую мудрость. Его восхищали сказки, рассказываемые няней Ариной Родионовной. О чем-то же говорит русская история? Откуда и как появился Степан Разин – ослепительно яркая личность, которого боготворит народ вот уже два века? А Пугачев? Он тоже уже интересуется Пушкина. Что означает «заунывная» песнь ямщика? Какая дума в ней сокрыта? А праздничная толпа на ярмарке, у Святогорского монастыря? Ведь такое было здесь и сто, и двести, и триста лет тому назад. Как народ выжил? Где берет силы? А ведь в этих местах господствовали и насильничали не только свои бояре, но и польские, и литовские паны. Здесь, у городища Воронин, некогда стоял с войском Стефан Баторий и лилась кровь. И Псков, с его стенами и куполами, не всегда принадлежал Московии, а присоединен великим князем в 1510 году. Так что же такое царь и народ? Кто и когда бывает прав и неправ? Не в Неаполе и Испании, не в Греции и Молдавии ищет Пушкин вопросы и на них ответы. Не плутарховы герои ему нужны, а те, которых послала русская история, и в формах русских, без декламаций и подчеркнутой героичности. Русская мудрость запрятана в буднях, – ее надо изучать и возводить в поэзию. Словом, значение двухлетнего периода пребывания в Михайловском – в переходе Пушкина от романтизма к реализму, даже более емкому, аналитически познавательному, чем реализм в баснях Крылова, строившийся на аллегориях, более емкому, чем в комедии Грибоедова, где в резком контрасте сталкивались ум и неразумие обнаженно публицистически.

Как всегда у Пушкина, в новом периоде остаются отголоски старого. Стихотворение «Арион» – знак преданности декабристским настроениям: «Я гимны прежние пою...». Но гимны пелись уже иначе. Без агитационных интонаций, без изложения определенной программы. Мотивы поэтической пригодности, целесообразности своей жизни Пушкин

выражает в цикле «Подражания Корану» (1824) и в «Пророке» (1826). Пушкин раздумывает о предназначении поэта-пророка, о его способности волновать умы, «глаголом жець сердца людей». «Подражания Корану» – не внешний повод для пророческих высказываний. Пушкин старается вникнуть в дух, колорит этой «небесной книги», передать особенности восточной эмоциональной речи (Пушкин пользовался французским переводом Корана). Пушкин отныне руководствуется убеждением: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу». Пушкина привлекают древние священные библейские мотивы («В крови горит огонь желанья»), обычаи и настроения русских людей – «Зимний вечер» («Буря мглою небо кроет»).

Начисто изгоняется романтизм из области представлений о характере поэтического труда, соотношении словесности и торговли. «Разговор Книгопродавца с Поэтом» (1824) содержит новые правила, которыми отныне руководствуется Пушкин-поэт: «Не продается вдохновенье, / Но можно рукопись продать». Таков «цинизм вещей» в современном мире. И только таким компромиссом можно спасти «священное искусство» от меркантилизма и диктата. Искусство становится не божественным наитием, как у романтиков, а профессией, ремеслом, средством к существованию. Это – самая современная форма независимости искусства.

В любовной лирике совершенно исчезает античный пантеон и эротический элемент. Здесь Пушкин выступает как философ: его интересует общечеловеческое содержание в одном из сильнейших и вечных чувств: «Я помню чудное мгновенье...».

Он записывает сказки и песни не только Арины Родионовны, но и псковской округи. Эту тетрадь он дарит собирателю русских песен П.В. Киреевскому и говорит, что в ней есть одна, им самим сочиненная. Киреевский, знаток предмета, не смог отличить песню, сочиненную Пушкиным, от песен, записанных им из уст народа. Услышанное в народных песнях «разгулье удалое» Пушкин по-своему реализовал в трех песнях о Стеньке Разине, из которых одна сочинена им. Опубликовать их в свое время было невозможно и они дошли до нас в копиях М.П. Погодина. Мелодика их воспроизводит народно-песенный размер. Пушкин много экспериментирует в этот период, черпает из народных источников, но он умеет и пересказывать их «народным складом», и «истолковывать с народной точки зрения».

Экспериментальными оказались и «роман в стихах» «Евгений Онегин», и историческая драма «Борис Годунов».

Решительный поворот к народу как силе, определяющей исторические судьбы нации, и к изображению действительности, осмысленной с точки зрения этих народных и исторических судеб, – вот то, что было открыто и завещано «великим, гениальным и руководящим умом поэта» всем тем, кто вслед за Пушкиным продолжал работать «на той же ниве». Поэту принадлежала честь открытия, в русле которого двигалась в дальнейшем (в лице наиболее ярких своих представителей, включая и Гоголя) русская литература. Современному читателю довольно трудно оценить радикальность переворота, совершенного Пушкиным в середине 1820-х годов. Но только потому, что высказанная поэтом и подхваченная его преемниками мысль давно стала нашим достоянием.

Путь Пушкина к установкам реалистического творчества начинался с размышлений над проблемами современной истории и споров вокруг «Истории государства Российского» Карамзина. В сохранившемся отрывке воспоминаний 1820-х годов Пушкин писал: «Это было в феврале 1818 года. Первые 8 томов "Русской истории" Карамзина вышли в свет. Я прочел их... с жадностью и со вниманием. Появление сей книги. . . наделало много шуму и произвело сильное впечатление... Все... бросились читать Историю своего Отечества, дотоле им неизвестную... Молодые якобинцы (будущие декабристы) негодовали; несколько отдельных размышлений в пользу самодержавия, красноречиво опровергнутые верным рассказом событий, казались им верхом варварства и унижения. Они забывали, что Карамзин печатал Историю свою в России; что государь, освободив его от цензуры, сим знаком доверенности некоторым образом налагал на Карамзина обязанность всевозможной скромности и умеренности. Он рассказывал со всею верностью историка, он везде ссылался

на источники – чего же более требовать было от него? Повторяю, что "История государства Российского" есть не только создание великого писателя, но и подвиг честного человека». Этому мнению, сложившемуся в результате спокойного обдумывания и не совпадающему с первоначальной реакцией поэта на труд Карамзина, которая не слишком отличалась от реакции «молодых якобинцев», Пушкин уже не изменял. Своевольная трактовка исторических лиц и событий, «насильственное направление повествования к какой-нибудь известной цели» в виде собственной или заимствованной любимой идеи сообщают истории характер романа, тогда как самый роман на современном этапе развития литературы (точно так же, как любая другая форма эпоса или драмы) должен иметь, по мысли Пушкина, все достоинства реальной истории – правдивого, беспристрастного рассказа о прошлом и настоящем.

На этом убеждении, сформировавшемся во время работы над «Борисом Годуновым», «Полтавой», «Евгением Онегиным», Пушкин прочно утвердился к 1829 – 1830-му году, когда писал рецензию на Н. Полевого. Жанр произведения (драма, поэма, роман) ничего не менял в существовании новой эстетической позиции: по отношению к ней Пушкину был безразличен не только выбор между тем или иным драматическим и эпическим жанром, но и выбор между всеми этими жанрами вместе и наукой (историей), поскольку там и тут безусловное преимущество было не на стороне художественного произвола и личного пристрастия, а на стороне строгих выводов исторической науки.

Итак, первый шаг от романтизма к реализму выразился в отказе от произвольного истолкования характеров и событий. Заключительные главы «Евгения Онегина», в отличие от начала романа (1823), написаны художником, окончательно сбросившим оковы романтического (субъективного) подхода к изображению действительности и нашедшим твердую опору для реалистического повествования. Дело было как раз в этой опоре. Ведь отрицание само по себе только очерчивает по противоположности область возможных решений (любой объективный взгляд на вещи), но совсем не указывает, какое из них следует предпочесть (т. е. на чем основывать эту объективность). Восстание декабристов и размышления над его исходом подвели черту. Отныне (и без всяких исключений) оценка людей, событий в эпическом и драматическом рассказе дается не с личной точки зрения, чем бы она ни диктовалась, но с точки зрения народа и исторических перспектив его судьбы. Такова природа пушкинской объективности, отметившей особой печатью оригинальную суть его реализма.

Что такое «онегинская строфа», состоящая из четырнадцати стихов, с особой рифмовкой? Каждая строфа имеет свой римский номер. Это же не что иное, как «канон» «байронической» поэмы: «отрывочность», «кульминационность» и «загадочность». Каждая строфа – квадратик, в смысловом и ритмическом отношении замкнутое целое. То, о чем говорится в строфе, представляет собой некую тему, определенное содержание, взятое в высшем своем напряжении, которое резюмируется в самых ударных, последних 13-м и 14-м стихах, парно рифмующихся, чаще всего представляющих собой остроумный каламбур. Первые восемь стихов – обычно заявка на тему, ее экспозиция, последующие четыре – развитие темы до высшего напряжения, и в самом конце – сильное резюме. Это можно проверить на каждой строфе. Первая кончается словами: «Вздыхать и думать про себя, / Когда же черт возьмет тебя!»

А перед этим – спокойное экспозиционное начало: «Мой дядя самых честных правил...», потом рассказывается о мытарствах с больным: «Ему подушки поправлять, / Печально подносить лекарство» – это и есть разгон-нагнетание.

Можно просматривать строфу за строфой и по экспрессивным концовкам припоминать, о чем идет речь в каждой строфе. Многие строфы погибли при окончательной отделке романа, но Пушкин, создавая энциклопедическую мозаику жизни, сохранял номера пропущенных строф не из какого-либо тщеславия, а из соображений композиции: поэт этими пропусками намекал на бесконечное богатство рисуемых им картин жизни или психологических состояний героев и его самого, не уместяющихся в произведении. Таким же способом он передает напряжение, в котором оставляет Татьяну и Онегина в саду, после ее письма к нему и перед проповедью, им заготовленной. Это происходит в конце третьей

главы. Но Пушкин слагает с себя обязанность рассказать тут же, в чем состояла проповедь Онегина: «И как огнем обожжена, / Остановилась она».

Заинтригованный читатель лихорадочно переходит к чтению четвертой главы, надеясь сразу же получить описание важной сцены. Ничего подобного. Пушкин выставляет шесть номеров пропущенных строк и только с седьмой начинается текст. Но какой? Совсем не о героях, встретившихся в саду, а с отдаленных рассуждений на тему: «Чем меньше женщину мы любим, / Тем легче нравимся мы ей», как бы подготавливающей нас к холодной проповеди Онегина. Игривые и несколько циничные мысли о женщине – это философия жизни самого Онегина («Так точно думал мой Евгений»). Но свои донжуанские, привычные рассуждения Онегин отбрасывает из уважения к Татьяне и поступает благородно, объясняясь искренне. Отказывая ей во взаимности, он, однако, письмом ее «живо тронут был» и признается, что любит ее «...любовью брата / И, может быть, еще нежней». И мог бы на ней жениться (а в черновиках и женится). Но именно сейчас он не чувствует в себе способности нести «узы Гименея» и предпочитает остаться свободным. Как видим, пропущенные строфы несут содержательные функции и зрительно оформляют рваную композицию романа. Это и есть «байронический канон» – «отрывочность», «кульминационность». Пушкин блестяще владел искусством «не договаривать», чтобы заинтриговать читателя и воспитывать в нем уважение к собственной догадливости.

Что же является содержанием романа «Евгений Онегин»? Каковы его главные герои? Формула Белинского, что перед нами не просто роман, а «энциклопедия русской жизни», не должна нас ослеплять. Как ни широк и исторический и бытовой фон в романе: показаны обе столицы – Москва и Петербург, элитарная, мыслящая часть дворянства и основная, косная провинциальная часть, разные поколения людей (старики Ларины и их дочери, Онегин и его родня – отец, дядя) – все же роман, как и полагается настоящему роману, имеет главным своим содержанием любовь: Татьяна и Онегин, – Ленский и Ольга. Фабульный каркас романа образуют два письма: сначала Татьяны к Онегину, затем Онегина к Татьяне, две проповеди в ответ: сначала Онегина Татьяне в саду, затем Татьяны Онегину у себя в доме. Каждый из центральных героев спроектирован на европейскую литературную родословную: Татьяна – на героинь знаменитых романов, где главным содержанием также является любовь. Она воображалась «Кларисой, Юлией, Дельфиной», то есть героинями романов «Клариса Гарлов» Ричардсона, «Новая Элоиза» Руссо и «Дельфина» мадам де Сталь. Онегин спроецирован на «Чайльд-Гарольда» Байрона, «Мельмота-скитальца» Мэтьюрина, «Жана Сбогара» Ш. Нодье и других. Все бесчисленные побочные темы сфокусированы на центральных героях «Евгения Онегина», и в каждой из них мы чувствуем зародыши тем будущих романов русской литературы.

Укоренилось мнение в пушкиноведении, что «Онегин» первоначально задуман как сатирический роман, но рубеж 1825 года наложил особый отпечаток на отношение автора к своему герою. Отношение стало более снисходительным и осердеченным, при последней встрече с Татьяной Онегин возрождается к новой жизни под влиянием охватывающего его чувства искренней любви к Татьяне, светской женщине, достоинства которой он хорошо знал. Его пламенное чувство оценивается именно как возрождение, которое, возможно, поведет его очень далеко, и тут вспоминается десятая глава, с ее крамольными характеристиками Александра I и заговорщиков-декабристов, к которым Онегин якобы способен прийти. Но перед нами – не что иное, как цепь произвольных натяжек, превратных толкований некоторых суждений Пушкина о своем герое. А.А. Бестужев требовал от Пушкина именно сатиры, резкого столкновения Онегина с обществом, то есть повторения ситуации, в которую попал Чацкий. Но Пушкин отвечал: где же у меня сатира? Если б я ее коснулся, у меня затрещала бы набережная Петропавловской крепости. Это высказывание толкуется так, словно Пушкин и хотел бы дать ход в романе сатире и что он способен на сатиру огромной разрушительной силы, да вот не получилось или не захотел. Если же понимать сатиру в области авторского отношения к герою, то ее очень много в форме иронии, с какой Пушкин его подает. А суть дела в том, что Пушкин и не собирался писать сатиру ни на общество, ни на героя. С самого начала роман задуман как верная картина общества, показывающая диалектику довольно противоречивых отношений героя со средой:

он – выше общества и насмехается над ним, и в то же время – целиком продукт общества, подвержен всем его предрассудкам. У Онегина есть порывы к делу: он переводит своих крестьян с барщины на оброк, готов порвать с пошлостью общества и родных, рисует карикатуры на них, оберегает свою свободу для чего-то, даже сознавая, что Татьяна вполне заслуживает его чувств («Невесты не искал иной»). Но, раскрывая в Онегине то, что его несколько роднит с Чацким, Пушкин показывает и то, что делает его несовместимым с ним и «рад заметить разность / Между Онегиным и мной». Онегин с самого начала задуман как новый, противоречивый герой, в духе «странного человека» Батюшкова.

Конечно, катастрофа 1825 года во многом перестраивала мышление Пушкина, и понесенные потери заставляли не столь иронически относиться к герою в последних главах романа, написанных после декабря. Но эти изменения едва уловимы и не разрушают цельности романа в обрисовке героя. Это скорее чисто логическое, предположительное заключение пушкинистов. Между тем вспомним, что главные споры по поводу романа разгорелись в связи с выходом в свет первой его главы. Все остальные главы воспринимались спокойно, если не считать болгаринских выпадов против седьмой главы и «исписавшегося» Пушкина. Именно в первой главе мы найдем все решающие характеристики Онегина со стороны автора, и то, за что можно героя похвалить, и то, за что должно порицать: «Онегин, добрый мой приятель», «Томила жизнь обоих нас», «Я был озлоблен, он угрюм».

Декабристы не понимали простоты и величия замысла Пушкина, отказа от героического типа современника и предпочтения ему «доброе малого», «как ты, да я, как целый свет». Пушкин показывает, как может оказаться лишним умный человек среди глупцов, а этих большинство. Тут еще есть элемент Чацкого. Но Пушкин показывает «лишнего человека» как ничегонеделателя, несущего в себе, как скажут позднее, «обломовские» черты. И такое открытие было не менее ценным, чем открытие активного Чацкого. Больше того, меланхолическая пассивность будет все возрастать в «лишнем человеке» и получит яркое изображение в последующих русских романах, Тургенева в особенности. Все эти тенденции уже заключались в первой главе «Евгения Онегина».

Глубже, чем кто-либо из критиков и писателей, постиг сущность образа Татьяны Достоевский в знаменитой своей речи на открытии памятника Пушкину в Москве: «...Это тип твердый, стоящий твердо на своей почве. Она глубже Онегина и, конечно, умнее его. Она уже одним благородным инстинктом своим предчувствует, где и в чем правда, что и выразилось в финале поэмы... Это положительный тип, а не отрицательный, это тип положительной красоты, это апофеоза русской женщины, и ей предназначил поэт высказать мысль поэмы в знаменитой сцене последней встречи Татьяны с Онегиным. Можно даже сказать, что такой красоты положительный тип русской женщины почти уже и не повторялся в нашей художественной литературе...». Что касается возрождения Онегина под влиянием любви, то здесь наговорено много риторички. Татьяна победила, она зорко усмотрела именно то, что предрекает сам Онегин в письме к ней: «затеи хитрости презренной», «соблазнительную честь», волокитство за знатной «законодательницей зал»: Как с вашим сердцем и умом / Быть чувства мелкого рабом!

Суесловны и доводы относительно Татьяны как «истинно русской женщины», которая непременно пошла бы за декабристом в Сибирь. Скажем так: Татьяна-то пошла бы, но все дело в том, что Онегин не декабрист.

Что такое десятая глава? Семнадцать незавершенных строк эпиграмматического свойства об эпохе, когда созрел заговор, о царе и бунтовщиках. Была ли глава написана целиком? Как бы вел себя Онегин среди заговорщиков? Он, привыкший «равно зевать» «среди модных и старинных зал», мог бы сладко зевнуть и на сборищах «у беспокойного Никиты, у осторожного Ильи» (то есть у Н.М. Муравьева и у И.А. Долгорукова). Несомненно, стихи из десятой главы, зашифрованные Пушкиным и расшифрованные в наше время, – самые острые, которые надо было скрывать. Все остальное в главе, если она и была написана, менее остро. Пушкин не оставил предупреждений, что его роман и герой могут быть правильно поняты только с учетом X главы. Вряд ли он ее целиком написал. Знаменитая пометка на обороте листа повести «Выстрел»: «Сожжена X глава 19 октября

1830 года», – то есть в день лица, в Болдине, означает не больше того, что сожжена черновая часть главы. Оставшиеся свидетельства со стороны Вяземского, А. Тургенева о чтении Пушкиным им X главы и цитаты из нее, приводимые в письмах, все приходится на дошедшие до нас расшифрованные семнадцать строф. X глава, в сущности, выброшена самим Пушкиным из состава романа так же, как были выброшены «Дневник» и «Странствования» Онегина; они ничего нового не прибавляли к характеристике героя. Взыскательный художник отбрасывал все ненужное. Ему важно сохранить двойственность Онегина, не выпрямлять его по декабристским рецептам. Образ был грандиозным новым словом в литературе о судьбе, о возможностях дворянского «лучшего человека», общественная активность которого быстро начинала блекнуть.

Онегин – антиромантичен по отношению к Жуковскому. В духе этого романтизма создан образ Ленского («меж ними все рождало споры»). Онегин противостоит и романтическим схемам декабристов, не обличитель, не «гражданин», боящийся запачкать свой высокий сан связями с обществом. Но это и не прежний пушкинский, экзотический, «байронический» герой, который по принципиальным соображениям бежал из столицы на лоно естественной природы. В деревню его привели чисто прозаические причины: смерть дяди, получение наследства. От прежних героев остался некоторый налет, «эгоцентризм»: он «для себя лишь хочет воли». Зачем она ему нужна, он не знает, но потерять ее не хочет. Потом она – «постылая свобода». В этом высокая оправдательная причина его отказа на искреннее признание Татьяны. Его отношение к героине существенно отличается от отношения Пленника к Черкешенке и Алеко к Земфире.

Пушкин, в отличие от Ричардсона, Руссо, де Сталь, убрал все внешние причины, которые могли бы помешать соединению героя и героини. У Пушкина и Онегин – дворянин, и Татьяна – дворянка. Вера у них – одна, образование имеет сходные черты. Оба они – избранные натуры, «белые вороны» в стае, резко выделяющиеся из окружающего общества. «Отец понять его не мог», «Меня никто не понимает». Оба как бы ждут друг друга. Тем не менее их счастье невозможно. Духовное развитие Татьяны опирается на знаменитые сочинения, которыми увлекалось прежнее поколение, но поверхностно. Мать Татьяны только слыхала о Грандисоне (герое другого романа Ричардсона – «История сэра Грандисона»), Татьяна живет духом этой великой эмансипаторской литературы. Позднее, в отсутствие Онегина, она посетит его усадьбу и проведет некоторое время в его библиотеке, ознакомится с новыми книгами, которые он читал (Байрон, Констан и др.) и лучше поймет характер своего героя. Потом, в замужестве, в Петербурге она научится хорошо разбираться в людях, обычаях и предписаниях высшего света, в условиях которого воспитан Онегин. И тут «загадка разрешилась»: новое его появление на петербургских паркетах уже не производит на нее ошеломляющего впечатления. Она собой овладела, а он – нет.

Много сказано учеными о цельности образа Татьяны, русском ее характере. Но не забудем: Татьяна-барышня с трудом изъясняется на родном языке. Свое письмо к Онегину она пишет по-французски. То, что она первой написала письмо возлюбленному, было таким нарушением домостроя, что роднило ее с несколько эксцентричной англичанкой Кларисой. Конечно, набожность Татьяны, приверженность русским народным обычаям, суевериям и гаданиям прибавляет ей русскости, но и закабалает ее духовно, приближает к Светлане Жуковской, к ее романтизму. С этой стороны Татьяна гораздо ближе к Ленскому, чем к Онегину, ближе, может быть, к добряку своему отцу, но не к матери и младшей сестре Ольге. Конечно, в духе наметившейся русской цельности выпадает ей судьба быть вывезенной на ярмарку невест и отданной за важного генерала, которого она вовсе не знала. И живет она с ним без любви, хотя и уважает (опять чисто русская черта) за то, что он имеет заслуги и «в сраженьях изувечен», и жалеет. «Жаление» – весьма в характере русской женщины. (Как и в простом народе, и у Наташи Ростовской в «Войне и мире».) Но все вместе взвесив, можно ли сказать о нерушимой цельности образа Татьяны, в отличие от «космополита» Онегина? Пушкин любит Татьяну: она для него – идеал, но он ее не идеализирует. Этот образ проходит сложную эволюцию, интегрирует в себе разные стихии, то французское, что в ней есть, не отрывает ее от родной почвы, а духовно просветляет, помогает оторваться от всего косного, мертвящего, банального (какова, например, не

задумывающаяся над смыслом жизни ее сестра Ольга, которая не стоила жертв Ленского и быстро забыла его). В разговоре Татьяны с няней о сердечных делах по сути встретились XIX и XVII века русской жизни. И дело не в том, что Татьяна – госпожа, а няня – крепостная. Это женщины разных веков, разных верований и привычек. Но сделавшись такой величественно-спокойной, примерной русской женой заслуженного русского генерала, Татьяна в конце романа снова поступает как книжная, идеальная дева, признаваясь Онегину, что любит его по-своему и вспоминает как о лучшей поре своей жизни сельское уединение и первую встречу с ним. И все же русское начало снова побеждает: «Но я другому отдана; / Я буду век ему верна». Здесь не просто суетные опасения за свою добродетель, за что укорял Татьяну Белинский, она умом и сердцем хорошо поняла Онегина, именно его суетность. Ведь он не предлагал ей брака, он далек от серьезных решений. Светское волокитство оскорбляет ее вдвойне, потому что идет именно от него и затрагивает ее.

В «энциклопедии русской жизни» не хватает многих «томов»: нет купечества, духовенства, студенчества, мельком упоминается провинциальное дворянство, крестьянство, слуги и пр. И тем не менее «Евгений Онегин» – самый густонаселенный роман всей русской литературы, именно к нему применимо определение «энциклопедия», начавшее прилагаться к месту и не к месту в характеристике других толстых романов. И дело не в том, что за «Онегиным» остается право первой «энциклопедии». Роман и поистине ставит своей целью передать беспредельное дыхание национальной жизни. Нигде она так функционально не нужна, как в этом романе в стихах. Тут значительную роль играют не только действующие лица, главные и неглавные, лишь упоминаемые, но и лирические отступления от сюжета, исповеди самого автора, преисполненного чувства национального самосознания («Москва, как много в этом звуке...»), и выходы в тьму обычаев, в сферу своих отношений к героям, которые являются современниками его, друзьями («Онегин, добрый мой приятель», «Татьяна милая моя»), своих раздумий, решений, признаний. Замужество Татьяны – для него полная неожиданность. Таково свойство реалистических образов, обретающих свою спонтанную манеру поведения, как «вторую природу»... В романтизме это совершенно невозможно. Там «мир иной» создает сам автор. Герои его – рупоры его идей. Лирические отступления углубляют и расширяют границы повествования. Каждый пятый стих, по общему приблизительному подсчету, приходится на лирические отступления, и это не размывает роман, а придает ему широкое дыхание, чисто русское величие. Воспеты все времена года, сезоны, просторы, природа, народ. Пушкин демонстрировал могущество открытого им художественного метода реализма как основы расцвета национального искусства.

*Проза Пушкина.* Новатором выступил Пушкин в Болдинскую осень и как автор цикла «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» (пять повестей): «Выстрел», «Метель», «Гробовщик», «Станционный смотритель» и «Барышня-крестьянка». Пушкин сыграл решающую роль в развитии русской прозы. Ведь прозаический литературный язык, как мы имели возможность убедиться, был в первой четверти XIX века гораздо менее разработан, чем язык поэзии. Поэтому Пушкину пришлось идти здесь целиной, непроторенными дорогами. Именно его проза даст толчок развитию в 1830-х годах повести и романа. Необходимость создания языка русской прозы Пушкин чувствовал постоянно и не раз обращался к друзьям с призывами на этот счет. самом конце 1820-х годов он задумывает шесть новых произведений, оставшихся в набросках. Так что «Повести Белкина» явились первыми законченными произведениями Пушкина.

В прозе Пушкина обращает на себя внимание демократизация жизненных явлений, попадающих в поле зрения автора: городские ремесленники («Гробовщик»), мелкие чиновники («Станционный смотритель»), армейские офицеры («Выстрел»), русская помещная жизнь («Метель», «Барышня-крестьянка»), крепостное крестьянство («История села Горюхина»). Демократическому прозаическому содержанию соответствовала и особенная форма, далекая от привычной поэтической речи. Сам рассказчик Иван Петрович Белкин и его «помощники», безвестные русские люди, рассказы которых он передает, привлекательны не смирением, а отзывчивостью, чуткостью к другому и другим, чистотой и точностью нравственных оценок всего происходящего. Это люди русские, носители

тысячелетней православно-христианской культуры, враждебной эгоизму и гордыне, это люди, наделенные талантом созерцательности, художественно бескорыстного взгляда на жизнь.

Но можно ли сказать, что свойственная этим повестям «нагая простота» стиля – абсолютное новшество у Пушкина? Еще в лицейском отрывке «Мои мысли о Шаховском» поражает чисто пушкинская лаконичность: ясность, простота. Мысли и мысли – все это уже есть в его письмах к друзьям, в незаконченной повести «Арап Петра Великого». Конечно, в «Повестях Белкина» эти качества доведены до высшего уровня, Пушкин уверяет, что и Белкин не сочинял эти повести, а только записал от других лиц, инициалы которых было бы напрасным трудом разгадывать. Смотровитель рассказан был титулярным советником А. Г. Н., Выстрел подполковником И. Л. П., Гробовщик приказчиком Б. В., Метель и Барышня девицею К. И. Т. Это случайные люди, но их соотношение с предметом повествования явно не случайное. И их голос слышится, как равно и голос Белкина, и самого Пушкина.

Читателю приходится в этих повестях иметь дело сразу со всеми рассказчиками, и ни одного он не может отстранить. «Действительность выступает в меняющихся формах понимания». Рассказывается фабула и сам процесс ее рассказывания. Главная цель Пушкина – заставить заговорить в прозе саму жизнь обыкновенных людей, держащихся простого, здравого смысла. К этой же манере вскоре прибегнет и Гоголь.

Вообще в «Повестях Белкина» существует два глубинных жанровых истока циклического образования, положившего начало классической русской прозе. Этими истоками видятся долитературные жанры, по природе своей тяготеющие к циклизации: притча и анекдот.

Перед нами поистине двуязычный в жанровом отношении текст, предполагающий синхронность и равноправность его прочтения как на языке анекдота, так и на языке притчи. Слово притчи – слово авторитарное, провиденциально-назидательное, безапелляционное в своей монологической императивности. Слово же анекдота – слово инициативное, диалогизированное, курьезное своей окказиональностью и беспрецедентностью. Притча творит универсальную и притом императивную картину мира, где герой – субъект этического выбора перед лицом некоего нравственного закона (императива). Анекдотом же создается окказиональная картина мира как арены столкновения и взаимодействия субъективных волей, где герой – субъект свободного самоопределения в непредсказуемой игре случайностей. Если в притче всегда случается такое, что и должно было случиться (по тем или иным соображениям), то в анекдоте происходит мало или даже вовсе невероятное. Герой анекдота Белкин (в первом примечании Издателя читаем: «Следует анекдот, коего мы не помещаем, полагая его излишним») и притчевые персонажи лубочных картинок суть внесюжетные фигуры цикла. Обрамляя вымышленную реальность «повестей», они остаются на границах литературного сюжета, поскольку вполне принадлежат: первый – национально-историческому быту, вторые – внеисторическому и вненациональному общечеловеческому бытию.

#### 4. Художественно-культурный феномен творчества А. С. Пушкина

В творчестве Пушкина впервые осуществился органический синтез освоенного русской литературой XVIII – начала XIX века культурного опыта Западной Европы с многовековой национальной традицией. Богатырским усилием был преодолен порожденный петровскими реформами разрыв между тонкой прослойкой «европеизированного» дворянского общества и народом с его тысячелетней православно-христианской духовностью.

Искусство Пушкина – это искусство поэтических формул, емких художественных обобщений общенационального масштаба. Пушкин мобилизует все смысловые возможности русского языка, всю заключенную в нем образную энергию. Пушкин обладал редкой чувствительностью к самому духу национального языка, к его историческим корням, к скрытым в его недрах драгоценным рудам.

Родоначальник новой русской литературы ко всему поэтическому наследию относился как к общенациональному достоянию. Подобно народному сказителю, творящему

по законам коллективного искусства, он не стыдился брать близкое его душевному настрою «чужое». Менее всего он стремился измышлять что-то от своего лица и вовсе не был озабочен противопоставлением своего «я» предшественникам и современникам. Напряженным творческим усилием он осуществлял синтез всего, что было создано трудами бывших до него и живущих с ним поэтов и писателей. Чтобы этот синтез осуществить, нужно было дать освоенному опыту новую художественную меру. Своеобразие Пушкина заключается не столько в открытии нового, сколько в систематизации старого – в иерархической его организации по зрелой национальной шкале духовных ценностей.

Черты поэзии Пушкина – естественность, нерукотворность, органическая природность. Когда читаешь его стихи, кажется, что это не поэт, а сами предметы, им изображенные, о себе говорят. Пушкин весь самоотдача, он радостно находит себя в другом. «Эгоист, – гласит древняя индусская мудрость, – всему внешнему для своей личности, всему, что не он, брезгливо говорит: «Это не я, это не я»; тот же, кто страдает, во всей природе слышит тысячекратный призыв: «Это ты, это тоже ты». Так и у Пушкина: Гармонии соперник мой / Был шум лесов, иль вихорь буйный, / Иль иволги напев живой, / Иль ночью моря шум глухой, / Иль шепот речки тихоструйной. («Разговор книгопродавца с поэтом»).

### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Какие исторические события повлияли на развитие русской литературы в XIX веке?
2. Какие общественно-политические явления в целом способствовали переходу русской литературы от романтизма к реализму?
3. Кого из деятелей культуры XIX века можно назвать современниками Пушкина?
4. Кто из русских писателей имел наибольшее влияние на творчество Пушкина?
5. В чем проявляется многогранность и новаторство творчества Пушкина?
6. Какие произведения Пушкина можно назвать знаковыми для истории русской литературы?

### *Литература:*

[Пушкин А. С. Евгений Онегин : Роман в стихах и другие произведения. — К. : Успіх і кар'єра, 2008. — 311 с.](#)

[Тынянов Ю. Пушкин : роман / Ю. Н. Тынянов. — К. : Дніпро, 1987. — 560 с.](#)

[Коровин В. И. История русской литературы XIX века. В трех частях : учеб. для студентов вузов, Ч. 1 : \(1795—1830 годы\). — М. : Владос, 2005. — 543 с. С. 158-164, 168-170, 177-178, 183-184, 188-190, 233- 247](#)

[Кулешов В. И. История русской литературы XIX века : учеб. пособ. — М. : МГУ, 1997. — 624 с. С. 101-112, 113-118](#)

[Лебедев Ю. В. История русской литературы XIX века. В трех частях : учеб. пособ. Ч. 1 : 1800-1830-е годы. — М. : Просвещение, 2007. — С. 78 – 80 С. 167-173, 232-256, 211-220, 225-231](#)

[Роговер Е. С. Русская литература первой половины XIX века : учеб. пособ. — СПб. : Форум, 2005. — 432 с. С. 135-165](#)

### Лекция № 3

### **Роман «Герой нашего времени» М. Лермонтова**

#### План

1. Роман «Герой нашего времени» в контексте творческого пути М. Лермонтова.
2. Образ Печорина: двойственность натуры персонажа.
3. Печорин как воплощение типа «лишнего человека».
4. Проблема актуальности романа «Герой нашего времени» М. Лермонтова в XXI веке.

## 1. Роман «Герой нашего времени» в контексте творческого пути М. Лермонтова

В 1836 году Лермонтов, по примеру Пушкина, который показал своего современника – Евгения Онегина – на фоне петербургской жизни 1820-х годов, задумал написать роман, в котором он бы изобразил своего современника – гвардейского офицера Печорина на широком фоне столичной жизни.

Но в 1837 году за стихотворение «Смерть поэта» Лермонтов был арестован и выслан на Кавказ, а после ссылки он уже не захотел возвращаться к прежнему замыслу. Лермонтов побывал в Пятигорске и в Кисловодске, в казачьих станицах на Тереке, проехал вдоль линии боевых действий; в городке Тамани, на побережье Черного моря, его хотели утопить контрабандисты, которые заподозрили в нем сыскного. С побережья Черного моря Лермонтов отправился в Грузию, и на обратном пути, в Ставрополе, он встретился с сосланными декабристами. Встречи с новыми людьми, новые впечатления вдохновили его на создание живых образов своих современников.

Роман писался Лермонтовым с 1837 по 1840 г. Последовательность написания повестей точно не установлена, но предполагается, что ранее других (осенью 1837 г.) написана "Тамань", затем "Фаталист", "Бэла", "Максим Максимыч"; но не исключено, что "Тамань" была написана последней, а "Фаталист" – после "Максима Максимыча".

Первые произведения были задуманы как отдельные фрагменты из записок офицера, но потом они стали "длинной цепи повестей", не объединенных в роман, но связанных общими героями – Печориным и Максимом Максимычем.

Первой была опубликована "Бэла" в "Отечественных записках" (1839) с подзаголовком "Из записок офицера о Кавказе" – так подчеркивалась связь новеллы с романтической "кавказской литературой", популярной в 1830-х годах. Тем не менее, произведение было, вопреки традиции живописно-риторических описаний, стилистически ориентировано на "Путешествие в Арзрум" А. С. Пушкина. Эту особенность "Бэлы" отмечал В. Г. Белинский: "Простота и безыскусственность этого рассказа – невыразимы, и каждое слово в нем так на своем месте, так богато значением. Вот такие рассказы о Кавказе, о диких горах и отношениях к ним наших войск мы готовы читать, потому что такие рассказы знакомят с предметом, а не клеветают на него. Чтение прекрасной повести г. Лермонтова многим может быть полезно еще и как противоядие чтению Марлинского".

Повесть "Фаталист" была напечатана в "Отечественных записках" (1839). По утверждению биографа Лермонтова П. А. Висковатова (1842-1905), "Фаталист" "списан с происшествия, бывшего в станице Червленной с А. А. Хастатовым", дядей Лермонтова: "По крайней мере, эпизод, где Печорин бросается в хату пьяного рассвирепевшего казака, произошел с Хастатовым". Историк и собиратель лермонтовских рукописей В. Х. Хохряков указывал на рассказ друга Лермонтова С. А. Раевского о том, что в "Фаталисте" запечатлено подлинное происшествие, участниками которого были сам Лермонтов и его приятель А. А. Столыпин (Монго). Было высказано и предположение о том, что тему новеллы Лермонтов отыскал в мемуарах Байрона, содержащих рассказ об удивительном случае, происшедшем с школьным приятелем автора: "...взяв пистолет и не справляясь, был ли он заряжен, он приставил его себе ко лбу и спустил курок, предоставив случаю решить, последует выстрел или нет".

В ноябре 1839 г. в редакционном примечании к публикации "Фаталиста" сказано: "С особенным удовольствием пользуемся случаем известить, что М. Ю. Лермонтов в непродолжительном времени издаст собрание своих повестей, – и напечатанных и ненапечатанных. Это будет новый, прекрасный подарок русской литературе".

К моменту издания "Тамани" ("Отечественные записки", 1840) работа над романом была завершена. По свидетельству мемуаристов, сюжет повести основан на действительных событиях, участником которых оказался сам Лермонтов во время своего пребывания в Тамани осенью 1837 году. Товарищ Лермонтова по Школе юнкеров и позднее по лейб-гвардии Гродненскому полку М. И. Цейдлер, который посетил Тамань через год после него, в своих записках о Кавказе 1830-х гг. подробно описал дни, проведенные в этом "небольшом, невзрачном городишке", и не мог не отметить сходства своего описания с "поэтическим

рассказом о Тамани в "Герое нашего времени": "Мне отвели с трудом квартиру, или, лучше сказать, мазанку, на высоком утесистом берегу, выходящем к морю мысом. Мазанка эта состояла из двух половин, в одной из коих я и поместился... по всей вероятности, мне суждено было жить в том же домике, где жил и он; тот же слепой мальчик и загадочный татарин послужили сюжетом к его повести. Мне даже помнится, что когда я, возвратясь, рассказывал в кругу товарищей о моем увлечении соседкою, то Лермонтов пером начертил на клочке бумаги скалистый берег и домик, о котором я вел речь". Рисунок сохранился.

## 2. Образ Печорина: двойственность природы персонажа

Разнообразие вошедших в роман повестей с необходимостью ставит проблему повествовательного единства романа. Соединение повестей в единую повествовательную структуру – характерная особенность становления русской реалистической прозы на ее ранних стадиях. Так, Пушкин создает из разных повестей цикл «Повести Белкина», Лермонтов из повестей создает роман, объединенный, с одной стороны, рассказчиком или повествователем-путешественником («Бэла» и «Максим Максимыч»), а с другой, в «Журнале Печорина» – героем-повествователем Печориным, чья личность раскрывается в собственноручных дневниковых записях о себе и своих приключениях. Однако и тогда, когда о Печорине рассказывает другое, постороннее ему лицо, и когда он рассказывает о себе сам, он всюду выступает главным действующим лицом романа. Стало быть, все повести объединены одним сквозным героем – Печориным, участвующим в каждой из них. Он обладает целым рядом отличительных духовных и душевных признаков, восходящих к волновавшему Лермонтова демоническому образу. Спущенный с надземных высот на грешную землю, Демон стал «светским демоном», сохранив многие черты павшего ангела и почти тот же строй чувств. Приобретя несколько странный физический облик и существенно дополнив внутренний мир новыми, в том числе и не свойственными Демону качествами, он начал свою литературную жизнь в ином, чем Демон, социальном и бытовом окружении под именем Григория Александровича Печорина.

Главное из этих новых качеств – способность сильно, глубоко и тонко чувствовать, соединенная со способностью к самопознанию. С этой точки зрения Печорин – самая загадочная, самая таинственная личность в романе, однако не в смысле мистическом, не вследствие непознаваемости или художественно рассчитанной недосказанности, неясности и туманности, а в смысле невозможности ее постичь из-за внутренней бездонности, неисчерпаемости души и духа. В этом отношении Печорин противостоит всем действующим лицам, как бы ни превосходили они его в отдельных своих качествах. По сравнению с многомерным Печориным душевный мир остальных персонажей односторонен, вполне исчерпаем, тогда как внутренняя жизнь центрального персонажа принципиально до конца непостижима. Каждая повесть что-то приоткрывает в Печорине, но не открывает его в целом. Точно так же и весь роман: обозначая характер, оставляет противоречия в характере героя неразрешенными, неразрешимыми, непознанными и окруженными тайной. Причина такого освещения героя заключена, по крайней мере, в трех обстоятельствах.

Во-первых, современный Лермонтову дворянский интеллигент, характер и психология которого отражены в Печорине, – феномен переходный. Мыслящий человек того времени усомнился в прежних ценностях и не обрел новые, остановившись на распутье; его отношение к действительности вылилось в тотальное сомнение, ставшее для него могучим инструментом познания и самопознания и страданием, проклятием, орудием разрушения, но никак не созидания. Между тем лермонтовский человек всегда устремлен к познанию смысла жизни, смысла бытия, к отысканию положительных ценностей, которые осветили бы ему мир духовным лучом прозрения, открыв тем самым цель упований и действий.

Во-вторых, герой двойствен. С одной стороны, Печорин – «герой нашего времени». Он действительно интеллектуально и духовно самая значительная, самая крупная личность в романе и самая нравственная: смеясь над другими и ставя свои, порой очень жестокие эксперименты, он не может не осуждать себя, не может не раскаиваться, подчас сам не понимая, почему судьба столь несправедлива к нему. Название «герой нашего времени» не иронично, в нем нет затаенного отрицающего его смысла. Печорин – действительно герой

времени, лучший из молодого поколения дворян. Тут осуждение явно переносится с героя на «наше время». С другой стороны, Печорин – «портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии». Следовательно, Печорин – «антигерой», если рассматривать его как литературный образ и сравнивать с образами настоящих романских героев. Но Печорин включен также в иной, жизненный ряд и являет собой портрет поколения, которое антигероично и из которого не могут выходить герои. Печорин – антигерой как персонаж литературного произведения, но истинный герой негероического нашего времени и негероического поколения.

В-третьих, Печорин приближен к автору и по своей принадлежности к одному поколению, и по духовной организации. Однако оценка героя доверена не автору, а самому герою. Поэтому нет осуждения героя со стороны автора, а есть самоосуждение героя, ироничного по отношению к себе. Авторская ирония в применении к Печорину снята, а место ее заняла автоирония. Подобно тому, как в лирике Лермонтов создал психологически индивидуализированный образ лирического «я», лирического героя и интонационно достоверные формы его художественной характеристики, – в «Герое нашего времени» он превратил Печорина в одно из перевоплощений автора. Однако характерная для творчества Лермонтова «внутренняя неотрывность автора от героя» не означает, что писатель нарисовал свой портрет. Сочинитель резко возражает против того, чтобы считать образ Печорина портретом автора или кого-либо из его знакомых.

Художественные усилия направлены на то, чтобы создать индивидуализированных героев и индивидуализированный образ автора. Это стало возможным на первых этапах становления русской реалистической прозы. Эпоха классицизма не знала индивидуализированного образа автора, поскольку характер самовыражения автора целиком зависел от жанра и закрепленных за ним средств стилистической выразительности. Иначе говоря, образ автора – жанровый образ. Он приобретает условную внеличную и надличную роль. В сентиментализме и романтизме функция образа автора резко меняется: она становится центральной в повествовании. Это связано с идеалами писателя, для которого собственная личность, как и личность центрального персонажа, – прообраз идеальной обобщенной личности. Писатель создает на основе собственных идеальных стремлений и мечтаний духовный «портрет» идеальной личности. При этом образ автора остается внеличным и условным. В случае с классицизмом образ автора страдает идеальной абстрактностью, в случае с сентиментализмом и романтизмом – литературной «портретной» односторонностью. Первые писатели-реалисты, преодолевая классицистическую поэтику, выходя за пределы романтической поэтики и вступая на реалистическую дорогу, сосредоточили свои усилия на создании индивидуализированного образа автора и психологически индивидуализированных характеров, приобретавших черты конкретных личностей.

История души и загадка бытия, судьбы требуют создания условий для их постижения. Чтобы понять смысл поступков людей и своих собственных, Печорин должен знать внутренние побуждения персонажей и мотивировки их поведения. Часто он не знает причин даже своих чувств, душевных движений и действий («И зачем, – спрашивает он в «Тамани», – было судьбе кинуть меня в мирный круг *честных контрабандистов?*»), не говоря уже о других действующих лицах. С этой целью он, словно ученый-испытатель, ставит опыт, эксперимент, создавая ситуации, основанные на приключениях, на время развеивающих скуку. Приключение предполагает равенство участвующих в нем. Печорин заботится о том, чтобы в начале эксперимента именно он не получил бы какого-либо преимущества, иначе опыт потеряет свою чистоту. Бэла, Казбич, Азамат и Печорин – равные фигуры в истории с дикаркой, так же как Грушницкий, Мери и Печорин в «Княжне Мери». Грушницкий в «Княжне Мери» получает даже больше преимуществ, чем Печорин, в дуэли с Грушницким риск героя выше, чем его антагониста. Такого рода равенство доведено до предела в «Фаталисте». В ходе эксперимента равенство утрачивается, – герой часто выходит победителем. Приключенческие опыты в своей совокупности образуют сюжетно-событийный ряд, который подвергается, как и вызывающие и сопровождающие его мотивы переживаний и поступков участников приключений, психологическому анализу.

Эксперимент, проводимый над собой и над людьми, носит двойственный характер: с одной стороны, это путь к раскрытию и постижению внутреннего мира персонажей и своего собственного, с другой – испытание судьбы. Частная психологическая задача совмещается с общей, метафизической, философской.

### 3. Печорин как воплощение типа «лишнего человека»

Центральная философская проблема, стоящая перед Печориным и занимающая его сознание, – проблема фатализма, предопределения: предначертана ли заранее его жизненная судьба и судьба человека вообще или нет, свободен ли человек изначально или он лишен свободного выбора? От разрешения этой проблемы зависит понимание смысла бытия и предназначения человека. Так как решение проблемы Печорин возлагает на себя, то в отыскании истины он участвует весь, всем существом, всей личностью, умом и чувствами. На первый план выходит личность героя с особыми, индивидуальными душевными реакциями на окружающий мир. Мотивировки поступков и действий исходят из самой личности, уже сложившейся и внутренне неизменной. Историческая и социальная детерминированность отходит на второй план. Это не значит, что она не существует вовсе, но обусловленность характера обстоятельствами не акцентируется. Автор не раскрывает, почему, в силу каких внешних причин и влияния «среды» сложился характер. Опуская предысторию, он включает в повествование биографические вставки, которые намекают на воздействие внешних обстоятельств. Иначе говоря, автору нужна личность, уже достигшая зрелости в своем духовном развитии, но интеллектуально ищущая, взыскующая истины, стремящаяся разрешить загадки бытия. Только от героя с установившейся, но не остановившейся в своем развитии духовной и душевной организацией можно ожидать разрешения философско-психологических проблем.

Процесс формирования характера Печорина под воздействием объективных, независимых от героя обстоятельств отнесен в прошлое. Теперь уже не обстоятельства создают Печорина, а он создает по своей воле нужные ему «субъективные», «вторичные» обстоятельства и в зависимости от них определяет свое поведение. Все остальные герои подчиняются власти внешних обстоятельств. Они – пленники «среды». В их отношении к действительности господствуют обычай, привычка, собственное необоримое заблуждение или мнение окружающего общества. И потому у них нет выбора. Выбор же, как известно, означает свободу. Сознательный выбор реального житейски-бытового поведения есть только у Печорина, в отличие от которого персонажи романа не свободны. Структура романа предполагает соприкосновение внутренне свободного героя с миром несвободных людей. Однако обретший внутреннюю свободу Печорин вследствие печальных опытов, каждый раз кончающихся неудачами, не может решить, действительно ли трагические или драматические результаты его экспериментов – закономерное следствие его свободной воли или его участь предначертана на небесах и в этом смысле несвободна и зависима от высших, сверхличных сил, которые зачем-то избрали его орудием зла.

Итак, в реальном мире Печорин властвует над обстоятельствами, приспособливая их к своим целям или создавая в угоду своим желаниям. Вследствие этого он чувствует себя свободным. Но так как в результате его усилий персонажи либо гибнут, либо терпят крушение, а Печорин не имел намерения умышленно причинять им зло, но лишь влюбить в себя или посмеяться над их слабостями, то, стало быть, они подчиняются каким-то другим обстоятельствам, которые не находятся в ведении героя и над которыми он не властен. Из этого Печорин делает вывод, что, возможно, есть более мощные, чем реально-бытовые силы, от которых зависят и его судьба, и судьбы других персонажей. И тогда свободный в реально-бытовом мире, он оказывается несвободным в бытии. Свободный с точки зрения социальных представлений, он несвободен в философском смысле. Проблема предопределения предстает как проблема духовной свободы и духовной несвободы. Герой решает задачу – обладает ли он свободной волей или не обладает. Все поставленные Печориным опыты – попытки разрешить это противоречие.

В соответствии с устремлением Печорина (именно здесь наблюдается наибольшая близость героя к автору, который взволнован той же проблемой; с этой точки зрения,

самопознание героя – это также и самопознание автора) создан весь сюжетно-событийный план романа, нашедший выражение в особой организации повествования, в композиции «Героя нашего времени».

Если условиться и подразумевать под фабулой совокупность развивающихся в хронологической последовательности событий и происшествий в их взаимной внутренней связи (здесь предполагается, что события следуют в художественном произведении так, как они должны были бы следовать в жизни), под сюжетом – ту же совокупность событий, происшествий и приключений, мотивов, импульсов и стимулов поведения в их композиционной последовательности (т. е. так, как они представлены в художественном произведении), то совершенно ясно, что композиция «Героя нашего времени» организует, выстраивает сюжет, а не фабулу.

Расположение повестей, согласно хронологии романа, таково: «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист», «Бэла», «Максим Максимыч», «Предисловие к «Журналу Печорина»». В романе, однако, хронология разрушена и повести расположены по-иному: «Бэла», «Максим Максимыч», «Предисловие к «Журналу Печорина»», «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист». Композиция романа, как нетрудно догадаться, связана с особым художественным заданием.

Избранная автором последовательность повестей преследовала несколько целей. Одна из них состояла в том, чтобы снять напряжение с происшествий и приключений, т. е. с внешних событий, и переключить внимание на внутреннюю жизнь героя. Из реально-бытового, повседневно-житейского и событийного плана, где живет и действует герой, проблематика переведена в план метафизический, философский, бытийный. Благодаря этому интерес сосредоточен на внутреннем мире Печорина и на его анализе. Например, дуэль Печорина с Грушницким, если следовать хронологии, происходит раньше того, как читатель получает глухое известие о смерти Печорина. В этом случае внимание читателя было бы направлено на дуэль, сосредоточилось бы на самом событии. Напряжение поддерживалось бы естественным вопросом: что станет с Печориным, убьет его Грушницкий или герой останется жив? В романе Лермонтов снимает напряжение тем, что до дуэли уже сообщает (в «Предисловии к «Журналу Печорина»») о смерти Печорина, возвращающегося из Персии. Читатель заранее оповещен о том, что Печорин не погибнет на поединке, и напряжение к этому важному в жизни героя эпизоду снижено. Но зато повышено напряжение к событиям внутренней жизни Печорина, к его размышлениям, к анализу собственных переживаний. Такая установка соответствует художественным намерениям автора, который раскрыл свою цель в «Предисловии к «Журналу Печорина»: «История души человеческой, хотя и самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она – следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление».

Прочитав это признание, читатель вправе предположить, что интерес автора сосредоточен на герое, обладающем зрелым умом, на его глубокой и тонкой душе, а не на событиях и приключениях, случившихся с ним. С одной стороны, события и происшествия – в известной мере «произведения» души Печорина, который их создает (история с Бэлой и с княжной Мери). С другой стороны, существуя независимо от Печорина, они привлекаются в той степени, в какой вызывают в нем отклик и помогают постичь его душу (история с Вуличем).

Общее его отношение ко всем персонажам обусловлено двумя принципами: во-первых, никого нельзя допускать в тайное тайных, в свой внутренний мир, ни для кого нельзя раскрывать нараспашку душу; во-вторых, человек интересен для Печорина постольку, поскольку он выступает его антагонистом или врагом. Вере, которую любит, он посвящает меньше всего страниц в дневнике. Это происходит потому, что Вера любит героя, и он об этом знает. Она не изменит и всегда будет его. На этот счет Печорин абсолютно спокоен. Печорина (его душа – душа разочарованного романтика, каким бы циником и скептиком он себя ни выставлял) люди занимают лишь тогда, когда между ним и персонажами нет мира, нет согласия, когда идет внешняя или внутренняя борьба. Спокойствие несет смерть душе, волнения, тревога, угрозы, интриги дают ей жизнь. В этом, конечно, заключены не только

сильная, но и слабая стороны Печорина. Он знает гармонию как состояние сознания, как состояние духа и как поведение в мире лишь умозрительно, теоретически и мечтательно, но никак не практически. На практике гармония для него – синоним застоя, хотя в мечтах он толкует слово «гармония» иначе – как момент слияния с природой, преодоление противоречий в жизни и в своей душе. Едва наступает спокойствие, согласие и мир, все ему становится неинтересным. Это относится и к нему самому: вне битвы в душе и наяву он обыкновенен. Его удел – искать бури, искать сражений, питающих жизнь души и никогда не могущих удовлетворить ненасытную жажду размышления и действия.

В связи с тем, что Печорин – режиссер и актер на жизненной сцене, неминуемо встает вопрос об искренности его поведения и слов о себе. Мнения исследователей решительно разошлись. Что касается записанных признаний самому себе, то спрашивается, зачем лгать, если Печорин – единственный читатель и если его дневник не предназначен для печати? Повествователь в «Предисловии к «Журналу Печорина»» нисколько не сомневается в том, что Печорин писал искренно («я убедился в искренности»). Иначе обстоит дело с устными высказываниями Печорина. Одни считают, ссылаясь на слова Печорина («Я задумался на минуту и потом сказал, приняв глубоко тронутый вид»), что в знаменитом монологе («Да! такова была моя участь с самого детства») Печорин актерствует и притворяется. Другие полагают, что Печорин вполне откровенен. Поскольку Печорин – актер на жизненной сцене, то он должен надеть маску и обязан сыграть искренне и убедительно. «Принятый» им «глубоко тронутый вид» еще не означает, что Печорин лжет. С одной стороны, играя искренно, актер говорит не от себя, а от лица персонажа, поэтому его нельзя обвинить во лжи. Напротив, никто не поверил бы актеру, если бы он не вошел в свою роль. Но актер, как правило, играет роль чуждого ему и вымышленного лица. Печорин, надевая различные маски, играет себя. Печорин-актер играет Печорина-человека и Печорина-офицера. Под каждой из масок скрывается он сам, но ни одна маска не исчерпывает его. Персонаж и актер сливаются лишь частично. С княжной Мери Печорин играет демоническую личность, с Вернером – доктора, которому советует: «Старайтесь смотреть на меня как на пациента, одержимого болезнью, вам еще неизвестной, – тогда ваше любопытство возбудится до высшей степени: вы можете надо мною сделать теперь несколько важных физиологических наблюдений... Ожидание насильственной смерти не есть ли уже настоящая болезнь?» Итак, он хочет, чтобы доктор видел в нем пациента и играл роль доктора. Но он еще до того поставил себя на место пациента и в качестве доктора себя же стал наблюдать. Иначе говоря, он играет сразу две роли – пациента, который болен, и доктора, который наблюдает болезнь и анализирует симптомы. Однако, играя роль пациента, он преследует цель произвести впечатление на Вернера («Эта мысль поразила доктора, и он развеселился»). Наблюдательность и аналитическая откровенность при игре пациента и доктора совмещаются с хитростью и уловками, позволяющими расположить в свою пользу того или иного персонажа. При этом герой каждый раз искренно в этом признается и не старается скрыть свое притворство. Актерство Печорина не мешает искренности, но колеблет и углубляет смысл его речей и поведения.

Нетрудно заметить, что Печорин соткан из противоречий. Он – герой, духовные запросы которого безграничны, беспредельны и абсолютны. Силы у него необъятные, жажда жизни ненасытная, желания – тоже. И все эти потребности природы – не ноздревская бравада, не маниловская мечтательность и не хлестаковское пошлое хвастовство. Печорин ставит перед собой цель и достигает ее, напрягая все силы души. Потом беспощадно анализирует свои поступки и бесстрашно судит себя. Индивидуальность измеряется безмерностью. Свою судьбу герой соотносит с бесконечностью и хочет разрешить коренные загадки бытия. Его ведет к познанию мира и самопознанию свободная мысль. Этими свойствами наделяются обычно именно героические природы, не останавливающиеся перед препятствиями и жаждущие воплотить свои сокровенные желания или замыслы. Но в названии «герой нашего времени» есть, безусловно, примесь иронии, на что намекнул сам Лермонтов. Получается, что герой может выглядеть и выглядит антигероем. Точно так же он кажется необыкновенным и обыкновенным, исключительной личностью и простым армейским офицером кавказской службы.

В отличие от обыкновенного Онегина, доброго малого, ничего не знающего о своих внутренних богатых потенциальных силах, Печорин их чувствует и сознает, но жизнь проживает, как и Онегин, обычно. Результат и смысл приключений каждый раз оказываются ниже ожиданий и совершенно теряют ореол необыкновенности. Наконец, он благородно скромен и испытывает «иногда» искреннее презрение к себе и всегда – к «другим», к «аристократическому стаду» и к человеческому роду вообще. Нет сомнения, что Печорин – поэтическая, артистическая и творческая натура, но во многих эпизодах – циник, наглец, сноб. И невозможно решить, что составляет зерно личности: богатства души или ее дурные стороны – цинизм и наглость, что является маской, сознательно ли она надета на лицо и не стала ли маска лицом.

Разобраться в том, где находятся истоки разочарования, цинизма и презрения, которые носит в себе Печорин как проклятие судьбы, помогают разбросанные в романе намеки на прошлое героя. В повести «Бэла» Печорин так объясняет Максиму Максимычу в ответ на его упреки свой характер: «Послушайте, Максим Максимыч, – отвечал он, – у меня несчастный характер; воспитание ли меня сделало таким, Бог ли так меня создал, не знаю; знаю только то, что если я причиной несчастья других, то и сам не менее несчастлив; разумеется, это им плохое утешение – только дело в том, что это так».

На первый взгляд Печорин кажется ничемным человеком, испорченным светом. На самом деле его разочарование в удовольствиях, в «большом свете» и «светской» любви, даже в науках делает ему честь. Природная, естественная душа Печорина, еще не обработанная семейным и светским воспитанием, содержала высокие, чистые, можно даже предположить, идеальные романтические представления о жизни. В реальной жизни идеальные романтические представления Печорина потерпели крушение, и ему надоело все, и стало скучно. Итак, признается Печорин, «во мне душа испорчена светом, воображение беспокойное, сердце ненасытное; мне все мало: к печали я так же легко привыкаю, как к наслаждению, и жизнь моя становится пустее день ото дня...». Печорин не ожидал, что радужные романтические надежды при вступлении в общественный круг оправдаются и сбудутся, но душа его сохранила чистоту чувств, пылкое воображение, ненасытные желания. Удовлетворения же им нет. Драгоценные порывы души нуждаются в том, что быть воплощенными в благородные действия и добрые поступки. Это питает и восстанавливает затраченные на достижение их душевные и духовные силы. Однако положительного ответа душа не получает, и ей нечем питаться. Она угасает, истощается, пустеет и мертвоет. Тут начинает проявляться характерное для печоринского (и лермонтовского) типа противоречие: с одной стороны, необъятные душевные и духовные силы, жажда беспредельных желаний («мне все мало»), с другой – чувство полной опустошенности того же сердца. Д. С. Мирский сравнил опустошенную душу Печорина с потухшим вулканом, но надо бы добавить, что внутри вулкана все кипит и клокочет, на поверхности действительно пустынно и мертво.

В повести «Фаталист», где ему не надо ни оправдываться перед Максимом Максимычем, ни вызывать сострадание княжны Мери, он думает про себя: «...я истощил и жар души и постоянство воли, необходимое для действительной жизни; я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге».

Каждое высказывание Печорина не устанавливает жесткой зависимости между воспитанием, дурными чертами характера, развитым воображением, с одной стороны, и жизненной участью, с другой. Причины, определяющие судьбу Печорина, остаются все-таки невыясненными. Все три высказывания Печорина, по-разному трактуя эти причины, лишь дополняют друг друга, но не выстраиваются в одну логическую линию.

Романтизм, как известно, предполагал двоемирие: столкновение мира идеального и реального. Основная причина разочарования Печорина заключена, с одной стороны, в том, что идеальное содержательное наполнение романтизма – пустые мечтания. Отсюда беспощадная критика и жестокое, вплоть до цинизма, преследование всякого идеального представления или суждения (сравнения женщины с лошадей, издевка над романтическим нарядом и декламацией Грушницкого и пр.). С другой стороны, душевное и духовное бессилие сделало Печорина слабым перед несовершенной, как верно утверждали романтики,

действительностью. Пагубность романтизма, умозрительно усвоенного и отвлеченно пережитого до срока, состоит в том, что личность не встречает жизнь во всеоружии, свежести и молодости своих естественных сил. Она не может бороться на равных с враждебной действительностью и заранее обречена на поражение. Вступая в жизнь, лучше не знать романтических идей, чем усвоить и поклоняться им в молодости. Вторичная встреча с жизнью рождает чувство пресыщенности, утомления, тоски и скуки.

Итак, романтизм подвергнут решительному сомнению в его благе для личности и ее развития. Нынешнее поколение, размышляет Печорин, потеряло точку опоры: оно не верит в предопределение и считает его заблуждением ума, но зато оно неспособно на великие жертвы, на подвиги во славу человечества и даже ради собственного счастья, зная об его невозможности. «А мы..., – продолжает герой, – равнодушно переходим от сомнения к сомнению...» без всякой надежды и не испытывая никаких наслаждений. Сомнение, означающее и обеспечивающее жизнь души, становится врагом души и врагом жизни, разрушая их полноту. Но действителен и обратный тезис: сомнение возникло тогда, когда душа пробудилась к самостоятельной и сознательной жизни. Как это ни парадоксально, жизнь породила своего врага. Как бы ни хотел Печорин отделаться от романтизма – идеального или демонического – он вынужден в своих рассуждениях обращаться к нему как исходному началу своих раздумий.

Родившийся до срока, он и уходит до срока, мгновенно проживая две жизни, – умозрительную и реальную. Поиски истины, предпринятые Печориным, не привели к успеху, но путь, по которому он шел, стал магистральным – это дорога свободного думающего человека, питающего надежду на собственные естественные силы и верящего, что сомнение приведет его к открытию истинного предназначения человека и смысла бытия. Вместе с тем убийственный индивидуализм Печорина, сросшийся с его лицом, по мысли Лермонтова, не имел жизненной перспективы. Лермонтов всюду дает почувствовать, что Печорин не дорожит жизнью, что он не прочь умереть, чтобы избавиться от противоречий сознания, приносящих ему страдания и мучения. В его душе живет тайная надежда, что только смерть для него – единственный выход. Герой не только разбивает чужие судьбы, но – главное – убивает себя. Его жизнь издерживается ни на что, уходит в пустоту. Он истрачивает жизненные силы понапрасну, ничего не достигая. Жажда жизни не отменяет стремления к смерти, желание смерти не истребляет чувство жизни.

Рассматривая сильные и слабые, «светлые» и «темные стороны» Печорина, нельзя сказать, что они уравновешены, но они взаимно обусловлены, неотделимы друг от друга и способны перетекать одна в другую. Лермонтов создал первый в России психологический роман в русле народившегося и побеждавшего реализма, в котором существенную роль играл процесс самопознания героя. В ходе самоанализа Печорин подвергает проверке на прочность все духовные ценности, выступающие внутренним достоянием человека. Такими ценностями в литературе всегда считались любовь, дружба, природа, красота.

Анализ и самоанализ Печорина касается трех типов любви: к девушке, выросшей в условно естественной горной среде (Бэла), к загадочной романтической «русалке», обитающей близ вольной морской стихии («ундина») и к городской девушке «света» (княжна Мери). Каждый раз любовь не дает истинного наслаждения и кончается драматически или трагически. Печорин снова разочаровывается и впадает в скуку. Любовная игра часто создает для Печорина опасность, угрожающую его жизни. Она перерастает рамки любовной игры и становится игрой с жизнью и смертью. Так происходит в «Бэле», где Печорин может ждать нападения и от Азамата, и от Казбича. В «Тамани» «ундина» чуть не утопила героя, в «Княжне Мери» герой стрелялся с Грушницким. В повести «Фаталист» он проверяет свою способность к деятельности. Ему проще пожертвовать жизнью, чем свободой, причем так, что его жертвенность оказывается необязательной, но совершенной ради удовлетворения гордости и честолюбия.

Пускаясь в очередное любовное приключение, Печорин каждый раз думает, что оно окажется новым и необычным, освежит его чувства и обогатит его ум. Он искренне отдается новому влечению, но при этом включает рассудок, уничтожающий непосредственное чувство. Скепсис Печорина становится иногда абсолютным: важна не любовь, не правда и

подлинность чувства, а власть над женщиной. Любовь для него – не союз или поединок равных, но подчинение другого человека своей воле. И потому из каждого любовного приключения герой выносит одни и те же чувства – скуку и тоску, действительность открывается ему одинаковыми банальными, тривиальными – сторонами.

Точно так же он не способен к дружбе, ибо не может поступиться частью свободы, что означало бы для него стать «рабом». С Вернером он сохраняет дистанцию в отношениях. Свою сторонность дает почувствовать и Максиму Максимычу, избегая дружеских объятий.

Ничтожность итогов и повторяемость их образует духовный круг, в котором замкнут герой, отсюда вырастает мысль о смерти, как наилучшем исходе из порочного и заколдованного, будто заранее предопределенного, круговращения. В итоге Печорин чувствует себя бесконечно несчастным и обманутым судьбой. Он мужественно несет свой крест, не примиряясь с ним и предпринимая все новые и новые попытки изменить свою участь, придать глубокий и серьезный смысл своему пребыванию в мире. Вот эта непримиренность Печорина с самим собой, со своей долей свидетельствует о неуспокоенности и значительности его личности.

В романе сообщается о новой попытке героя найти пищу для души – он отправляется на Восток. Его развитое критическое сознание не завершилось и не обрело гармонической цельности. Лермонтов дает понять, что Печорин, как и люди того времени, из черт которых составлен портрет героя, еще не в силах преодолеть состояние духовного распутья. Путешествие в экзотические, неведомые страны не принесет ничего нового, ибо убежать от себя герой не может. В истории души дворянского интеллигента первой половины XIX в. изначально заключена двойственность: сознание личности ощутило свободу воли как непреложную ценность, но приняло болезненные формы. Личность противопоставила себя окружающему и столкнулась с такими внешними обстоятельствами, которые рождали скучное повторение норм поведения, сходных ситуаций и ответных реакций на них, способных привести в отчаяние, обесмыслить жизнь, иссушить ум и чувства, подменить непосредственное восприятие мира холодным и рассудочным. К чести Печорина он ищет в жизни положительное содержание, верит, что оно есть и только ему не открылось, сопротивляется негативному жизненному опыту.

Применяя метод «от противного», есть возможность представить масштаб личности Печорина и угадать в нем скрытое и подразумеваемое, но не проявившееся положительное содержание, которое равновелико его откровенным размышлениям и видимым действиям.

#### 4. Проблема актуальности романа «Герой нашего времени» М. Лермонтова в XXI веке

Современная массовая культура (и литература в первую очередь) демонстрирует то же постоянство, ту же приверженность к повторению знакомых формул, схем, сюжетов. Современная книжная индустрия предлагает своему читателю хорошо знакомые, растиражированные типы сюжета, повествовательные формы, образы, а ориентирована прежде всего на удовлетворение читательских ожиданий. Так появляется огромное количество повторов, новых интерпретаций, ремейков и пр.

Русская классическая литература становится генератором сюжетов для литературы массовой, и прежде всего тот ее пласт, который хорошо знаком читателю еще со школьной скамьи. Это произведения, ставшие культурными константами, они «на слуху», в общих чертах знакомы каждому, кто учился в школе. Как правило, читатель не столько помнит текст, сколько имеет о нем представление, так как после школы его не перечитывал, а может, и в школе знакомился с ним фрагментарно. Эти произведения имеют «высокую опознаваемость». Вместе с тем основная масса читателей мыслит о героях этих произведений и их авторах стереотипами и штампами, сформированными школьной программой. Когда писатель создает свой текст, используя классическую литературу как источник сюжетов и приемов, он пытается сростить известные литературные формулы с тем, что в произведении-ориентире является сюжетно-смысловой доминантой и автоматически возникает в сознании читателя при его упоминании.

«Герой нашего времени» Лермонтова стал одним из таких культурных явлений. Почти сразу же после выхода романа в свет появились произведения, развивающие или повторяющие его. И спустя век, уже в 2010 году, появился роман А. Брусникина (Б. Акунина) «Герой иного времени». Название, рисунки Лермонтова в оформлении, фрагменты из вымышленной книги Г.Ф. Мангарова «Записки старого кавказца» (СПб., 1905 г.) – все это отсылает к лермонтовскому произведению. Подобное взаимодействие с русской классикой характерно для Б. Акунина. Он постоянно «играет» разными жанровыми формами, использует сюжетные схемы, ситуации, типы героев и пр. из хрестоматийных произведений. В его романах есть отчетливые отсылки к «Бедной Лизе» Н.М. Карамзина, «Капитанской дочке», «Пиковой даме» А.С. Пушкина, романам Ф.М. Достоевского. Известны его варианты «Чайки» А.П. Чехова.

В «Герое иного времени» передан не «дух» лермонтовского романа, а лишь его внешние приметы: хронотоп, «загадочный» герой, композиционные приемы, – в то время как философско-психологический план, составивший смысловое ядро «Героя нашего времени», при «сращивании» с литературной формулой исчез. А. Брусникин не ставит перед собой задачу постичь сознание человека той эпохи, к которой он обращается. Более того, исторический фон – лишь декорации. Герои мыслят и высказываются как наши современники. Осовременены и формы их поведения. В результате даже чисто внешний (архитектонический) прием – сочетание разных типов текста (записок, дневника) служит не как в тексте-источнике цели постепенного раскрытия характера главного героя, а выполняет чисто утилитарную задачу – постепенно раскрывает истинную подоплеку событий, ее «тайные пружины».

Лермонтовский роман – роман о рефлексии, самоанализе. Но именно этот план в «Герое иного времени» исчез. Вроде бы есть герои, склонные к самоанализу, однако временная дистанция (о встрече с Никитиным они рассказывают на излете своей жизни) превращает самоосмысление во взгляд на себя со стороны, как будто речь идет о другом человеке. Это не спонтанный поток мыслей, как в журнале Печорина, а воспоминания о далеком прошлом. При этом внутренний мир главного героя Никитина остается закрытым. Он не рефлексивный, а действующий персонаж; человек поступка. Как говорит о нем «таинственная амазонка», «тогда все любили порассуждать о революциях, юноши мечтали где-нибудь сражаться за чью-то свободу. Но они мечтали, а он сражался».

Произведение Б. Акунина интересно тем, что в нем ярко выражено представление о лермонтовском романе как художественном явлении. Ведь обнажая родство двух произведений, адресуя к определенной традиции, писатель дает читателю ключ к прочтению своего романа, вовлекает его в игру по опознаванию примет текста-ориентира. Попутно заметим, что в «Герое иного времени» Б. Акунин не ограничился только лермонтовской традицией, а учел весь «кавказский» контекст русской литературы: в произведении есть отсылки к повестям А.А. Бестужева-Марлинского, поэме А.С. Пушкина, произведениям Л.Н. Толстого. Литературный контекст заявлен эпиграфами, а затем сказывается в многочисленных сюжетных, образных, идейных переключках. Акунин, взяв героя Лермонтова и форму его романа, поместил их в жесткие рамки детектива, и такое сращение позволило ему создать занимательный текст с отодвигающейся развязкой, с огромным количеством анахронизмов, которые показывают, что это произведение, действительно, об ином (нашем) времени.

### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Какие события в биографии М. Лермонтова повлияли на создание им романа «Герой нашего времени»?
2. Что стало сюжетной основой романа «Герой нашего времени» М. Лермонтова?
3. Какие психологические черты определяют образ Печорина?
4. Почему Печорина традиционно относят к типу «лишнего человека» в литературе?
5. Какими смыслами актуален роман Лермонтова в наше время?

## Литература:

[Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. Стихотворения. — Х. : Фолио, 2011. — 382 с.](#)

[Коровин В. И. История русской литературы XIX века. В трех частях : учеб. для студентов вузов, Ч. 2 : \(1840-1860 годы\). — М. : Владос, 2005. — 543 с. С. 88-91, 118-120, 123-124, 125-129, 141-142, 147-164](#)

[Кулешов В. И. История русской литературы XIX века : учеб. пособ. — М. : МГУ, 1997. — 624 с. С. 152-157](#)

[Лебедев Ю. В. История русской литературы XIX века. В трех частях : учеб. пособ. Ч. 1 : 1800-1830-е годы. — М. : Просвещение, 2007. С. 384 – 397](#)

[Роговер Е. С. Русская литература первой половины XIX века : учеб. пособ. — СПб. : Форум, 2005. — 432 с. С. 271-283](#)

### Лекция № 4

#### **Творческое наследие Н. В. Гоголя в русской культурно-литературной парадигме**

1. Творчество Н. В. Гоголя в истории русской литературы.
2. Романтические и реалистические тенденции в произведениях Н. В. Гоголя.
3. Творческая эволюция Н. В. Гоголя.
4. Концепция искусства в повести «Портрет».

#### 1. Творчество Н.В. Гоголя в истории русской литературы

Н. Гоголь – один из самых загадочных писателей русской литературы. С его личностью, творчеством связано множество легенд, домыслов, суждений. Его творчество столь многогранно, что в различные эпохи актуализировались отдельные грани гоголевского наследия. Для литературы второй половины XIX века – он писатель-реалист, для начала XX века – метафизик, мистик, символист, для советской эпохи – сатирик, а в постмодернизме – он парадоксалист.

Русская литература с самых своих истоков заявила о себе как о литературе нравственной, духовной, учительной. Гоголь продолжает и развивает традицию пророческого служения творца. В основе религиозно-романтической мечты Гоголя лежит мысль о перевоплощении человеческой души, что собственно и пытался раскрыть писатель в незавершенной поэме «Мертвые души».

Имя Гоголя впервые появилось в русской и мировой литературе, когда было напечатано его стихотворение «Италия» в мартовской книжке журнала «Сын Отечества» за 1829 год, в июне отдельным изданием выходит поэма «Ганц Кюхельgarten». Начинается непростая, полная драматических (а нередко и трагических) страниц творческая биография, загадки которой исследователи продолжают разгадывать и сегодня.

Художественное творчество Гоголя развивается чрезвычайно стремительно, представляя яркий пример «спрессованности» поэтической энергии и вмещается в двенадцатилетие 1829 – 1842 годов. За это короткое время Гоголь проходит стремительный путь от ученического и подражательного «Ганца Кюхельgartена», первых повестей «Вечеров на хуторе близ Диканьки» до грандиозного замысла «Мёртвых душ» и подступает к своему постхудожественному периоду – «Выбранным местам из переписки с друзьями» (1847 г.), книге-завещанию, завершающей его духовную эволюцию, книге, востребованной не столько современниками, сколько уже последующим, XX веком.

Гоголь приходит в русскую литературу в расцвет романтической традиции, сформировавшей на протяжении первых десятилетий XIX столетия так называемый «золотой век» русской поэтической культуры. Эту традицию в различных ее проявлениях и вариантах создают и поддерживают Карамзин, Батюшков, Баратынский, Жуковский, Пушкин. Эти имена в совокупности составляют мощную литературную школу Гоголя, усиленную фольклором. Он на удивление быстро «научился» писать, легко усвоил уроки своих предшественников и современников, во многом превзошел своих учителей.

Так с появлением Гоголя в русской литературе определилась капитальная художественная и идеологическая оппозиция «гоголевского» и «пушкинского» начал как двух творческих языков эпохи. Весь последующий XIX век представляется глубокой полемикой «гоголевского» и «пушкинского», выбором культурных приоритетов: пушкинским путем идут Тургенев, Толстой, Чехов, путем Гоголя – Достоевский, Салтыков-Щедрин, Ф. Сологуб. В целом можно сказать, что начинающий Гоголь в Петербурге оказался если не в чужой, то в творчески полемичной ему среде. Конфликт «народного» и «столичного», «диканьского» и «петербургского» формирует сквозную идею цикла, идею «чужести» Петербурга народной жизни. Это чувство отчуждения и одиночества, ощущение дистанции от столичного мира, сопровождает Гоголя всю жизнь и выступает как катализатором его творчества, так и одним из ведущих мотивов.

Особая гоголевская интерпретация действительности как «миража», «фантазмагории», «гротескного», «призрачного мира».

В этой связи принципиальным и ключевым является именно прием Гоголя, основанный на элементах неожиданной оценки, смещения ракурса, «поворачивания» предмета его особенной, вроде знакомой, но непривычной стороной. Такой прием русские формалисты начала XX века назовут «остранением» и гоголевское творчество предложит им массу примеров для иллюстрации как «странного», так и «стороннего» взгляда на мир и человека. [Создание «стороннего», «странного» взгляда на мир и человека в произведениях Гоголя: использование приёма «остранения», основанного на фантазмагории, гротеске.]. Уточним понятия фантазмагории и гротеска. [Фантазмагория – нагромождение причудливых видений и фантастических образов в художественном пространстве произведения. Гротеск – тип художественной образности, основанный на гиперболе, смехе, контрасте, сочетании реального и фантастического, трагического и комического]

На уровне описательного приема находим у Гоголя массу примеров, где часть замещает целое, вещь «оживает», а живое «омертвляется», абстрактные понятия персонифицируются, обрастают каскадом сравнений, неожиданных аллюзий, деталей, лирических отступлений. В картину природы вмонтировано зеркало, и зеркальное отражение мира, которому уделено значительно больше авторской «описательной энергии», оказывается «реальнее» и «действительнее» самой действительности. Мир, в котором потеря носа майора Ковалева равна потере чина и общественного положения, в котором шинель Акакия Акакиевича тоже равна чину и социальному статусу, есть мир со смещенной системой оценок и ценностей. Границы истинного и ложного здесь размыты: это мираж действительности, где вещи и чины приобретают больший вес и статус, нежели человеческие отношения. В этом мире все «странно», все неестественно освещено, в нем «...сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» («Невский проспект»). Прием как бы производит переоценку ценностей, заставляет «неожиданно», «сбоку» взглянуть на неестественность мироустройства. Как вывод, у Гоголя, конечно, нет реализма в его традиционной поэтологической трактовке (даже в самых «реалистических» на первый взгляд «Ревизоре» и «Мёртвых душах»), но есть глубинное символотворчество, фантазмагория и гротеск, фантастическое превращение, формальный эксперимент – начала, предвосхищающие модернистские формы XX века.

## 2. Романтические и реалистические тенденции в произведениях Н.В. Гоголя

Творчество Гоголя развивалось в направлении от предромантических и романтических форм к реализму. Однако это движение ни в коем случае не может быть представлено наподобие схематичной линии, всеопределяющей единой формулы; напротив, все дело в

яркой вещественности и полнокровности отмеченного процесса. И результат этого процесса оказался настолько значительным, что наряду с пушкинским творчеством сделался решающим фактором последующего развития русской литературы.

Первая книга Гоголя – поэма «Ганц Кюхельгартен» (опубликована в 1829 г. под псевдонимом В. Алов; написана, по-видимому, еще в 1827 г. в Нежинской гимназии высших наук, где учился будущий писатель) – носила еще явно подражательный характер. Тем не менее комбинация различных, порою резко контрастирующих, влияний обнаруживала собственные творческие устремления молодого писателя. С одной стороны, мир поэмы – это типично идиллический мир («идиллия в картинах» – ее жанровое обозначение), ограниченный двумя деревнями (действие происходит в Германии); мир несложных чувств, простых радостей, естественного общения с природой. С другой стороны, в облике главного персонажа, Ганца, не только уже концентрировался сложный комплекс настроений молодого мечтателя-романтика, что противоречило идиллическому миру, но эти настроения выливались в определенный волевой шаг – бегство из родной среды, романтическое путешествие в Грецию и, по-видимому, на Восток, – приводили к глубокому, выстраданному разочарованию в современной цивилизации (тут поэма обнаруживала широкий спектр влияний романтических образцов, от Жуковского до Томаса Мура и Байрона). Заострение же этого чувства в духе вражды к обывателям предвосхищало уже зрелое творчество Гоголя, и недаром в строках поэмы: «Безжалостно и беспощадно // Пред ним захлопнули вы дверь, // Сыны существенности жалкой, // Дверь в тихий мир мечтаний, жаркой!» – недаром в этих строках впервые у Гоголя давалась формула разлада «мечтаний» и «существенности», идеала и реальности, которая будет играть такую большую роль в последующем его творчестве (особенно в «петербургских повестях»).

#### *«Вечера на хуторе близ Диканьки»*

(опубл. 1831 (ч. 1), 1832 (ч. 2)) не только засвидетельствовали поразительно быстрое созревание гоголевского таланта, но и вывели его на авансцену русского и – объективно – европейского романтизма. В сознании русской публики и отчасти критики неподражаемая оригинальность «Вечеров» на долгое время создала им репутацию художественного феномена, не имеющего прецедентов и аналогий. Созданное Гоголем вливалось в русло широко распространившегося в русском обществе интереса к народному творчеству, быту, образу жизни, что, в свою очередь, выходило за рамки интереса к определенной конкретной народности. Вопрос стоял принципиально более широко, и в этой широте скрывались корни общеромантической ориентации гоголевского творчества.

Но Гоголь встал вровень с этим общеевропейским направлением и в самом существе своих творческих усилий. Дело в том, что интерес к народной культуре предшественников и современников Гоголя в большой мере имело еще чисто собирательский, этнографический характер (разумеется, сама по себе важная тенденция романтического умунастроения, сопровождавшая развитие и западных романтических литератур). Но Гоголь поставил перед собою задачу открыть цельный и полноправный народный мир в свободно воссозданном им собственном художественном мире. По яркости и экспрессивности рисунка, выразительности колорита и характерологии, нагруженности философской проблематикой, гоголевское изображение намного превосходило бытописание в произведениях его предшественников.

Миру гоголевских «Вечеров», изначально конфликтному, чужды всякая идилличность и прекраснотушие. В двух повестях – в «Вечере накануне Ивана Купала» и в «Страшной мести» – развивалась (в сказочной форме, опирающейся на мифологическую почву) романтическая история отчуждения центрального персонажа, включая такие моменты, как преступление перед соотечественниками, убийство, расторжение человеческих и природных связей. В трех повестях – «Сорочинской ярмарке», «Майской ночи...» и «Ночи перед Рождеством» – любовный сюжет, также свободный от идилличности, был близок к хитроумным проделкам влюбленных (традиция, восходящей к фарсовой комедии Нового времени, как русской, так и западноевропейской, комедии дель арте и т. д.), но традиция осложнялась не только обычным в таких случаях сопротивлением людей старого поколения,

но и участием – доброжелательным или враждебным – ирреальных сил. И даже две самые маленькие, приближавшиеся к новелле, повести цикла – «Заколдованное место» и «Пропавшая грамота» – строились на полуироническом-полусерьезном контрасте желаемого и реального, стремлений и результата, причем развитие интриги не обходилось без участия тех же ирреальных сил. Вообще вмешательством и вторжением фантастического мира в людские дела отмечены – в той или другой степени – все повести «Вечеров», за исключением одной – «Ивана Федоровича Шпоньки и его тетушки», повести, предвещавшей уже иные художественные принципы. По яркости национального колорита, вместе с тем по своей напряженности, конфликтности, ощущению скрытого беспокойства мир «Вечеров» вставал в один ряд с классическими, если можно так сказать, романтическими мирами западноевропейских литератур.

Уже в пределах «Вечеров» повестью «Иван Федорович Шпонька» было предугадано дальнейшее развитие гоголевского творчества, выражавшее вместе с тем кардинальный поворот всей русской литературы к реализму. Вместо сельской (казацкой, деревенской) среды выступала среда помещичья, мелкопоместная и чиновничья; вместо поэтической чувствительной фабулы хитроумных проделок влюбленных – мелкие заботы и неприятности, вседневный быт; вместо резких в своей определенности характеров – пошлость и безликость обывателей.

Конец 1833 года – важный период в биографии писателя. Это конец творческого кризиса и новая страница на литературном поприще, открывшаяся сборниками повестей «Арабески» и «Миргород». Реалистическое направление со всей силой было раскрыто повестями «Миргорода» (1835) и отчасти «Арабесок» (1835), где, однако, пошлость и вседневность соединились с напряженным пафосом, гротескным изломом сюжетных и повествовательных планов, с тревожным, катастрофическим духом столичной петербургской жизни.

«Арабески». В начале января 1835 года, вышел в свет сборник Гоголя «Арабески». Это была необычная книга. Очень разнообразная по содержанию, пестрая, как восточная мозаика. Она объединяла в себе статьи по истории, географии, искусству и несколько художественных произведений. Название сборника как бы подчеркивало его пестроту и разноликость. Арабески — значит, по словарю, особый тип орнамента из геометрических фигур, стилизованных листьев, цветов, частей животных, возникший в подражание арабскому стилю. Это слово имеет еще и иносказательное значение: собрание небольших по объему произведений, литературных и музыкальных, различных по своему содержанию и стилю, — произведений, раскрывающих мир в формах необычных, причудливых, порой фантастических. Но внимательно вчитываясь в книгу Гоголя, мы начинаем обнаруживать присущую ей внутреннюю цельность. Статьи и повести посвящены весьма обширному кругу тем, внешне никак между собой не связанных. И, однако же, острая, пытливая мысль Гоголя, его индивидуальность, его мировосприятие, его взгляд на историю и современность выражены здесь с удивительной цельностью, оказываются в данном случае тем цементирующим началом, которое связывает воедино все произведения сборника и превращает их в целостную книгу. Можно еще добавить, что «Арабески» представляли собой характерную для европейского, в частности немецкого, романтизма жанровую форму.

Содержание книги сложилось не сразу. План ее несколько раз менялся. В более поздний вариант плана были, кроме того, включены еще две повести — «Невский проспект» и «Записки сумасшедшего». И лишь в окончательном составе книги появилась и третья повесть — «Портрет». Эти три повести оказались изначальным ядром того цикла гоголевских произведений, которые впоследствии стали называть петербургскими повестями.

Для автора «Арабесок» было характерно представление о высоком назначении искусства, обязанного служить орудием нравственного очищения человека от всей скверны, порождаемой повседневной жизнью, и его духовного возвышения над низменными, меркантильными побуждениями. Главное здесь — его представление о высоком нравственном потенциале искусства. И эта мысль проходит через все критические статьи и художественные произведения писателя. Она играет центральную роль и в «Портрете» —

повести, в которой эстетический символ веры Гоголя выражен наиболее резко и откровенно. Многие страницы этого произведения мы воспринимаем почти как открытую эстетическую декларацию Гоголя.

*«Миргород»*. В повестях миргородского цикла «Старосветские помещики», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и «петербургских повестях» «Портрет», «Записки сумасшедшего» и «Невский проспект» происходит решительная перестройка сентиментальных и романтических конфликтов, а также существенное изменение типажа и речевого стиля. В «Старосветских помещиках» перед нами вновь идиллическая среда с несложными непритязательными интересами, простыми радостями, естественной жизнью, протекающей на лоне щедрой природы, чьи дары, казалось, не могут истощить никакое расточительство и хищения («...благословенная земля производила всего в таком множестве, Афанасию Ивановичу и Пульхерии Ивановне так мало было нужно, что все эти страшные хищения казались вовсе незаметными...»).

В «петербургских повестях» большое значение имело переосмысление романтического мироощущения, романтической поэтики (личный опыт Гоголя, мелкого петербургского чиновника, пережившего крушение своих юношеских надежд, придал этому процессу печать необычайной, проникновенной искренности). Важно не только то, что художник Пискарев в «Невском проспекте» гибнет в столкновении с жестокой действительностью: это был довольно частый, обычный исход романтической коллизии.

В свете переосмысления романтической поэтики особый вес приобретают «Записки сумасшедшего» и – если несколько схематизировать – даже сама тема сумасшествия. Высокая страсть безумия, являвшаяся в произведениях романтиков одним из проявлений – самым ярким проявлением – «жизни в поэзии», отдается не гению, а человеку заурядных, даже весьма скромных способностей; не художнику, не музыканту, не поэту, а мелкому петербургскому чиновнику, «титularному советнику». Наконец, решающим толчком, способствовавшим усилению болезни, оформлению мании величия, послужили не антиэстетизм и филистерская ограниченность среды (хотя в сознании Поприщина, в меру его понимания, преломлялись и эти импульсы), а служебное унижение, сознание недоступности красавицы, мучительное ощущение социальных преград. Гоголь строит сюжет на сплаве романтического материала с собственно социальной проблематикой, и даже традиционная формула разлада «мечты и действительности» выливается в вопль человеческого унижения пронзительной, разрывающей душу силы: «Все, что есть лучшего на свете, все достается или камер-юнкерам или генералам».

*Фантастические элементы в творчестве Гоголя*. Ранние произведения Гоголя – большинство повестей из «Вечеров», а также некоторые повести из «Миргорода» («Вий») и «Арабесок» («Портрет») – ярко фантастичны. Это выражалось в том, что фантастические силы открыто вмешивались в сюжет, определяя судьбу персонажей и исход конфликтов. Тем не менее с самого начала уже в упомянутых произведениях Гоголь произвел изменение, равносильное реформе фантастического. Начать с того, что фантастика была подчинена моменту времени; каждой из двух временных форм – прошлому и настоящему – соответствовала своя система фантастики. В прошедшем (или давно прошедшем) временном плане открыто выступали образы персонифицированных сверхъестественных сил – черти, ведьмы, – а также людей, вступивших с ними в преступную связь (таковы Басаврюк из «Вечера накануне Ивана Купалы», колдун из «Страшной мести»). В настоящем же временном плане не столько функционировала сама фантастика, сколько проявлялось влияние носителей фантастики из прошлого; иными словами, в настоящем временном плане складывалась разветвленная система особой – завуалированной или неявной – фантастики. Ее излюбленные средства: цепь совпадений и соответствий вместо четко очерченных событий; форма слухов, предположений, а также сна персонажей вместо аутентичных сообщений и свидетельств самого повествователя и т. д. – словом, не столько само «сверхъестественное явление», сколько его восприятие и переживание, открывающее читателю глубокую перспективу самостоятельных толкований и разночтений. Сфера фантастического, таким образом, максимально сближалась со сферой реальности,

открывалась возможность параллелизма версий – как фантастической, так и вполне реальной, даже «естественнонаучной».

«Ревизор». 13 марта 1836 года комедия «Ревизор» была разрешена к печати, а 19 апреля его смотрел в Александрийском театре весь Петербург во главе с царём Николаем. В постановке комедию превратили в водевиль, она имела успех у зрителя, но сатиры публика не рассмотрела, не заметила. Для Гоголя это был удар: его не поняли. Позже, в другой редакции комедии появятся слова «Чему смеетесь?» — этого вопроса городничего, обращенного к залу, еще не было в тексте 1836 года. Но его задавал себе не один ум. Над кем мы смеялись? Уж не над собой ли?

Гоголь хотел влиять. Он хотел учить эту публику, призывать ее к своим идеалам и смеяться над тем, что ему кажется смешным. В театре зритель смеялся, хлопал и свистел в присутствии автора, и тот мог видеть, *чему* смеются, чему хлопают и что освистывают. Он ждал какого-то единого *порыва*, какого-то объединения в переживании. Ему казалось, что «Ревизор» объединит Россию. Но произошло наоборот. Он почти перессорил всех своей пьесой.

В 1836 году Гоголь принимает решение уехать за границу. Исследователи видят в этом решении несколько причин: неоправдавшая надежды комедия «Ревизор», скрытые идеологически разногласия с Пушкиным, проблемы со здоровьем – врачи советовали ему полечиться на водах. Вена, Париж, Берлин, Женева, Рим, Вена – города, в которых останавливался писатель. Вначале Гоголю кажется, что здесь он развеет свою тоску, сможет забыть от тех горестных впечатлений, с которыми были связаны последние месяцы его пребывания в России. Но уже первые его письма полны тоски по родной земле.

«Мёртвые души». Писательская биография Гоголя продолжалась двадцать три года. Из них около семнадцати лет были отданы работе над «Мёртвыми душами». В Риме Гоголь пишет первый том поэмы «Мёртвые души». Это происходит в атмосфере вести о смерти Пушкина. Гоголь начинать ощущать ответственность, возложенную на него всей русской литературой. У него зреет грандиозный замысел: это идея преобразования ничтожного в великое, преобразования в падении, в унижении и постижении на дне падения великого и прекрасного в себе.

Между выходом в свет первого цикла его повестей и началом работы над «Мёртвыми душами» прошло всего три-четыре года. Но громадный художественный опыт, добытый Гоголем в процессе работы над первыми своими произведениями, дал ему возможность создать гениальную поэму.

«Мёртвые души» не просто роман, а роман-поэма. Это определялось и своеобразием композиционного строения всей вещи, и ее эмоциональной, лирической тональностью. В «Мёртвых душах» почти каждый персонаж — герой и имеет существенное значение в общей идейной и художественной концепции произведения. Наше знакомство с Чичиковым происходит в губернском городе NN. Тихо и незаметно его бричка на мягких рессорах подкатила к воротам гостиницы. Приезд Чичикова не вызвал в городе никакого шума и даже никем не был замечен. Гоголь подчеркивает эту деталь беседой двух мужиков, стоявших у дверей кабака против гостиницы. Не обратив ни малейшего внимания на Чичикова, они сосредоточили свой интерес на колесе чичиковской брички: доедет или не доедет оно, случись нужда до Москвы или до Казани. Сюжет поэмы глубоко новаторский. Это совсем не цепь похождений Чичикова, как окрестила поэму царская цензура. Это и не ряд бытописательных картин, скрепленных «сквозным» героем. Гоголь напряженно, мучительно искал единства, при котором каждое новое передвижение чичиковской брички все шире живописало бы российскую действительность и все глубже раскрывало бы художественную идею произведения. Вторая глава долго не давалась автору. Он дважды перedelывал ее целиком, сохранилось еще пять небольших черновых фрагментов. Этой главой Гоголь как бы завязывал единство поэмы, определял стиль и тон произведения. Особое значение этой главе придавал Гоголь также и потому, что задуманный характер Манилова чрезвычайно труден для изображения.

Гоголь настойчиво, неутомимо правит свой текст, добиваясь максимальной выразительности каждой фразы. От одной главы к другой нарастает обличительный пафос

Гоголя. От Манилова к Собакевичу неумолимо усиливается омертвление помещичьих душ, завершающееся в почти уже совсем окаменевшем Плюшкине. Повествование Гоголь ведет в присущей ему иронической манере. Нигде прямо не обличая, не осуждая, он достигает неотразимой силы сатирического обличения. Гоголь создал новый тип прозы, в котором неразрывно слились противоположные стихии творчества — смех и слезы, сатира и лирика. Никогда прежде они, как уже установлено, не встречались в одном художественном произведении. Эстетика тех времен не допускала и возможности такой встречи.

Эпическое повествование в «Мёртвых душах» то и дело прерывается взволнованными лирическими монологами автора, оценивающего поведение персонажа или размышляющего о жизни, об искусстве. Подлинным лирическим героем этой книги является сам Гоголь. Мы постоянно слышим его голос. Образ автора как бы неперемный участник всех событий, происходящих в поэме. Он незримо присутствует всюду. Он внимательно следит за поведением своих героев и активно воздействует на читателя. Причем голос автора совершенно лишен дидактики, ибо образ этот воспринимается изнутри, как представитель той же отраженной действительности, что и другие персонажи «Мёртвых душ». Образ автора — это именно персонаж, созданный художником, обладающий своим характером и языком, имеющий собственное отношение к жизни, свой сложный духовный и нравственный мир. Этот лирический персонаж придает всему повествованию своеобразную эмоциональную окраску.

На исходе 1840 года внутреннее состояние Гоголя, его творческий подъем в этот период жизни отображает его знаменитый портрет, написанный русским художником Фёдором Моллером. Это некий растиражированный во всём мире образ загадочного русского писателя. В лице Гоголя на этой картине спокойствие и равновесие. Это пора равноденствия его жизни. Все умиротворилось в этом лице, пришло в согласие с душевным состоянием, все как бы нежно озарилось постигнутым внутренним светом. Это лицо доброе, светлое и благодарное, хотя загадочная гоголевская улыбка, прячущаяся в выражении его полных розовых губ и карих, глядящих раскрыто на зрителя глаз, придает этой гармонии одушевляющую индивидуальность: то лицо Гоголя, первого насмешника на Руси.

Кто хочет понять Гоголя той поры, должен взглянуться в этот портрет. Это портрет не столько лица и телесного сходства, сколько портрет души, так ясно отразившейся на лице, так выразившейся, так вписавшейся и в гармонию композиции, и в музыку красок. Из темного вырастает, возвышаясь над ним, светлое, просветленное, прекрасно-одухотворенное. Это портрет идеального Гоголя и портрет идеала в Гоголе — того начала, из которого вышло все, что он написал до «перелома» и напишет после него. Здесь он на вершине. Он как бы достиг высоты внутренне, и свет, озаривший его, смягчил его черты. Он смотрит с высоты и смотрит по-домашнему, близко, легкой улыбкой как бы скрашивая свой вопрос. Анненков пишет, что Гоголь, позируя Моллеру, нарочно придал себе саркастическую улыбку. Но в этой улыбке сквозит доверчивость, благодушие.

«Шинель». Очередной этап в творчестве Гоголя засвидетельствовала повесть «Шинель». Здесь как бы на петербургский мотив переложены печальные ноты «Старосветских помещиков» — повести о тихом, невозмущаемом существовании, которое было довольно собой, ничего не жаждало в отместку за «не примеченную никем жизнь». Оно как бы в круге земном видело круг счастья и даже, разрывая этот круг, находило успокоение и продолжение в любви и вере. Добродушие смеха «Старосветских помещиков», его сострадательность и светлость смешиваются в «Шинели» с отчаянием гоголевского опыта истекших лет, с еще более углубившимся отчаянием от скоротечности жизни, от незнания человеком себя и своего «жребия». Настроения взрывчатого смеха времен «Ревизора», его отмщающей и непрощающей насмешки сталкиваются с идущей из глубины смеха жалостью к человеку (слова Башмачкина: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?»).

В начале лета 1845 г. к Гоголю вновь возвращается болезнь. Считая недостойной вторую часть «Мёртвых душ», сжигает её. Себя считает недостойным справиться с поставленной целью. Вновь наступает выздоровление: врачи приходят к выводу, что причина его болезни от нервов. Гоголь приходит к выводу, что ему нужно очиститься духовно, чтобы перейти ко всему новому и продолжить поэму. Таким очищением становится

книга «Выбранных мест из переписки с друзьями», в которой писатель решился на обнаружение своей личной переписки с друзьями и семьёй. До Гоголя в русской литературе на это ещё не решался никто. Писатель здесь выступает в образе пророка: он даёт советы, наставления, упреки своим друзьям и близким нередко в жестокой, безапелляционной форме, наносящей им оскорбления и обиды. Однако реакция критики, общественности вновь разочаровали Гоголя. Говорили, что это безмерная гордыня писателя, вдруг повернувшегося спиной к своим почитателям, который собрался всех учить.

В 1848 году после 6 лет странствий по Европе Гоголь окончательно возвращается в Россию. После отдыха в родной Васильевке вновь продолжает работу над «Мёртвыми душами». Он пишет, сжигает написанное и восстанавливает сожжённое. В последнее время восстанавливать сожжённое было всё труднее.

Последние месяцы и недели жизни Гоголя были особенно драматическими. Писатель чувствовал, как быстро иссякают его творческие и физические силы. Изнуренный постоянными болезнями, он начинает думать о приближении смерти и еще больше погружается в чтение церковных книг. Религиозно-мистические настроения все сильнее овладевают им.

Смерть писателя посчитали загадочной. Официально было объявлено, что он скончался от простуды. 24 февраля 1852 г. состоялись похороны Гоголя на кладбище Данилова монастыря. По Москве ширились слухи, кривотолки, что он погребен заживо. Точной причины его смерти не могли установить. Биографы упоминают о загадочной болезни писателя, которая настигала его время от времени.

### 3. Творческая эволюция Н. В. Гоголя

Стремительная творческая эволюция Гоголя имеет свои внутренние предпосылки и этапы, и основана на разработке новых принципов поэтики. Раннее мифотворчество, фантастика, сатира («повернутый мир») – таковы достижения и вехи гоголевского поэтического развития. Одновременно неотъемлемой частью его творческого наследия является публицистика, критические статьи, лекции, наброски масштабных исторических замыслов, фрагменты эстетических трактатов. Мы, к сожалению, не имеем эстетических работ Гоголя в завершённом виде, но зато имеем прецедент особой эстетико-художественной целостности – сборник «Арабески», где наряду с художественными произведениями представлена гоголевская теория творчества (тут, конечно, ведущую роль сыграла европейская традиция «синтетического» романтического жанра: «композиции» и «арабески» Гофмана, Тика, Новалиса, братьев Шлегелей).

«Арабески» (арабеска в архитектуре – это европейское название орнамента, сложившегося в искусстве мусульманских стран. Построена по принципу бесконечного развития и ритмического повтора геометрических, растительных или эпиграфических мотивов. Отличается многократным ритмическим наложением однородных форм, что создает впечатление насыщенного прихотливого узора) как целостность – явление достаточно сложное, но вместе с тем знаковое для Гоголя жанровое образование. Это этап поиска новой художественной целостности, основанной на принципе отражения мира в его деталях, «вспышках», калейдоскопе сменяющихся впечатлений. Здесь у Гоголя появляется идея сквозного сюжета, идея связи мировых событий с «малой человеческой историей» (идея, магистральная для русской литературы: достаточно вспомнить пушкинские «Маленькие трагедии», «Повести Белкина», гоголевский «Миргород» с его эпическим «Тарасом Бульбой» и – синхронно – с «Повестью о двух Иванах» или «Старосветскими помещиками»). «Великое» и «малое» предстает в «Арабесках» в единой связи – это шаг на пути поиска универсальных начал, удерживающих мир в его бытии. Так постепенно складывается гоголевская философия истории, формируется философско-эстетическая программа творчества.

При этом формирование философии мира и человека связывается с поиском духовных (религиозных) основ творчества. Гоголя перестает удовлетворять художественное слово, сужающее, по его мысли, масштабы, мало воздействующее на мир и мало способствующее его усовершенствованию и перестройке. Более того, иногда поэтическое слово оказывается

помехой естественному ходу вещей, исправлению пороков человека и мира. Смех – не всегда действенное орудие борьбы с человеческими недостатками. Иную суть представляет слово духовное, с его особой традицией, его «вечным» смыслом, слово как поучение и как пророчество.

Так намечается у Гоголя уход от художественного творчества в сферу дидактики, духовного учительства. Место художника постепенно занимает проповедник. Гигантский замысел «Мертвых душ» остается нереализованным и вместо второго тома эпопеи, где должно быть представлено духовное перерождение героя-авантюриста, появляются «Выбранные места» – книга, несомненно, великая, выстраданная Гоголем, но прямо противоположная по жанру и по смыслу поэтического слова, насквозь дидактическая и назидательная. Она, конечно, не компенсирует в полной мере художественный размах и поэтическое решение второго тома «Мертвых душ».

Творческое наследие Гоголя выглядит удивительно цельным, оно пронизано единым душевным стремлением поиска истины и гармонического совершенства мира и человека. Гоголь всегда искал точки проявления этой гармонии – и не находил ее. Отсюда различные ракурсы изображения мира и человека, различные варианты и программы «исправления» того и другого. В этом, пожалуй, главная особенность гоголевского мировидения, его творческий феномен, загадка и урок всем последующим поколениям.

#### 4. Концепция искусства в повести «Портрет»

Как соотносятся между собой и взаимодействуют искусство и общество, художник и время? Эти вопросы особенно остро занимали Гоголя в 30-х годах.

Никогда прежде в России эстетические проблемы не привлекали к себе столь пристального внимания широкого круга людей. Область, казалось бы, очень специальная, имеющая непосредственное отношение к сфере интересов писателей и живописцев, музыкантов и немногих «ценителей изящного», она вдруг обрела широкое общественное звучание. Достаточно пролистать русские журналы начала 1830-х годов, чтобы почувствовать, с какой страстью спорили на их страницах вокруг самых разнообразных вопросов художественного творчества. Искусство перестало быть уделом лишь избранных. Интенсивно развивавшееся на путях реализма, оно становилось все ближе к действительности, к живым запросам общества, к коренным интересам самых различных его слоев. Вот почему теоретические вопросы искусства стали предметом обсуждения и в критике, и в публицистике, и даже в художественных произведениях. Вспомним хотя бы не только «Моцарта и Сальери» Пушкина, но и повести Н. Полевого «Живописец», В. Одоевского «Импровизатор», А. Тимофеева «Художник». Во всех этих произведениях в разных, разумеется, идейно-эстетических ключах обсуждаются вопросы, связанные с общим положением искусства в обществе, об обязанности художника, о природе и возможностях художественного вдохновения и т. д. Но и у Н. Полевого, и В. Одоевского, и А. Тимофеева эта проблематика решается в традициях, довольно близких к эстетике немецкой романтической школы, для которой характерно было представление о поэте-художнике, как о вдохновенном творце, одиноком отшельнике, стоящем над прозаической повседневностью и живущем в мире «высоких» грез и мечтаний. Социальные аспекты этой темы, хотя и были более определенно выражены в повестях Н. Полевого и А. Тимофеева, чем у В. Одоевского, но в целом у писателей романтического направления она решалась в очень общей, абстрактно-гуманистической форме. Противоречия между художником и обществом изображались, как извечный конфликт между возвышенной, исключительной личностью и пошлой толпой.

Образ художника взят у Гоголя в совершенно другом — земном, реалистическом ракурсе, он сопряжен с главными социальными проблемами современной действительности.

Чартков – бедный, «маленький человек». Голодный и униженный. Но он честен и самоотверженно предан своему дарованию. Образ художника совершенно лишен у Гоголя романтического ореола. Это скромный труженик, более всего на свете дорожающий своей внутренней свободой и возможностью бескорыстно творить прекрасное. Но тут-то и выясняются некоторые новые черты характера Чарткова, например, его

предрасположенность к иному образу жизни, чем он вел («Иногда хотелось, точно, нашему художнику кутнуть, щегольнуть, словом, кое-где показать свою молодость»), его восприимчивость к модным поветриям в искусстве. И достаточно было одного серьезного испытания, чтобы его хрупкая, незакаленная натура дрогнула.

«Портрет» — это повесть о трагедии художника, познавшего радость вдохновенного творчества и не сумевшего отстоять свое искусство от растленной власти денег и торжествующей пошлости. Чарткова погубила не только страсть к наживе, но и та пошлая аристократическая среда, влияние которой неотвратимо вело к превращению искусства Чарткова в бездушное ремесло. У героя Гоголя не хватило сил, чтобы сопротивляться этому влиянию, и он вынужден был сдаться. Служение искусству требует от художника нравственной стойкости и мужества, понимания высокой ответственности перед обществом за свой талант. Ни того, ни другого не доставало Чарткову.

«Портрет» впервые был опубликован в «Арабесках». В 1841—1842 годах Гоголь коренным образом переделал повесть. В первой ее редакции гибель Чарткова обусловлена в значительной мере вмешательством роковых и таинственных сил. Фантастический элемент был особенно обнажен во второй части «Портрета». Демонический образ ростовщика предстает здесь как абстрактное воплощение всемирного зла. Эти «фантастические затеи» и отход Гоголя от «ежедневной действительности» вызвали неудовольствие Белинского, усмотревшего известное противоречие, идейную и художественную несогласованность между двумя частями повести. Он даже был склонен к общей отрицательной ее оценке: «Портрет» есть неудачная попытка г. Гоголя в фантастическом роде». Вспомним, что такого же рода изъяс критик находил и в «Вие». Белинский вообще был убежден, что этому писателю «фантастическое как-то не совсем дается». Едва ли, впрочем, можно согласиться с такой категорической оценкой в отношении автора «Вечеров на хуторе близ Диканьки», «Носа», «Записок сумасшедшего» — произведений, в которых «фантастическое» одерживало столь бесспорную и блистательную художественную победу.

Чарткову многое было отпущено природой. Человек с талантом и способностью тонко чувствовать натуру, он мог стать незаурядным живописцем. И было кому помочь ему. Профессор не раз предостерегал его от щегольства, от избыточной бойкости красок, от увлечения модными картинками в «английском роде», советовал беречь свой талант и не зариться на легкие деньги... Но не внял молодой художник наставлениям учителя. Деньги, случайно найденные в раме портрета, лишили его покоя и подавили в нем интерес к искусству. Им овладело корыстолюбие: «Все чувства и порывы его обратились к золоту. Золото сделалось его страстью, идеалом, страхом, наслаждением, целью. Пуки ассигнаций росли в сундуках, и, как всякой, кому достается в удел этот страшный дар, он начал становиться скучным, недоступным ко всему, кроме золота, беспричинным скрягой, беспутным собирателем...».

Деньги принесли Чарткову славу и почет. Он прослыл модным живописцем и загубил свой талант. И никакие «пуки» ассигнаций не в состоянии теперь вернуть ему былого вдохновения. Но этого мало. Осознав, что с ним произошло, он проникся страшной завистью ко всему прекрасному и в припадках бешенства и безумия стал подвергать уничтожению драгоценные произведения.

В гоголевском художественном сознании категория «живого портрета» конденсирует в себе четыре аспекта эстетической проблематики: гносеологии искусства (проблема границы постижения реальности), миметической функции искусства (принцип отношения между искусством и действительностью, проблема подражания природе), этико-философской антропологии (проблема нравственной ответственности художника и его миссионерской роли).

В русской литературе Гоголь продолжает и развивает традицию пророческого служения творца своему народу.

В основе религиозно-романтической мечты Гоголя лежит мысль о перевоплощении человеческой души, достижении ею совершенства, что собственно и пытался раскрыть писатель в незавершенной поэме «Мертвые души».

Писатель активно использовал художественный приём «остранения», который показывает знакомые явления действительности с необычного, «повёрнутого» ракурса и строится на фантазмагии, гротеске и фантастическом превращении.

Творчество Гоголя развивалось в направлении от предромантических и романтических форм («Ганц Кюхельgarten», «Вечера на хуторе близ Диканьки») к реализму («Миргород», «Мёртвые души»).

Литературное наследие Гоголя целостно, оно пронизано единым стремлением поиска истины и гармонического совершенства мира и человека. Отсюда различные ракурсы изображения мира и человека, различные варианты и программы «исправления» того и другого.

### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Сколько этапов можно условно выделить в творческом пути Н. В. Гоголя?
2. Как происходил процесс становления Гоголя-художника?
3. Какие художественные черты характерны для ранних произведений Гоголя?
4. Почему «Вечера на хуторе близ Диканьки» вызвали всеобщий интерес петербургской читательской публики?
5. Каким образом в творчестве Гоголя происходит взаимодействие романтизма и реализма?
6. Какая философско-дидактическая идея составляет основу мировоззрения Гоголя-писателя?

*Литература:*

[Гоголь Н. В. Портрет. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 28 с.](#)

[Гоголь Н. В. Ревизор. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 50 с.](#)

[Гоголь Н. В. Мертвые души. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 201 с.](#)

[Коровин В. И. История русской литературы XIX века. В трех частях : учеб. для студентов вузов, Ч. 2 : \(1840-1860 годы\). — М. : Владос, 2005. — 543 с. С. 189-191, 199-203, 205- 209](#)

[Кулешов В. И. История русской литературы XIX века : учеб. пособ. — М. : МГУ, 1997. — 624 с. С. 157-196](#)

[Лебедев Ю. В. История русской литературы XIX века. В трех частях : учеб. пособ. Ч. 1 : 1800-1830-е годы. — М. : Просвещение, 2007. С. 438 – 440, 441 – 460](#)

[Роговер Е. С. Русская литература первой половины XIX века : учеб. пособ. — СПб. : Форум, 2005. — 432 с. С. 338-353, 361-375](#)

### **Лекция № 5**

#### **Развитие критического реализма в русской литературе середины XIX века**

##### **План**

1. Исторические условия развития реализма в русской литературе середины XIX века.
2. Художественные особенности критического реализма.
3. Тема народа в гражданской поэзии Николая Некрасова.
4. Пореформенная действительность и художественные типы в поэме «Кому на Руси жить хорошо» Н. Некрасова.
5. Владимир Даль и Луганск. Изучение писателем народной жизни и языка.

##### **1. Исторические условия развития реализма в русской литературе середины XIX века**

С середины 50-х годов, после жесточайшего политического террора, Россия переживает пору своеобразного духовного подъема. Цензурные ведомства по инерции ведут борьбу с литературой и журналистикой, но перевес общественных сил и растущее настроение надежды на скорые перемены уже налицо.

Крестьянский вопрос, подготовка реформы становятся центральными и объединяют даже непримиримых противников, таких как западники и славянофилы, которые еще в годы Крымской войны занялись разработкой конкретных проектов освобождения крепостных крестьян, показав себя умелыми и опытными практическими деятелями и неуклонно сближая свои позиции в отношении к крепостному праву.

Подготовка крестьянской реформы необыкновенно консолидировала общество. Большинство представителей различных социальных группировок (либералы и демократы и колеблющиеся между либералами и демократами) было заинтересовано в ожидаемых переменах. Формирование интеллигенции как духовно влиятельного общественного слоя.

В литературе начала преобладать крестьянская тема: появляются многочисленные произведения, связанные с жизнью простого народа. В 1852 г. выходят «Записки охотника» И. Тургенева, вслед за ними – рассказы Писемского «Питершик», «Леший», роман Григоровича «Рыбаки», рассказы Кокорева о городских низах, драмы Островского «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок». В период 1853–1854 гг. тема народа господствует в поэзии Некрасова. 1858 – год резкого размежевания революционной демократии и дворян-либералов, некогда бывших вместе. На авансцену выходит журнал «Современник».

В противоположном Некрасову, Чернышевскому и Добролюбову лагере окажутся В. Боткин, П. Анненков, Д. Григорович, И. Тургенев, более склонные к реформаторским путям преобразования русского общества.

Итак, на рубеже 1850 – 1860-х годов завершается процесс размежевания общественно-литературных позиций и возникают новые общественно-литературные тенденции. Все понимают, что центральный вопрос – вопрос о крепостном праве. Реформы становятся неминуемыми, но всех интересует их характер: освободят ли крестьян с наделом, «с землей», с наделом за выкуп или «без земли».

Сразу же за освобождением крестьян последовали крестьянские волнения, подавляемые военной силой. Только в 1861 г. их было 1176, но два года спустя – 386. В 1861 г. в Петербурге появляются прокламации и начинаются студенческие волнения. И как ответ, в 1862 г. наступила полоса новой реакции. Общество по-прежнему продолжает волновать главный вопрос времени – крестьянский. Все более углубляется размежевание социальных групп. В 60-е годы нельзя быть «ничьим»: необходимо четко определиться в своих общественных позициях.

В это время литература стремится воздействовать на действительность и даже стать «учебником жизни». в 60-е годы на культурной сцене появляется новая социальная группа – *разночинная интеллигенция*, состоявшая из образованных молодых людей разного социального происхождения (отсюда разночинцы), большей частью выходцев из церковной и мелкобуржуазной среды. Характерный пример человека 60-х годов (шестидесятника) – Евгений Базаров, герой «Отцов и детей» Тургенева. Литература сосредоточилась на содействии делу просвещения и освобождения народа, писатели становятся своего рода идейными лидерами в литературе тех лет, создают острые социальные очерки, повести, романы о народной жизни. Будучи в большинстве своем выходцами из народа, они хорошо знали народные тяготы и сочувствовали им. И литературу писатели воспринимали исключительно как действенное средство преобразования социальной действительности на гуманистических основах.

## 2. Художественные особенности критического реализма

Отличительная его черта критического реализма XIX в. – философская рефлексия. Рефлексия имеет характер самоанализа мышления. В силу этого обстоятельства в философских системах на первый план выходит гносеология (теория познания). Новая реалистическая философия стремится к объективному познанию окружающей действительности и в качестве отправной точки берет опыт (эксперимент).

На волне позитивизма, который так же, как и реализм, оперирует понятием «опыт», но, в отличие от последнего, только ими ограничивает процесс познания, а также благодаря активному обмену научными знаниями между российскими и европейскими учеными, реалистические умонастроения проникли в Россию. Зерно реализма упало на благодатную

почву борьбы против всего «старого». В этом смысле, «прогрессивные идеи запада» (философский позитивизм, европейское естествознание) и либерализацию социально-политического строя в России можно назвать основными причинами возникновения реализма в русской философии. Активное усвоение позитивистских теорий, многочисленные переводы работ европейских ученых, развертывание собственных научных исследований, демократизация русской мысли в целом после реформы 1861 г. – все это создало почву для выработки трезвого взгляда на жизнь и рационального отношения к действительности.

Реализм, прежде всего, выступает против метафизического, умозрительного знания, против абстрактных сущностей. Метафизическое воззрение во второй пол. XIX в. вступило в конфликт с фактической реальностью: метафизика – статична, а реальность – динамична. Метафизика не способна объяснить происходящие изменения. Эволюция, движение, диалектическое единство, природа, опыт, мышление, знание – понятия, при помощи которых складывается система нового реализма в России.

Реализм в широком смысле – отношение литературы к действительности. Художественные особенности: верность действительности – определяющий критерий художественности; типизация характеров и явлений; социальная детерминация личности (обусловленность характера общественной средой), исследование причин социальных явлений; психологизм; принципы народности и историзма; новые типы героев: тип «маленького человека» (Девушкин, Башмачкин, Мармеладов), тип «лишнего человека» (Чацкий, Онегин, Печорин, Обломов), тип «нового героя» (нигилист Базаров, герои Н. Г. Чернышевского).

Критический реализм возникает в период 1840 – 1890-е гг. (формируется в 1830-е годы). Особенности: критика социальных пороков общества; обличительная направленность произведений; воссоздание жизни в её закономерностях; изображение «типических характеров в типических обстоятельствах».

### 3. Тема народа в гражданской поэзии Николая Некрасова

Николай Алексеевич Некрасов (1821 – 1878) поистине творил в «формах жизни» и знал жизнь. Особенно важное значение имели издательская деятельность поэта – выпуск альманахов, сборников, главных журналов эпохи – «Современника» (с 1847 по 1866 год), а затем «Отечественных записок» (с 1868 по год смерти, 1878). Некрасов объединял вокруг своих изданий лучшие силы литературы.

В 40-е годы появились его новаторские стихотворения: «В дороге», «Тройка», «Огородник», «Когда из мрака заблужденья», «Псовая охота», «Современная ода», «Еду ли ночью по улице темной», сатирическая поэма «Чиновник».

Тема «родины» в поэзии Некрасова приобретала особо демократический – крестьянский – характер. Поэт полностью погружается в русскую деревню, в чисто русские заботы: «Несжатая полоса» (1854), «Забывтая деревня» (1855), «На Волге» («Детство Валежникова», 1860), «В полном разгаре страда деревенская» (1862-1863), «Размышления у парадного подъезда» (1858), «Железная дорога» (1864).

Некрасов – поэт обнаженных противоречий. Здесь он резко отличается от Пушкина, Лермонтова, Кольцова. «Такого поэта, как Вы, у нас еще не было», – писал Чернышевский Некрасову 5 ноября 1856 года. Ему не нужно постулировать понятия родины, искать пути к народу, склоняться к нему. Он везде встречается с народом: на охоте, на привале, на прогулке, в поле, в лесу, в избе. Он умеет вчувствоваться в настроения крестьян, понять их самые затаенные думы. Тяжкие размышления посещают его всегда:

Чем хуже был бы твой удел,  
Когда б ты менее терпел?  
(«На Волге», 1860)

Он видел: «где народ, там и стон». Будет ли время, когда народ проснется, «исполненный сил», или он «духовно» почил «навек» («Размышления у парадного подъезда», 1858).

У Некрасова нет искусственно оптимистических концовок. В поэме «Железная дорога» все сказано, чтобы научить крестьянина уважать, научить через горе и страдания,

которые он выносит. Голод – самый беспощадный «царь» в мире: по русским косточкам бежит Железная дорога, соединяющая обе российские столицы – Петербург и Москву. Символом народного горя встает образ больного белоруса с заступом, по колено в холодной воде. Трудно свой хлеб добывал человек! Но есть твердая уверенность у поэта, что народ «вынесет все»: «И широкою, ясную / Грудью дорогу проложит себе». Эта радость перебивается суровой правдой, Некрасов не уклоняется от нее.

#### 4. Пореформенная действительность и художественные типы в поэме «Кому на Руси жить хорошо» Н. Некрасова

Подлинной вершиной творчества Некрасова, реализацией замысла – эпопеи русской жизни – явилась поэма «Кому на Руси жить хорошо» (1863-1877). Перед тем им были созданы поэмы о женах декабристов, отправившихся в Сибирь к своим мужьям-каторжанам: о княгине Трубецкой, княгине Волконской. Цензура не разрешила назвать поэму «Декабристки», переименовала в «Русские женщины» (1871-1872). Это, может быть, единственный случай во всей русской литературе, когда автору не приходится жалеть. Оно приобрело тот обобщающий смысл, который вытекает из ее содержания. Хотя Некрасову приходится погружаться в пушкинскую эпоху, но он оставляет в стороне всю «ветошь маскарада», возвращает нас мысленно к пушкинской Татьяне, той «русской женщине», которая, не колеблясь, отправилась бы в Сибирь вслед за любимым человеком, если бы он действительно оказался страдальцем за смелую идею, совершил подвиг. Возвращают нас героини Некрасова к воспетой им самим «величавой славянке», которая войдет не только в «горящую избу», но и в холодный сибирский каземат. И ее ничто не остановит. Эти дворянки сильны русским народным началом. Поэмы о декабристах не претендуют на эпопею, для этого они слишком документальны, привязаны к случаю, узки по теме. Но они – важная ступенька к эпопее, так как ни в «Коробейниках», ни в «Морозе, Красном носе» не было протестующего начала.

Сюжетное содержание поэмы «Кому на Руси жить хорошо» строится на фольклорной основе, по законам «хождения» за правдой. За святой истиной отправляются в путь «семь мужиков» (сакраментальная фольклорная цифра «семь»). Поэма написана «белым стихом» и собиралась автором «по словечку» в течение двадцати лет с реалиями действительности 1860-1870-х гг. исторического, социального, «фольклорного» характера. Вследствие чего вершинное некрасовское произведение в восприятии современного просвещенного человека предстает как исторически достоверное полотно панорамы крестьянской жизни пореформенной России.

Спор о счастье связан с глубоко экзистенциальной проблематикой, которая риторически неразрешима. С этой точки зрения некрасовский сюжет путешествия обретает не только прямой, но и метафорический смысл. Спор мужиков и выдвижение версий (а также эквивалентность речевого и физического «схождения» и «расхождения»), необходимы только для того, чтобы начался путь, вне которого невозможен поиск истины — движение мысли и «внутреннее» путешествие. Повествовательная модель «Кому на Руси жить хорошо» отсылает к традиции «Декамерона» Боккаччо, в котором самостоятельные новеллы (микродискурсы и микродиалоги, упрощаемые до отрывочных реплик) сменяются внутри «выкупной» рамки. В этой связи существенно, что поэма Некрасова оказывается текстом, организованным вокруг разговоров о счастье в пространстве, в котором не счастлив никто. Ситуации пира, рассредоточенные по всей поэме, обозначают коммуникативное событие и превращают не только «Пир на весь мир», но и всю поэму Некрасова в своеобразный «Пир во время чумы», в котором герои рассказывают о счастье посреди всеобщего горя.

Сюжет не допускает абсолютного завершения пути семи странников: любая возможность, связанная с нахождением счастливого и окончанием путешествия, отменяется сюжетом. В Части первой ни один из микросюжетов не получает развития, и эта закономерность поддерживается композиционным принципом недосказанности: «"Эй, эй! куда ж ты, батюшка! / Ты доскажи историю, / Как бунтовалась вотчина / Помещика Обрубкова, / Деревня Столбняки?" / "Пора домой, родимые. / Бог даст, опять мы встретимся, / Тогда и доскажу"»

Основным субъектом видения в поэме является лирический автор-повествователь. Некрасову удастся создать эффект крестьянского сознания. Фольклорные приемы переосмысляются, трансформируются в поэме, нагружаются экзистенциальным значением. Модификация фольклорных приемов осуществляется с помощью индивидуально-авторских метафор и сравнений, только на первый взгляд имеющих общее происхождение с аналогичными средствами народной поэзии.

Лирический голос формируется как композиционная единица благодаря особому соотношению пространственной и фразеологической точек зрения лирического автора-повествователя и героев. Оно выражается в синхронном звучании голоса рассказчика, позиция которого максимально приближена к изображаемому миру и одновременно совмещена с позицией лирического субъекта, переживание которого «вживлено» в поэтическую ткань текста.

Отдельную значимость для развития лирической событийности (с точки зрения ритма и фонетики, организации художественного времени и пространства и пр.) имеют медитативные вставки. В поэме есть примеры способов различения медитативных элементов, отмеченных интонацией подлинного лирического пафоса («Одна та песня складная / Широко, вольно катится, / Как рожь под ветром стелется, / По сердцу по крестьянскому / Идет огнетоской!» и т. п.), и отступлений узнаваемой риторики реалистического направления (напр., «Эх, эх! придет ли времечко, / Когда (приди желанное!..) / Дадут понять крестьянину...»).

Большая стихотворная форма, которую Некрасов выбирает для своего главного творения в «бедное поэзию время», оказывается идеальным способом сочетать в органическом единстве историю о путешествии крестьян-странников (по сути своей, очень конъюнктурную вещь) и рассказ о внутренних переживаниях, связанных со свободным поиском «невыразимого».

Благодаря лирической медитации становится возможным сосуществование автономных сюжетных потенциалов, не сменяющих друг друга механически, отчего поэма не рассыпается на «картинки из народной жизни». Подлинностью этого переживания, связанного не только с сочувственным отношением к героям, но и с созданием текста, во многом объясняется тот факт, что некрасовская поэма не становится условным сочинением «в народном духе» с искусственно созданным «крестьянским мировидением» – она становится эстетически жизнеспособной, избавленной от налета «сочиненности».

В поэме «Кому на Руси жить хорошо» – два плана. Один – сказочный, другой – реальный. Берется не Россия, а Русь, понятие, включающее в себя стародавние времена. Многие события припоминаются из прошлого. Вместе с тем «временно-обязанные» семь мужиков – значит, пореформенные крестьяне. Сдвинувшиеся с места семеро означают всю сдвинувшуюся пореформенную Россию, до того чаще крестьяне бросали землю и бежали в казаки. Есть и сказочная птичка – пичужка малая, наводящая на мотив скатерти-самобранки. Мужики, как и в жизни, совсем немногого требуют: хлеба, квасу. Им не до чревоугодия, они ищут ответ на вопрос душевный, совестный. Тяжба Ермила Гирина с купцом Алтынниковым на «ярмонке» из-за мельницы напоминает не только единоборство героя-богатыря с каким-нибудь Змеем Горынычем, а именно ярмарочную схватку:

Прошло у них сражение:

Купец его копейкою,

А тот его рублем.

И самая способность мужика быть грамотным, тягаться с купцом не дубиной, а рублем – это все пореформенное. Осмелела и крестьянская масса, словно проснулась, ожила; она не простая свидетельница схватки, а дружная поддержка Ермилу. Как ветром, завернуло полы крестьянских кафтанов: все по копейке собрали нужную ему часть задатка:

Хитры, сильны подьячие,

А мир их посильней.

Первый, кого встретили мужики, был поп. Это не к добру – народная примета: не повезет в пути, в жизни. Тот прямой ответ, какой они искали, они не получили. Ответ возник в другом смысле, именно у попа есть свои претензии к новой жизни, он хвалит старую, более

для него вольготную. Потом встретили помещика, затем купца. Никто не хвалит новое время, все вспоминают о старом.

Порвалась цепь великая.  
Порвалась – расскочилась,  
Одним концом по барину,  
Другим по мужику!..

Обделены только мужики – и в прошлом, и в настоящем. И опять сочетание фольклорной простоты: целые сословия олицетворены в простых названиях: царь, поп, помещик, купец. В то же время это те самые дольщики, которые сидят на шее у народа, реальные сила и опора социального строя.

Разнообразно воспроизведены крестьянские типы. Каждый из семерых хотя и связан общей целью, имеет заранее свой ответ на вопрос. Остается только его проверить. Собрались они из разных деревень. Каждый шел за своим делом. И вот сошлись и заспорили. И деревни названы, и губернии, и уезды, и мужики по именам перечислены, но мы чувствуем, что не можем отнести события ни к какому-то определенному году, ни к какому-то определенному месту. Тут вся Русь с ее вечными наболевшими заботами.

Из крестьянской массы выделены и другие, кроме Ермила Гирина, яркие фигуры. Вот, например, Яким Нагой – крайняя степень ожесточения: живал в Питере, угодил в тюрьму, тоже тягался с купцом. А теперь, как и все русские мужики, «он до смерти работает, / До полусмерти пьет». У каждого крестьянина много накопилось в душе грозного гнева, казалось бы, «громам греметь» оттуда, «а все вином кончается». Нарисована яркая, пестрая картина «ярмонки» в селе Кузьминском, богатом, торговом, с двумя церквями; какого только товару не навезли, толкаются между рядами мужики и бабы. Каждый выбирает, что кому надо. Озабочен старик Вавилушка, чтобы купить обувь внучке-егозе. И нежное, и горькое в крестьянской жизни воспроизводит Некрасов. Вот даже веселая толпа около балагана, привлеченная комедией с куклами и Петрушкой:

Комедия не мудрая,  
Однако и не глупая,  
Хожалому, квартальному,  
Не в бровь, а прямо в глаз!

И все же как убоги интересы народа. В книжной лавочке были и «Шут Балакирев», и «Английский милорд», низкопробные книжки, залежалые портреты генералов со звездами, а кроме того, Блюхер, архимандрит Фотий, разбойник Сивко. И вырывается из души поэта заветная мечта о желанном времечке, когда мужик «Белинского и Гоголя / С базара понесет».

Иронией проникнута глава «Счастливые»: странники приготовили целое ведро, чтобы угостить удачливых. Но получился горький длинный перечень народных несчастий или насмешек над мнимым счастьем. Старуха хвалится, что она счастливая: у нее репа родилась на славу. Солдат хвалится: «Нещадно бит я палками, а, хоть пощупай, – жив». Каменотес своей силой счастлив, но заметно только, что «Носиться с этим счастьем / По старость тяжело». А слабосильный оказался тут же, едва унесший ноги с тяжелых подрядов, счастлив, что помирать добрался до дому. Гонит народ счастливого дворового, господского холуя, хвастающего тем, что сорок лет за стулом князя простоял и болен не какой-нибудь мужицкой грыжей, а благородной подагрой. Большая разборчивость у семи мужиков, хорошо знают, кого прогнать, кого угостить. Встречается снова белорус, возникавший уже в «Железной дороге». Он видит свое счастье в том, что теперь хлебушек ест настоящий, а у себя дома с мякины животом корчился: «А ныне милость божия! - / Досыта у Губонина / Дают ржаного хлебушка, / Жую не нажуюсь!» Ничего не могли сказать странники насчет Губонина, сами еще толком не распознали цену его хлебушка. А пока напрашивался общий малоутешительный вывод:

Эй, счастье мужицкое!  
Дырявое с заплатами,  
Горбатое с мозолями,  
Проваливай домой!

И все же в некрасовской эпопее после строгого разбора «праведных и «неправедных» мужиков прочерчивается яркая линия, дают представление, как надо понимать народное счастье. Счастье не в том примитивном смысле, в каком понимали его семь ходоков-крестьян, а в более мудренном. Оно – в противостоянии горю и неправде, в сопротивлении, в борьбе. Оно не делится попросту между мужиками и барами. И из господ есть праведники: Павлуша Веретенников, Гриша Добросклонов, а есть еще высшие «заступники» Белинский, Гоголь. И среди мужиков Ермил Гирич уже может считать себя счастливым. Громадной эпической фигурой выведен Савелий – богатырь святорусский, поднявший «всю Корежину» против помещика Шалашникова, закопавший живым жестокого немца Фогеля Христьяна Христианыча. Бывший каторжник Савелий знает былинку о Святогоре, сам возвращает свою славу богатыря народу, растворяется в его массе: «За все страданья, русское крестьянство я молось!» Он тоже может считать себя счастливым – «в том богатырство русское» – «Клейменный, да не раб».

Цепями руки кручены.  
Железом ноги кованы.  
Спина... леса дремучие,  
Прошли по ней – сломались.

А грудь! Илья-пророк  
По ней гремит-катается  
На колеснице огненной...  
Все терпит богатырь!

И гнется, да не ломится,  
Не ломится, не валится...  
Ужли не богатырь?

Но из тех же мужиков выходят и «холопы примерные» вроде Якова Верного, вроде старосты Глеба, предателя, сжегшего ларец с вольной грамотой для народа.

А бывает и так, что народ прощает вину «праведным» грешникам. Об этом говорит предание об атамане Кудеяре, немало нагрешившем и крови пролившем, но все простилось ему, когда свой булатный нож повернул он на жестокого пана Глуховского. Разве не из таких атаманов выходили предводители народной вольницы? Атаманом был и Стенька Разин, недаром народ поет о нем песни.

Глава «Крестьянка» рассказывает о судьбе Матрены Тимофеевны Корчагиной, снохи внука Савелия-богатыря. Она и есть та русская женщина, «осанистая», «широкая и плотная», у которой в руках и работа спорится, на которой семья держится. Много ею пережито, много она всего натерпелась:

Не дело – между бабами  
Счастливую искать!

Но над всеми передрягами встает именно величавый образ русской женщины. Сильнее всего в ней проявляется жизненная стойкость, здравый смысл. Как ни горько такое понятие о счастье, оно глубоко верное; в сознании поэта образ матери, женщины объединялся с образом родины, вечного возрождения жизни.

В еще более широком символическом плане ответ на вопрос: кто не счастлив на Руси? – предстает в заключительной главе эпопеи: «Пир на весь мир». Сходятся вместе крестьяне, солдаты, раскольники, люди молодые – Савва, Гриша Добросклонов. Каждый из них ограниченно условно счастлив, но, вместе собранные, они представляют силу. А самое главное – над временным их состоянием встает образ великой России, образ народа, который бессмертен и несет в себе залог светлого будущего. Народная Россия прислушивается к каждому слову правды. И становится ясно и понятно, что, если не сами странники – семь мужиков, то Некрасов нашел ответ: «Еще народу русскому / Пределы не поставлены: / Пред ним – широкий путь!..»

В главе «Пир на весь мир» 4-я подглавка называется «Доброе время – добрые песни». Не реформа славится, а символическое будущее. Эта устремленность имеет название –

«Песнь». Образ Гриши Добросклонова – и весьма «реальный», и весьма обобщенно-«условный». Многие в русской истории вело к созданию этого образа: и «хождение в народ», и Чернышевский, и Добролюбов. Гриша – сын бедного дьячка, семинарист, простой и добрый парень, желающий народу счастья и готовый бороться за него. Но Гриша – это и более широкий образ, он устремлен в будущее.

Обобщающая символика расширяется у Некрасова до бесконечности. Ответ на вопрос: «Кому на Руси жить хорошо?» – к концу поэмы все более обретает вид четких формул-символов.

Перед нами не простые призывы. Заключительные стихи Некрасова вбирают в себя все истины, сказанные в поэме о Руси. Философские, оптимистические выводы подытоживают всю эпопею, передают самому народу право сказать слово о своей судьбе:

Ты и убогая,  
Ты и обильная,  
Ты и могучая,  
Ты и бессильная,  
Матушка-Русь!  
.....  
Рать подымается –  
Неисчислимая!  
Сила в ней скажется  
Несокрушимая!..

*Мотив дороги в поэме «Кому на Руси жить хорошо».* Дорога позволяет автору постоянно менять места действия. При этом их восприятие ведется из динамического же центра – компании идущих странников. Эти герои поэмы и сами находятся в постоянном движении: идут, дерутся, едят, работают. При этом действия эти варьируются интонационно (спорят, кричат, уговаривают, иронизируют, поют) и пластически (машут руками). Люди, которых они встречают, действуют не менее разнообразно. Ситуация общения – только видимость прекращения движения, поскольку в этом случае динамизм переносится на героя повествования в данный момент. В результате чего движение множится, охватывая любой уголок «русского мира», так или иначе связанный с человеком, его деятельностью.

Путь к себе – путь к свободе. Этот вариант пути является преодолением инерции заикленности, обусловленной соответствующим образом жизни. Но цикличность жизни различными персонажами воспринимается по-разному. Так в рассказе Матрены Корчагиной акцентируется внимание на похожесть проживаемых ею лет (годы-близнецы) и цикличность в жизненных циклах социума. Но в первом случае это свидетельствует о духовном оцепенении героини, ее безразличии к жизни после гибели первенца, а во втором – страх за жизнь другого ребенка, которому грозит рекрутский набор. Но на этот раз преодолеть судьбу не представляется ей возможным. Циклы личной и социальной жизни крестьянки оказываются наполненными драматизмом. А вот для помещика цикличность – однообразие жизни – это высшее счастье. Он, как ни в чем ни бывало, принимает служение верного Якова, после того как отправил в рекруты любимого племянника своего холопа. С не менее садистским удовольствием немец-управляющий оскорбляет подчиненных ему крестьян.

При этом начало пути – исход персонажа из родной среды – происходит под воздействием внешних обстоятельств на первый взгляд социального характера: реальная рекрутчина племянника Якова верного, потенциальная рекрутчина мужа Матрены, расправа Савелия над «притеснителем».

Но при более внимательном прочтении в каждом из трех случаев можно увидеть общую черту, выводящую драму личности некрасовских персонажей на экзистенциальный: покушение социума в лице самих помещиков или их прихлебателей на моральные принципы их личности героя, которые составляют основу их внутреннего мира. В случае с Яковым это поправление родственных, практически родительских чувств, это покушение на честь Матрены, оскорбление человеческого достоинства Савелия. В таком случае социальный аспект конфликта уходит на второй план, уступая место трагедии личности.

Во всех случаях динамику настроения персонажей, составляющих их духовный путь, можно представить следующим образом: отчаяние, бунт, обретение идентичности. При этом обязательным условием является схождение персонажа с дороги (Матрена, Яков) или же нарушение привычного действия (ослушание команды Савелием).

Мотив же духовного возрождения и, как следствие, спасения в поэме связан с образами детей. Через любовь к племяннику обретает свободу холоп до мозга костей поливановский Яков. Через любовь к правнуку Демущке пробуждается душа старого Савелия. Новорожденный Лиодорущка, благодаря драматическим обстоятельствам появления на свет, возвращает Матрене способность чувствовать, любить и прощать.

На высоте нового духовного состояния удерживается, по сути, только Матрена Тимофеевна, прошедшая путь от бесправной невестки в семье мужа до уважаемой крестьянским миром «губернаторши». В ее образе реализуется Некрасовым архетипическая модель матери как заступницы, хранительницы, восходящая в христианской культуре к образу Богоматери. В связи с этим оказывается значимым само имя героини. По происхождению оно латинское, где обозначало «благородную госпожу», «мать». В русском языке оно и созвучно слову «мать» – «матерь». Но в отечественной литературе был прецедент, когда это имя «Матрена» косвенно стало синонимичным имени «Мария». И прецедент этот, вне всякого сомнения, был знаком Н. А. Некрасову. Некрасов выбирает такое имя для своей героини, возможно, подчеркивая его «народность».

Ни Матрена, ни Савелий оказываются не способными существовать за его пределами крестьянского мира. Обретшие внутреннюю свободу, преодолевшие социальные рамки, познавшие и принявшие земную жизнь в ее самых нелюбимых проявлениях, эти герои все равно возвращаются в исходную точку – в дом. Вне семейного – родового – пространства они не могут существовать. Именно поэтому и гибнет потерявший единственного родственника примерный холоп Яков.

Единственным персонажем, который может вырваться за пределы этого мира, оказывается Григорий Добросклонов. Его жизненный путь обозначен автором с оглядкой на современников разночинцев-демократов 1860-х гг.: «Ему судьба готовила путь славный, имя доброе народного заступника, чахотку и Сибирь». Между тем только он (пусть и в гипотетическом будущем) выйдет за пределы своей родной вахлатчины. Результатом же раскрытия потенциала духовной жизни героя станет самоотречение, творчество и смерть. И если Матрена и Савелий Корчагины представляют собой плоть от плоти крестьянского мира, то Григорий Добросклонов подчеркнуто представлен как герой-мученик. Он дан в начале своего жизненного пути, он только пробует силы в художественном творчестве. Но в нем Некрасов видит идеал нового героя «не от мира сего», а залогом его служения является не отказ от мира, а наоборот, приятие его во всей его полноте и способность к художественному переосмыслению. Семья Григория в какой-то мере созвучна Корчагиным. Его мать, так же, как и Матрена Тимофеевна, была тесно связана с песенной народной культурой, а Савелий последнего периода жизни в своем смирении оказывается созвучен дяку-бессеребреннику Тихону – отцу персонажа. В отличие от брата Саввы, который уже «смотрит дяконом», Григорий не включен в какую бы то ни было социальную систему. Он изначально свободен, а потому открыт для творчества. Для него – поповича – служение не является «работой» и соблюдением ритуала. Его служение – это образ жизни и заключается оно в слове. Вероятно, крещенный в честь Григория Богослова – этот персонаж призван стать истинным народным поэтом. Горькая ирония автора относительно незавидной судьбы и недолгой жизни этого персонажа оттеняет «вечный» характер его творчества. Именно самоотречение Григория, вложившего душу в песни, а, следовательно, сделавшего эти произведения бессмертными, станет в поэме единственным случаем преодоления цикличности жизни и выхода персонажа в экзистенциальное пространство абсолютной свободы духа.

Григорий укоренен в духовном сословии. Но, в отличие от своего брата Саввы, который уже «глядит протодиаконом», являет иной опыт служения. Парадоксальность образа Григория в том, что его «учительство» и связанные с ним мотивы жертвенности, подвижничества и гибели за идею, реализуются на «светском» сюжете. Григорий не

священник и карьеры на этом поприще строить не собирается, но главные качества священника ему присущи, что делает его мучеником-подвижником нового типа.

Автор начинает встречи мужиков-странников с попа. Поп оказывается заложником своего положения. После исхода из разоренных усадеб дворян («рассеялись, как племя иудейское»), иссякли доходы на содержание и украшение храмов. Обитатели бедных приходов не могут прокормить и себя. При этом сам поп оказывается информированным и о существовании нелицеприятного «фольклора» о собственном сословии. Но этот, казалось бы, чересчур рациональный, священник все-таки продолжает выполнять свою работу вопреки обстоятельствам, но положительный ли он образ? Скорее всего, нет. Увы, сфера его интересов исключительно в социально-бытовом пространстве жизни. Поэтому его путь – это рутинное выполнение служебных обязанностей, замкнутый круг работы.

Траектория пути Оболта-Оболдуева – круговой объезд собственных угодий, его общение с крестьянами носит подчеркнуто уважительный характер. Его монолог с апологетикой крепостничества как скамодурства и самоуправства вроде бы должен характеризовать его как помещика-деспота. Но воспоминания о прошлом, «царской ливрее» как высшем карьерном счастье выдают в образе Оболдуева внутреннего раба. Бравирующий своим аристократическим положением Оболт-Оболдуев по сути потерялся во времени. Он отказывается принять настоящее, одеваясь в венгерку – атрибут гусарской службы.

Но при всей абсурдности и карикатурности этого образа он, единственный из галереи образов помещик поэмы, способный чувствовать. Но и проявление эмоций у него связано с прошлым. Усадьба Оболт-Оболдуева разорена: разобран на кирпичи родовый дом; срублен на дрова липовый парк, в котором он сделал предложение своей будущей жене и где он узнал о предстоящем рождении первенца; уничтожен посаженный дедом дуб. Кружение помещика и его агрессивное поведение в начале встречи с крестьянами обретает мотив: охрана оставшихся угодий. Это единственное, что он может, поскольку спасти состояние семьи делом-работой он принципиально отказывается. Кружение Оболдуева носит характер обреченности, поскольку постепенно его земли будут сокращаться, и путь будет становиться все меньше.

Своеобразной остановкой во времени выглядит история кн. Уятинина, увиденная странниками на вахлатчине. Старый князь уже утратил связь с реальностью, в чем ему активно помогают, вступившие в стовор родственники и крестьяне. Перед князем разыгрывается спектакль из недавних крепостнических времен. Сам же князь кажется фигурой трагикомичной. Наделенный знаками смерти: бледность, асимметрия лица, слепой глаз – он вызывает только смех у крестьян, потешающимися над ним «за кулисами». Но трагикомизм ситуации заключается в том, что он единственный, кто уверен в прочности патриархального уклада социальных и семейных отношений. Его бывшие крестьяне и родственники уже перевели все в торгово-денежный эквивалент. И сквозь игровую природу этого фантазмагорического спектакля начинает звучать тревожная тема власти денег над человеком, и вахлаки, и молодые кн. Уятинины готовы стать добровольно рабами ситуации. Их игра «в крепостническое прошлое» и «счастливую семью» выявляет новую опасность девальвации отношений в крестьянской общине и распад института семейно-родовых отношений. Отмена рабства оказалось лишь внешним преобразованием, чтобы идея свободы проросла в сознании экс-крепостных нужно время. История же «уятинцев» показывает его глубокое укоренение в душах представителей обоих сословий. Увы, со смертью старого князя крепостничество не исчезает.

Оно остается в памяти не только помещиков, но и народа. Естественно, что оценка этого явления у различных сословий разная. Оно представлено в балладе о Якове верном холопе примерном. История, рассказанная на крестьянском пиру, показывает нам своеобразный симбиоз крепостника барина и его холопа. У помещика Поливанова, в отличие от Оболта-Оболдуева и Уятинина, нет семьи. Более того, он сам выгнал из дома дочь с зятем, обобрав и избив перед этим. Он только барин, а Яков – только холоп. Интересы кн. Поливанова исключительно эгоистичны и направлены на удовлетворение страстей. Время словно законсервировано в этом рассказе. Символом его остановки является болезнь барина – отказали ноги. Общим для помещиков поэмы является отказ видеть реальность, принимать

ее. Персонаж из рассказа о прошлом живет исключительно настоящим моментом. Ему не свойственна никакая рефлексия. Более того, он отказывается знать даже о чувствах единственного человека, которому он дорог – своего холопа. Именно этим проявлением абсолютного эгоизма он страшен слушателям.

Как видим на примере трех образов помещиков, отказ человека выйти за пределы привычных представлений о мире / жизни приводит к духовной деградации. При этом чем выше по самооощению социальный статус «барина», тем более безумным он оказывается. Меняется и жанровая окраска: анекдотическая сатирическая тональность рассказов об Оболте-Оболдуеве и балладно-драматическая в истории о «верном Якове». Вчерашние хозяева жизни предстают в поэме жалкими, потерявшимися во времени безумцами.

Их образы представляют физическое и духовное вырождение сословия. Характерно, что в отличие от разнообразной по возрастам панорамы крестьянских типов, здесь разработаны только представители старшего поколения. Они обращены в прошлое, когда они были молоды и здоровы (помещик Поливанов), так и прошлое историческое (времена крепостничества).

Свидетельством упадка и деградации помещичьего мира является разорение усадьбы, в которой оказываются мужики-странники. Там дворовые бездельники растаскивают и распродают барское добро. Визуализированный процесс разложения помещичьего быта с разбираемым на кирпичи домом, с оскверненными парковыми павильонами вполне соотносится с пережившими свое время помещиками-крепостниками. Одновременно с этим, крушение усадьбы как архитектурно-паркового ансамбля в поэме оттеняет прочность «крепостничества» в сознании крестьян – героев поэмы, готовых играть привычную роль, ждущих в праздном бездельи барина или же играть роль крепостных, поддавшись посулам утятинских наследников.

Таким образом, путь в поэме выполняет важную мифопоэтическую функцию. Он сопрягает не только антиномичные пространственные структуры (мир людей и лес, землю и небо), но и различные временные планы (настоящее-прошлое, настоящее-будущее). Такая интерпретация ключевого мотива итогового Некрасовского произведения позволяет говорить о его важном месте в контексте идейно-философских исканий русской литературы второй половины XIX века в целом.

С историко-литературной точки зрения Некрасов – третий, после Пушкина и Лермонтова, великий русский поэт. У Некрасова много своего, нового, которое отличало его от предшественников. У него был свой демократический читатель, Некрасов был поэтом революционной демократии. Без Некрасова уже нельзя понять ни прошлого русской поэзии, ни ее настоящего, ни будущего.

##### 5. Владимир Даль и Луганск. Изучение писателем народной жизни и языка

Владимир Иванович Даль (1801 – 1872) – врач, этнограф, лингвист, писатель.

В Луганске, на бывшей Английской улице, носящей теперь имя Владимира Даля, стоит небольшой старинный одноэтажный дом. На этом доме висит мемориальная доска, надпись на которой гласит: «В этом доме в 1801 году родился выдающийся писатель и лексикограф Владимир Иванович Даль».

Действительно, прославленный составитель знаменитого Толкового словаря живого великорусского языка Владимир Даль родился 10 (22) ноября 1801 года – 1972, в городе Луганске, на Английской улице, в небольшом одноэтажном домике, окруженном казармами, землянками первых заводских рабочих чугунолитейного завода.

В Луганске семья Далея проживала в 1801-1804 гг. И хотя Владимир Иванович, родившийся в семье датского лекаря, врачевавшего работников Луганского литейного завода, прожил здесь всего четыре детских года, он на всю жизнь сохранил этот край в своем сердце и увековечил имя города в собственном псевдониме. Даль всегда считал Луганск своей родиной, к которой был сильно привязан. Казак Луганский, Владимир Луганский – так подписывал писатель и ученый свои научные и литературные труды.

В 1981 году в Луганске, в честь 180-летия со дня рождения писателя, был установлен памятник В. И. Далю. Скульпторы Илья Овчаренко, Василий Орлов, архитектор

Георгий Головченко создали образ мудрого исследователя, погруженного в свою работу. Рядом, на улице, носящей его имя, находится Литературный дом-музей В.И. Даля.

В декабре 1836 года В.И. Даль по служебным делам приезжает в Петербург, где вскоре становится свидетелем последних дней жизни А.С. Пушкина. Он провёл у изголовья поэта последние сутки, не отходя ни на минуту. На руках у него и скончался поэт. В.И. Даль вскрывал тело умершего, а затем составил основные сведения, позволившие судить о характере ранения и причинах смерти Пушкина. На память о А. С. Пушкине Далю достались перстень, который поэт называл талисманом и простреленный чёрный сюртук.

Литературное наследие В. И. Даля довольно обширно. Им написан ряд статей на медицинские темы, касающиеся, главным образом, народной медицины и народных врачебных средств. В многочисленных повестях и рассказах В.И. Даля, получивших в своё время прекрасные отзывы Пушкина, Белинского, Гоголя, часто даётся описание медицинских учреждений того времени. В этих работах высказаны взгляды на роль врача и его поведение, описаны различные методы лечения, в том числе и хирургические.

*Словарь.* «Толковый словарь живого великорусского языка» – детище всей жизни Даля, сделавший имя его известным на родине и за рубежом. Этот монументальный труд содержит более 200 000 слов, из них 80 000 – впервые записанных Далем.

В 1840-1860-е годы собирательская и писательско-языковедческая работа Даля по изучению простонародного быта и языка немало связана с проектами «Русского географического общества». Учрежденное в 1845 г., оно занялось «сбором и распространением в России сведений о России», изучением «родной земли и людей ее обитающих». Даль сотрудничал в РГО как член-учредитель около 27 лет. Многие произведения Даля основаны на сюжетах историй, услышанных им «в простой беседе» от крестьян и мастеровых, матросов и солдат, с которыми он – мичман и военный лекарь, губернский чиновник и управляющий – общался. Далю, писал Гоголь, «стоит взять любой случай, случившийся в русской земле, первое дело, которого производству он был свидетелем или очевидцем, чтобы вышла сама собой наизамательнейшая повесть».

Всемирным творчеством Даль убеждал читателей в том, что «под кем нет своей родной почвы, тот остается на век шатким и ничтожным», а «народ в обширном смысле заключает в себе все сословия» («О русских пословицах»), находя следы традиционной русскости в разных слоях общества («Солдатские досуги», «Картины из русского быта» и др.).

*Пословицы.* Владимир Иванович Даль провел огромную работу по собиранию, изучению и систематизации народных поговорок. В 1861-1862 годах он издал сборник «Пословицы русского народа», содержащий 30 тысяч пословиц, поговорок, загадок. Пословицы – образец устной народной речи, но не только. Пословицы и поговорки отражают взгляд народа на мир, на быт, на общественные порядки.

*Литературная деятельность* Даля-беллетриста началась с повести «Цыганка» (1830). Однако широкой читающей публике его имя стало известно два года спустя, когда Даль под псевдонимом Казак Луганский опубликовал отдельным изданием «Русские сказки... Пяток первый» (1832). Предназначался он главным образом для образованных слоев русского общества и, по мысли автора, должен был познакомить их с богатством национального языка. Десятилетие спустя Даль так писал об этом в статье «Полтора слова о нынешнем русском языке» («Москвитянин», 1842): «Не сказки по себе были ему важны, а русское слово <...>. Писатель задал себе задачу познакомить земляков своих сколько-нибудь с народным языком, с говором, которому открывался такой вольный разгул и широкий простор в народной сказке».

*Сказки В. Даля.* Одним из основных жанров, в котором работал В. И. Даль в 1830-х гг., является прозаическая литературная сказка. В его знаменитый сказочный цикл «пяток первый» «Русских сказок» (1832) вошли пять сказок: «О Иване молодом сержанте...», «О Шемякином суде...», «О Роголоде и Могучане...», «Новинка-диковинка...», «О похождениях чёрта-послушника...». Сказки включены во 2-4-ю книги «Былей и небылиц» (1835-1839). Вторую книгу составляют сказки «О царевне Милонеге-Белоручке», «О Строевой дочери и о коровушке-бурёнушке», «Про жида вороватого, про цыгана бородатого». Третья книга включает четыре текста: «Илья Муромец: сказка Руси

богатырской», «О Емеле-дурачке», «О воре и бурой корове», «Иван Лапотник». Четвёртая включает пьесу «Ночь на распутье» и сказки «О Георгии Храбром и о волке», «О нужде, о счастии и о правде», «Ведьма (украинская сказка)».

Известность В. И. Даля как писателю принес сборник русских сказок 1832 г. В целом этот сборник отличался демократизмом и яркой сатирической направленностью против власть имущих. Основными положительными героями своих сказок Даль избрал мужика, солдата или бездомного-бедняка. Сказочник ориентировался на простых слушателей, "а тех, кто поймет и сочувственно отнесется к его героям. Во вступлении к первой сказке "Об Иване Молодом Сержанте" он писал: "...кто сказку мою слушать собирается, тот пусть на русские поговорки не прогневаается, языка доморощенного не пугается; у меня сказочник в лаптях; по паркетам не шатывался, своды расписные, речи затейливые только по сказкам одним и знает". А кому не нравятся эти скажи, "тот садись за грамоты французские, переплеты сафьяновые, листы золотообрезные, читай бредни высокоумные!"

Народный колорит сказок был усилен Далем множеством пословиц, поговорок, метких образных словечек, введенных в текст сказок. В сказке "Об Иване Молодом Сержанте" Даль явно симпатизирует герою ее, простому солдату, преодолевшему все преграды, расставленные ему злыми и завистливыми царедворцами, которых сказочник насмешливо называем "фельдмаршалом Катиным", "генералом Дюжиным", "губернатором графом Чихирь Пяташная Голова". Ирония направлена и по адресу неблагодарного царя Дадона, поверившего в клеветнические измышления своих коварных и наглых прислужников. В награду за подлые дела царь жалует своим министрам "по кресту на петлицу, по звезде на пуговицу, по банту за спину". Нарисовав образ смелого, выносливого и смекалистого сержанта, В. И. Даль не без сожаления, хотя и с долей мягкого юмора, отмечает, что одно у его героя плохо – с детства он привык произносить слово "виноват". Выдержал Иван самые трудные испытания, не спал трое суток, но когда заснул и его неожиданно окликнули: "Спишь, Иван?" – он второпях ответил: "Виноват". "Вот что нашего брата на русской земле и губит, – заключает сказочник, – вот за что нашего брата и бьют, да видно еще мало..."

В сказке "О похождениях черта-послушника, Сидора Поликарповича" делается намек на непосильные тяготы царской военной службы, которой даже черт не выдерживает. Эта сказка была истолкована цензурой как антицерковная, подтачивающая устои христианской морали. Упрекали Даля и за то, что он черта наградил христианским именем.

Сатирический характер сказок и сочувственное изображение в них героев из простого народа обратили на себя внимание. "Русские сказки. Пяток первый" были с одобрением встречены А. С. Пушкиным. Через год после их выхода поэт послал В. И. Даля свой рукописный экземпляр "Сказки о рыбаке и рыбке" с надписью: "Твоя – от твоих! Сказочнику Казаку Луганскому сказочник Александр Пушкин". Биограф В. И. Даля П. И. Мельников-Печерский указывал также, что Пушкин восхищался сказками Даля.

Сатира сказок насторожила правительственные круги и вызвала их прямое недовольство. Автор был заподозрен в неблагонадежности, по приказу Николая I арестован, а сказки "Пяток первый" запрещены. Только по просьбе В. А. Жуковского, бывшего тогда воспитателем царского наследника, В. И. Даль был освобожден из-под ареста.

Даль в сказочных текстах исследует русский национальный характер, однако здесь же идёт анализ взаимоотношений представителей разных национальностей – русских, украинцев, евреев, цыган, «некрещёных народов» («Про жида и цыгана», «Илья Муромец», «Ведьма» и др.). В. И. Даль в своём сказочном творчестве создаёт образ народа как лучшей части нации, трудолюбивой, созидающей, талантливой. Среди них он особенно выделяет солдат и матросов («Иван молодой сержант», «О чёрте-послушнике»). Для других же сказочных сборников этого периода подобные образы вообще нехарактерны. Фантастические события у В.И. Даля часто соотносятся с современностью, в текст вводятся реалии национальной действительности, указания на события из жизни самого автора (посвящения, разнообразные цитаты, примечания).

*Повести* поставили В. И. Даля в ряды писателей, содействовавших делу демократизации русской литературы. К лучшим произведениям В. И. Даля относятся его повести, рассказы и очерки из народного быта, написанные им в 40-е годы.

Как уже было сказано, конец 30-х – 40-е годы XIX века в России характеризуются дальнейшим ростом освободительного движения, обострением социальных противоречий, борьбой вокруг крестьянского вопроса. В 1839 году крестьянские волнения охватывают двенадцать губерний.

Бытописательная повесть и физиологический очерк характерны и для творчества В. И. Даля этой поры. Его произведения выгодно отличались и от слезливых, идиллических, проникнутых религиозным смирением рассказов из быта простого народа Н. Полевого и М. Погодина. В очерках В. И. Даля содержалась прямая полемика с морализующей тенденцией. Этнографические зарисовки, воспроизведение быта, отличающиеся живостью описания, лиричностью и верностью частностям, – только одна из художественных особенностей его творчества. На первом плане стоит все же пристальный интерес к изображению отдельных типов. В этом заключается непреходящее значение его произведений.

В 1843 году в "Библиотеке для чтения" В. И. Даль печатает повесть "Вахх Сидоров Чайкин". Эта повесть также интересна прежде всего воспроизведением в ней различных чисто русских типов. Некоторые из них лишь намечены, характеристики их едва очерчены, но эти типы выхвачены писателем из самой толщи русской жизни и потому волнуют и привлекают. Это и характерный для 40-х годов разночинец Вахх Сидоров Чайкин, и самодур, шут и "великодушный" помещик Иван Яковлевич Шелоумов, который считал, что розгами крестьян бить – самое святое дело; есть в повести и герой, напоминающий гоголевского помещика Костанжогло, и даже проходимец, торгующий мертвыми душами.

Но в этой повести Даль пошел несколько дальше, не остался только бесстрастным наблюдателем. Здесь он уже выступает против бесправного положения крестьян, самодурства крепостников, взяточничества и беззакония.

Один из самых обличающих эпизодов этой повести – перемер земли взяточником-землемером. При въезде в деревню, повествует рассказчик, виден огромный обоз: это взятки землемера. "Что проездом соберет – муки, да крупы, да овса, так и складывает на подводы и возит с собой все лето, а к зиме домой", – жалуются крестьяне. "Ведь подводы ему нипочем; а во что они нам становятся, того их милость не рассчитывает". С землемером ездят нахлебники, которых деревня должна содержать. Разгул и пьянство длятся несколько дней. И в результате межевые столбы поставили и вкось и вкривь, тяжбы не прекратились. Уездный фельдшер напугал крестьян процедурой оспопрививания. Крестьяне, стремясь избежать этой экзекуции, поставляют фельдшеру по гривне с души. Сборы повторяются до трех и более раз. Наконец злодеяния раскрыты, но... фельдшера посылают в другую губернию, где он продолжает свою "службу". Сатирически выведено в повести и провинциальное дворянство. Невежество, ничегонеделание, а порою и нечистоплотность характеризуют барышень Калюжиных. Однако объект критики здесь не только чиновничество, помещики, взяточники. В. И. Даль с затаенной болью рисует "болезни быта" русского крестьянина. Как же еще некультурны и суеверны крестьяне, если в процедуре оспопрививания они видят наказание господне, и какая большая ответственность лежит на обществе за воспитание народа.

Крестьянской теме посвящена повесть "*Хмель, сон и явь*" (1843). С любовью и интереснейшими подробностями рассказывается в ней о жизни и быте крестьян среднерусской полосы, даны колоритные зарисовки с редкими и этнографическими наблюдениями. Пафос этого произведения – в утверждении права литературы на изображение жизни низшего сословия, труженика, человека от земли. "Человек все один и тот же, – говорит Даль, – отличается один от другого либо тем, что бог ему даст, – и этот дар даруется не по сословиям; либо тем, что приобретешь наукой и образованием, – и если это собственность высших сословий, то по крайней мере способность, восприимчивость к тому всюду одинаковая; либо, наконец, отличается один от другого кафтаном, – и это различие, бесспорно" самое существенное, на котором основано многое". Даль выступает против тех,

кому "жизнь простолюдина... кажется однообразною, незанимательною". Он видит "вечные заботы" крестьянина "о насущном хлебе", потому и помышлениям последнего "указан тесный круг" и "нет потребностей, кроме сна и пищи".

В этом произведении затрагивается очень важная для того времени проблема – уход крестьян на отхожие промыслы. В. И. Даль подробно рассказывает, как "в малоземельных губерниях наших значительная часть населения зарабатывает хлеб свой на чужбине". Тверитяне и новгородцы целыми семьями становятся летом штукатурами, зимой – сапожниками; владимирцы – плотниками и т. д. В повести явственно слышится сочувствие к крестьянству, умение показать, по выражению Белинского, "болезни и лекарства его быта", защита в крестьянине человеческих прав и достоинств и вместе с тем восхищение его умением выполнить любое дело, его врожденной изобретательностью и смелостью. В центре повести – семья крестьянина Воропаева. Один из сыновей, Степан Воропаев, хороший плотник, морально чистый и честный человек. Однако имеет одну слабость – любит выпить. Пружина сюжета – мнимое убийство Степаном своего друга Григория. В отношениях Григория и Степана подчеркнуто чувство товарищества, дружбы, взаимной помощи. Но обличающее впечатление от этой повести В. И. Даль ослабил тем, что попытался объяснить все несчастья и невзгоды только пьянством. "Перестав пить, Степан Воропаев вышел человеком и не только зарабатывал, что следовало на себя и на своих, но лет через восемь завел свою артель..." Писатель и не попытался вскрыть высказанные в начале повести намеки на то, что "есть, без сомнения, и другие причины этой страсти к переселению". А причины эти – нищета, малоземелье, бесправие крестьян.

Произведения Даля пестрят пословицами, поговорками. Иногда вместо развернутой характеристики героя дана его оценка только в пословице: "Ему... не приходилось бы жить так – от утра до вечера, а помянуть нечего; неделя прошла, до нас не дошла"; "Не учили, покуда поперек лавочки ложился, а во всю вытянулся – не научишь"; "Кто кого сможет, тот того и гложет". В. Г. Белинский, защищая Даля от нападков реакционной критики, которая в то же время пыталась оторвать Даля от передового крыла русской литературы, писал в обзоре "Русская литература в 1845 году" о том, что Даль – истинный продолжатель традиций Гоголя.

### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Какие исторические события предшествовали и сопутствовали развитию критического реализма в русской литературе XIX века?
2. Кто из русских писателей были предшественниками и современниками Н. Некрасова?
3. Что отличает гражданскую поэзию Н. Некрасова от творчества его современников?
4. Почему поэму «Кому на Руси жить хорошо» Н. Некрасова считают панорамой жизни русского крестьянства?
5. Какую художественную функцию выполняет мотив дороги в художественном пространстве поэмы «Кому на Руси жить хорошо»?
6. Какие аспекты народной жизни стали объектом изображения и сатирического изобличения в сказках и повестях В. Даля?

#### *Литература:*

- [Некрасов Н. А. Кому на Руси жить хорошо. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 195 с.](#)  
[Даль В. И. Вакх Сидорович Чайкин. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 45 с.](#)  
[Даль В. И. Сказки. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 113 с.](#)  
[Коровин В. И. История русской литературы XIX века. В трех частях : учеб. для студентов вузов, Ч. 3 : \(1870-1890 годы\). — М. : Владос, 2005. — 543 с. С. 96-97, 114-116](#)  
[Кулешов В. И. История русской литературы XIX века : учеб. пособ. — М. : МГУ, 1997. — 624 с. С. 202-203, 214-219](#)  
[Литература : в 2-х ч. – Ч. 1 / под ред. Г. А. Обернихиной. – М. : Академия, 2012. – 384 с. С. 374-377](#)

## Александр Николаевич Островский – основоположник русского национального театра

### План

1. Обзор жизненного и творческого пути А. Островского. Периодизация творчества.
2. Творчество А. Островского и русская драматургия середины и II половины XIX века.
3. Художественная система драматургии А. Островского.
4. Пьеса «Гроза» как вершинное произведение А. Островского.
5. Творчество А. Островского и концепция русского национального театра.

#### 1. Обзор жизненного и творческого пути А. Островского. Периодизация творчества

Александр Николаевич Островский (1823 – 1886) родился в старинном купеческом и чиновничьем районе – Замоскворечье. В Москве, на Малой Ордынке до сих пор сохранился двухэтажный дом, в котором 12 апреля (31 марта) 1823 года появился на свет будущий великий драматург. Здесь же, в Замоскворечье, – на Малой Ордынке, Пятницкой, Житной улицах – прошли его детство и юность.

Отец писателя, Николай Федорович Островский, был сыном священника, но по окончании духовной академии избрал светскую профессию – стал судебным чиновником. Из среды духовенства вышла и мать будущего писателя, Любовь Ивановна. Она умерла, когда мальчику было 8 лет. Через 5 лет отец женился вторично, на этот раз на дворянке. Успешно продвигаясь по службе, Николай Федорович в 1839 году получил дворянское звание, а в 1842 году вышел в отставку и стал заниматься частной юридической практикой. На доходы от клиентов – преимущественно богатых купцов – он приобрел несколько имений и в 1848 году, удалившись от дел, переехал в сельцо Щельково Костромской губернии и стал помещиком.

В 1835 году Александр Николаевич поступил в 1-ю московскую гимназию, окончил ее в 1840 г. Еще в гимназические годы Островского привлекали литература и театр. По воле отца юноша поступил на юридический факультет Московского университета, но Малый театр, в котором играли великие русские актеры Щепкин и Мочалов, притягивает его к себе, как магнит. Это не было пустым влечением богатого шалопаю, видящего в театре приятное развлечение: для Островского сцена стала жизнью. Эти интересы заставили его весной 1843 года оставить университет. "Я с молодости бросил все и весь отдался искусству", – вспоминал он впоследствии.

Отец его все еще надеялся, что сын станет чиновником, и определил его писцом в Московский совестный суд, в котором рассматривались главным образом семейные имущественные споры. В 1845 году Александр Николаевич перевелся в канцелярию Московского коммерческого суда чиновником по "словесному столу", т.е. по приему от просителей устных просьб.

Адвокатская практика отца, жизнь в Замоскворечье и служба в суде, продолжавшаяся почти восемь лет, дали Островскому немало сюжетов для его произведений.

1847–1851 гг. – ранний период

Островский начал писать еще в студенческие годы. Его литературные взгляды сложились под влиянием Белинского и Гоголя: молодой человек с самого начала литературного пути объявил себя приверженцем реалистической школы. В гоголевской манере были написаны первые очерки и драматические этюды Островского.

В 1847 году в газете "Московский городской листок" были напечатаны две сцены из комедии "Несостоятельный должник" – первого варианта комедии "Свои люди – сочтемся!", – комедия "Картина семейного счастья" и очерк "Записки Замоскворецкого жителя".

В 1849 году Островский закончил работу над первой большой комедией "Свои люди – сочтемся!". В комедии высмеян грубый и жадный купец-самодур Самсон Силыч Большой. Его самодурство не знает никаких границ, пока он чувствует под собой твердую почву – богатство. Но жадность губит его. Желая разбогатеть еще больше, Большой по совету ловкого и хитрого приказчика Подхалюзина, переводит на его имя все свое имущество и

объявляет себя несостоятельным должником. Подхалюзин, женившись на дочери Большова, присваивает себе имущество тестя и, отказываясь заплатить даже небольшую часть долгов, оставляет Большова в долговой тюрьме. Никакой жалости к отцу не чувствует и Липочка, дочь Большова, ставшая женой Подхалюзина.

В пьесе "Свои люди – сочтемся" уже проявились основные черты драматургии Островского: умение через семейно-бытовой конфликт показать важные общерусские проблемы, создать яркие и узнаваемые характеры не только главных, но и второстепенных персонажей. В его пьесах звучит сочная, живая, народная речь. И у каждой из них – непростой, заставляющий задуматься конец. Потом ничто из найденного в первых опытах не исчезнет, а только будут "прирастать" новые черты. Пьеса была опубликована в журнале "Москвитянин" и имела большой успех. Но постановка ее и повторные издания были запрещены цензурным комитетом.

Положение "неблагонадежного" писателя осложняло и без того тяжелые условия жизни Островского. Летом 1849 года он, вопреки воле отца и без венчания в церкви, женился на простой мещанке Агафье Ивановне. Разгневанный отец отказал сыну в дальнейшей материальной поддержке. Молодая семья испытывала тяжелую нужду. Несмотря на необеспеченное положение, Островский в январе 1851 года отказывается от службы и целиком отдается литературной деятельности.

1852–1855 гг. – «Москвитянский период»

Первыми пьесами, разрешенными к постановке на сцене, были "Не в свои сани не садись" и "Бедность не порок". Их появление явилось началом переворота во всем театральном искусстве. Впервые на сцене зритель увидел простую будничную жизнь. Это потребовало и нового стиля актерской игры: жизненная правда стала вытеснять напыщенную декламацию и "театральность" жестов.

В 1850 году Островский становится членом так называемой "молодой редакции" славянофильского журнала "Москвитянин". Но отношения с главным редактором Погодиным складываются непросто. Несмотря на выполняемую огромную работу Островский все время оставался в долгу перед журналом. Погодин платил скупо.

1855–1860 гг. – предреформенный период

В это время происходит сближение драматурга с революционно-демократическим лагерем. Окончательно определяется мировоззрение Островского. В 1856 году он сближается с журналом "Современник" и становится его постоянным сотрудником. Дружеские отношения установились у него с И.С. Тургеневым и Л.Н. Толстым, сотрудничавшими в "Современнике".

В 1856 г. вместе с другими русскими литераторами Островский принял участие в известной литературно-этнографической экспедиции, организованной Морским министерством для "описания жизни, быта и промыслов населения, живущего по берегам морей, озер и рек Европейской России". Островскому было поручено обследование верховьев Волги. Он побывал в Твери, Городне, Торжке, Осташкове, Ржеве и т.д. Все наблюдения были использованы Островским в его произведениях.

1860–1886 гг. – пореформенный период

В 1862 г. Островский посетил Германию, Австро-Венгрию, Италию, Францию и Англию.

В 1865 г. он основывает в Москве артистический кружок. Островский был одним из его руководителей. Артистический кружок стал школой для талантливых любителей – будущих замечательных русских артистов: О.О. Садовской, М.П. Садовского, П.А. Стрепетовой, М.И. Писарева и многих других. В 1870 г. по инициативе драматурга в Москве создается Общество русских драматических писателей, с 1874 г. до конца жизни Островский являлся бессменным его председателем.

Проработав для русской сцены без малого сорок лет, Островский создал целый репертуар – пятьдесят четыре пьесы. "Исписал всю русскую жизнь" – от доисторических, сказочных времен ("Снегурочка"), и событий прошлого (хроника "Козьма Захарьич Минин, Сухорук") до злободневной действительности. Произведения Островского и в конце XX века

остаются на сцене. Его драмы часто звучат так современно, что заставляют гневаться тех, кто узнает на сцене себя.

Кроме того, перу Островского принадлежат многочисленные переводы из Сервантеса, Шекспира, Гольдони и т.д. Его творчество охватывает огромный период: от 40-х гг. – поры крепостничества и до середины 80-х гг., отмеченных быстрым развитием капитализма и ростом рабочего движения.

В последние десятилетия жизни Островский создает своего рода художественный памятник отечественному театру. В 1872 году он написал стихотворную комедию "Комик XVII столетия" о рождении первого русского театра при дворе царя Алексея Михайловича, отца Петра I. Но гораздо более известны пьесы Островского о современном ему театре – "Таланты и поклонники" (1881 г.) и "Без вины виноватые" (1898 г.). Здесь он показал, как заманчива и трудна жизнь актрисы.

В каком-то смысле можно сказать, что Островский любил театр так же, как он любил Россию: не закрывал глаза на плохое и не упуская из виду самое дорогое и важное.

14 июня 1886 г. Александр Николаевич Островский умер в своем любимом заволжском имении Щелыково, что в костромских дремучих лесах, на холмистых берегах маленьких извилистых речек.

## 2. Творчество А. Островского и русская драматургия середины и II половины XIX века

К 1850 г. относится дебют А. Островского. Его комедия «Свои люди – сочтемся» стала прологом к созданию русского национального театра. В 60-е годы русский реалистический театр, созданный усилиями Островского, А.Ф. Писемского, М.Е. Салтыкова-Щедрина, А.В. Сухова-Кобылина, А.А. Потехина, Н.С. Лескова, А.К. Толстого переживает свой подлинный расцвет. Островский оказался в центре драматического искусства 1860-х годов, задавая тон, намечая основные пути, по которым пошло развитие драмы. Русская драматургия была обязана Островскому своим неповторимым национальным обликом. Как и во всей литературе 60-х годов, в ней существенную роль играют начала эпические: драматическим испытаниям подвергается мечта о братстве людей, обличается все личное, эгоистически оторгнутое от общечеловеческого.

Русская драма этого периода, в отличие от драмы западноевропейской, не нуждается в сценической условности, уходит от хитросплетенной интриги, в ней сильнее развито повествовательное начало. Русский драматург питает доверие к повседневному ходу жизни, изображение которого смягчает острые драматические конфликты: в драме возникает эпическое ощущение продолжающейся жизни, противоречия которой не разрешаются полностью в пределах одной пьесы. Именно на такой почве впоследствии могла возникнуть реформа драмы как жанра, которую провел А.П. Чехов в конце XIX – начале XX вв.

Русские драматурги и критики 60-х годов глубоко верили в действенную силу театра, способного преобразовывать, перевоспитывать общественные нравы. Именно такими побуждениями и руководствовался Островский, создавая русский репертуар для национального театра и выступая одновременно реформатором собственно театрального искусства России. Печатаясь в органах революционной демократии "Современник" и "Отечественные записки", не разделяя взглядов их лидеров на революционное преобразование общества, он выступал убежденным просветителем, возлагая, в частности, на театр все свои надежды – надежды на духовное, нравственное преображение самых широких слоев публики.

В историю русской драматургии Островский вошел как сложившийся, яркий, самобытный мастер. Первая же его комедия «Свои люди – сочтемся!» имела ошеломляющий успех и у демократов, и у сторонников «чистого искусства». Характерен отзыв В.Ф. Одоевского: "Я считаю на Руси три трагедии: "Недоросль", "Горе от ума", "Ревизор". На "Банкроте" я ставлю номер четвертый". "Банкрот" – первоначальное название пьесы Островского, драматург заметил его впоследствии народной пословицей – и новое название бросило иронический отсвет на изображенный в пьесе мир замоскворецкого купечества: комедия опровергала смысл пословицы. В первых трех действиях герои пьесы, так

называемые "типичные представители темного мира купечества" твердо чтут патриархальные устои, держатся круговой поруки. Перед нами обличительная сатира на купечество в защиту обманутых покупателей и заимодавцев. Однако в четвертом действии новый сюжетный ход меняет все развитие пьесы и освещает все проблемы по-новому. В первых трех действиях господствует построенная на купеческой махинации интрига: Самсон Силыч Большов, не желая платить долги, объявляет себя банкротом и переводит свое состояние на имя приказчика Подхалюзина, своего будущего зятя. Он рассчитывает, что тот заплатит заимодавцам за тестя (из его же, Большова, денег), и состояние будет спасено. Подхалюзин, мечтая жениться на Липочке, клятвенно обещает своему хозяину и благодетелю все оплатить, не допустить его до долговой ямы. Но в четвертом действии ни он, ни Липочка не желают платить за Большова ни копейки. Оставаясь столь же смешной, картина оказывается еще и бесконечно страшной. Комедия Островского обнаруживает четкую параллель с "Королем Лира" Шекспира, она обретает общечеловеческое звучание. Обнаруживается страшное моральное уродство Липочки, полная нравственная деградация Подхалюзина. Островский трезво смотрит на своих героев: он показывает, что Липочка и Подхалюзин в полной мере воспользовались "уроками" самого Самсона Силыча. Однако потрясенный, униженный, растоптанный старик Большов, обезумевшая от горя его жена Аграфена Кондратьевна вызывают уже не насмешку и неприязнь, а глубокое сострадание. Уже в этой пьесе в полной мере проявляется одна из важнейших особенностей драматургии Островского: принципиальный отход автора от однозначных оценок и выводов, от прямых прославлений и бичеваний. Истинный художник, Островский не спешит выносить приговоров своей эпохе, он стремится ее познать и понять, воссоздать объемную картину. Не случайно, что его пьесам современная критика часто давала самое противоположное истолкование, но самое интересное заключалось в том, что материал пьес драматурга давал возможность для полярных интерпретаций. Сам же Островский прислушивался к мнению и Н.А. Добролюбова с Н.Г. Чернышевским, и к мнению Ап. Григорьева. "Каждый критик, – писал об этом в 1911 г. Г.В. Плеханов, – признавал в нем замечательный талант. Но, признавая, каждый критик, хотел видеть в нем поборника той системы взглядов, которой он сам придерживался. Славянофилы считали его своим, западники причисляли его к своему лагерю. Так как он на самом деле не был ни славянофилом, ни западником, по крайней мере, в своих произведениях, то им не могли быть довольны ни в том, ни в другом лагере".

Так случилось с Островским в 1852 – 1855 годах, когда он сблизился с журналом славянофильской ориентации "Москвитянин". К этому времени относятся такие пьесы Островского, как "Не в свои сани не садись", "Бедность не порок" и народная драма (жанровое определение автора) "Не так живи, как хочется". Революционные демократы считали, что Островский попал под тлетворное влияние славянофилов, идеализирующих допетровские формы русского быта, сохранившиеся в среде крестьянства и патриархального купечества; славянофилы с восторгом увидели в новых пьесах Островского художественное воплощение своих идей. Но переход к этим драмам объясняется естественной эволюцией драматурга. Сам он так писал к М.П. Погодину, издателю журнала: "...взгляд на жизнь в первой моей комедии кажется мне молодым и слишком жестким... пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует. Исправители найдутся и без нас. Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее; этим-то я теперь и занимаюсь, соединяя высокое с комическим".

Островский любил благополучные развязки своих комедий и драм. Писатель редко бывает беспощаден к своим героям, обычно он не отнимает надежды на возможность их нравственного прозрения или хотя бы просто доброго движения души. Пьесам Островского присуще сочетание широкой объективности с неизменной ясностью авторской оценки человеческих поступков. В его мире дурное всегда дурно, и никакими обстоятельствами он дурного не оправдывает. "Знай край, да не падай! На то человеку разум дан" – эти слова из пьесы "Пучина" выражают очень глубокую нравственную истину, утверждаемую всем творчеством драматурга.

Исследуя в москвитянинский период (1852 – 1855) архаические формы быта в семейных отношениях купечества, Островский создает художественную утопию, где,

опираясь на народные (крестьянские в своих истоках) представления о нравственности, можно преодолеть рознь и ожесточенный индивидуализм, все более распространяющейся в современном обществе. Однако в предреформенные годы (1856 – 1860) Островский приходит к выводу об утопичности и несбыточности этого идеала. В эти годы появляются "В чужом пиру похмелье", "Доходное место", "Воспитанница", первая пьеса из трилогии о Бальзаминове "Не сошлись характерами!" Из них особенный интерес представляет пьеса "Доходное место", где Островский как бы в сниженном варианте воспроизводит сюжет "Горе от ума" – столкновение молодого человека с бюрократическим, чиновничьим миром, которое кончается почти что капитуляцией героя, разночинца Жадова.

Но высшим художественным достижением драматурга этого периода становится «Гроза». Между этой пьесой и современным читателем встала известная статья Н. Добролюбова "Луч света в темном царстве", а точнее – ее канонизация в советском литературоведении. Критик, как известно, увидел в драме Катерины протест "горячего сердца" против царства "самодуров", и этот протест ему был тем более дорог, что он исходил от человека из народной среды. Добролюбов совершенно обошел, точнее сказать, отмахнулся от того, что сама-то Катерина полностью разделяет взгляд патриархального мира на свою любовь как на тяжкий грех, и ее самоубийство отчасти вызвано нравственными муками, отчасти сознанием безвыходности своего положения. Когда у нас пришло время пересматривать концепции, то критики занялись не столько «Грозой», сколько ниспровержением добролюбовской статьи. Появилась тенденция столкнуть Катерину с пьедестала, объявить ее либо темной мещанкой, либо человеком, преступившим законы христианской морали, а следовательно, вполне заслужившей свою смерть. Приговор подобных истолкователей мало чем отличался от приговора, вынесенного Катерине Кабанихой. Между тем, читатель, непосредственно воспринимающий пьесу, чувствует в образе Катерины и бесконечно светлое, яркое начало – и в то же время ощущает, что она, хоть и является "лучом света в темном царстве", а все-таки с этим темным царством связана неразрывными узами. Видимо, все дело в самой пьесе Островского, увидевшем в русской жизни воистину трагические, неразрешимые противоречия. Очень тонкий анализ пьесы – именно пьесы, ее художественной структуры – можно найти в книге Ю. Лебедева "В середине века" (М., 1998), а также в разделе, посвященном Островскому в книге "История русской литературы 2-ой половины XIX в." под редакцией Н. Скатова (М., 1991). С точки зрения критиков, Катерина воплощает самый дух, поэзию уходящего патриархального мира, и она остро чувствует, как эта поэзия уходит, улетучивается из Калинова. Остаются одни только окостеневшие формы, которые держатся на насилии и принуждении. Их-то и защищает Кабаниха, которая является главным антагонистом Катерины в трагедии «Гроза». «Гроза» – именно трагедия, потому что гибель Катерины предрешена и неотвратима, как бы ни повели себя люди, потому что ни ее самосознание, ни весь уклад жизни, в котором она существует, не позволяет проснувшемуся в ней чувству воплотиться в бытовые формы.

Драматургия Островского 1860 – 1880-х годов отличается удивительным жанровым и тематическим разнообразием. Шекспировская трагедия страстей на русской почве ("Грех да беда на кого не живет") и рядом легкий, виртуозный, сверкающий юмором московский фарс ("Женитьба Бальзаминова"), сатира щедринского толка ("На всякого мудреца довольно простоты") и психологическая мелодрама ("Без вины виноватые", "Последняя любовь"). Рядом с циклом исторических пьес появляется изумительная по своей поэтичности "Снегурочка", в которой в фольклорно-символической форме воплощено лирическое авторское представление о сути национальной жизни. Особое место в драматургии Островского занимают пьесы об актерам, и среди них подлинная жемчужина Островского-комедиографа – пьеса "Лес". Она примыкает к группе сатирических комедий драматурга из дворянского быта ("Бешеные деньги", "Волки и овцы", "На всякого мудреца довольно простоты") и выделяется из них: миру пошлой обыденности противопоставлен мир актерского комедианства, который Островский так хорошо знал. В имение помещицы Гурмыжской, ханжи и лицемерки, проматывающей свое состояние с любовниками, являются (как будто из тридевятого царства) вечная, неразлучная пара актеров – трагика и комика, Геннадия Несчастливцева и Аркашки Счастливецца. Удивительна их встреча на пути в

заколдованный "дворянский лес": один идет из Вологды в Керчь, а другой – из Керчи в Вологду. И попадают они, словно два богатыря, сошедшиеся вместе на перепутье, в "сыр дремучий бор", где живут "совы и филины...", где старухи выходят замуж за гимназистов, молодые девушки топятя от горького житья у своих родных: лес, братец". За этой актерской парочкой витают две высокие тени из сервантесовского "Дон Кихота", которого так любил и почитал Островский. Геннадий Несчастливцев – провинциальный трагик – и ведет себя по-донкихотовски, и от этого смешным кажется Аркашке, однако, когда у российского Дон-Кихота открываются глаза, он поступает истинно по-рыцарски – великодушно дарит бедной девушке последние деньги, предоставляя ей возможность выйти замуж за любимого человека, а сам вновь отправляется в вечное странствие со своим Санчей Пансой – комиком Аркашкой Счастливым, беспаспортным актером.

Удивителен последний монолог Несчастливцева, обращенный к обитателям "леса" – помещице Гурмыжской и ее гостям. Несчастливцев за поддержкой обращается не к кому-нибудь, а к Шиллеру. Высокая патетика при этом неразрывно связана с комическим эффектом, – и по всем законам драмы Несчастливцев предстает героем высокой комедии.

"Девушка бежит топиться. Кто ее толкает в воду? Тетка. Кто спасает? Актер Несчастливцев! "Люди, люди! Порождение крокодилов! Ваши слезы – вода! Ваши сердца – твердый булат!... О, если бы я мог быть тенью! О, если б я мог остервенить против этого адского поколения всех кровожадных обитателей лесов!"

Милонов. Но позвольте, за эти слова можно вас и к ответу!

Буланов. Да просто к становому. Мы все свидетели!

Несчастливцев. Меня? Ошибаешься (Вынимает пьесу Шиллера "Разбойники"). Цензуровано. Смотри! Одобряется к представлению. Ах ты, злокачественный мужчина! Где же тебе со мной разговаривать! Я чувствую и говорю, как Шиллер, а ты – как подьячий! Ну, довольно! В дорогу, Аркашка! Прощайте!...".

Возможно, что ни в одной из пьес Островского так не сказалась святая, истовая вера драматурга в возможность творить добро с помощью искусства театра, как в комедии "Лес", давшей ярчайший образ положительного героя русской драматургии – Геннадия Несчастливцева.

Значение деятельности Островского, в течение более чем сорока лет печатавшего в лучших журналах России и ставившего на сценах императорских театров Петербурга и Москвы пьесы, многие из которых явились событиями в литературной и театральной жизни эпохи, кратко, но точно охарактеризовано в письме И.А. Гончарова к самому драматургу: "Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: "У нее есть свой русский, национальный театр". Он, по справедливости, должен называться "Театр Островского".

### 3. Художественная система драматургии А. Островского

Принимая взгляд Гоголя на значение общественной комедии, внимательно относясь к кругу поставленных им в драматургии тем и внесенных им в этот жанр сюжетов, Островский с первых шагов своего литературного пути проявлял полную независимость в интерпретации современных коллизий. Мотивы, которые Гоголь трактовал как второстепенные, уже в ранних произведениях Островского становятся нервом, определяющим действие, выходят на передний план.

В начале 50-х годов драматург считал, что современные социальные конфликты в наибольшей степени дают себя чувствовать в купеческой среде. Это сословие представлялось ему слоем, в котором прошлое и настоящее общества слились в сложное, противоречивое единство. Купечество, издавна игравшее значительную роль в экономической жизни страны, а подчас принимавшее участие и в политических конфликтах, многими нитями родственных и деловых отношений связанное, с одной стороны, с низшими слоями общества (крестьянство, мещанство), с другой — с высшими сословиями, во второй половине XIX в. меняло свой облик. Пороки, которыми поражена купеческая среда и которые разоблачает в своих пьесах писатель, он анализирует, вскрывая их исторические

корни и предвидя их возможные проявления в будущем. Уже в названии комедии «Свои люди — сочтемся!» выражен принцип однородности ее героев. Угнетатели и угнетенные в комедии не только составляют единую систему, но нередко меняются в ней местами. Богатый купец, житель Замоскворечья (самой патриархальной части патриархальной Москвы), убежденный в своем праве безотчетно распоряжаться судьбой членов своей семьи, тиранит жену, дочь и служащих своих «заведений». Однако его дочь Липочка и ее муж Подхалюзин, бывший приказчик и фаворит Большова, «воздают» ему сполна. Они присваивают его капитал и, разорив «тятеньку», жестоко и хладнокровно отправляют его в тюрьму. Подхалюзин говорит о Большовых: «Будет с них — почудили на своем веку, теперь нам пора!» Так складываются отношения между поколениями, между отцами и детьми. Прогресс здесь менее ощутим, чем преемственность, к тому же Большов, при всей своей грубой простоте, оказывается психологически натурой менее примитивной, чем его дочь и зять. Точно и ярко воплощая в своих героях облик «подмеченных у века современных пороков и недостатков», драматург стремился создать типы, имеющие общечеловеческое нравственное значение. «Мне хотелось, — пояснял он, — чтоб именем Подхалюзина публика клеймила порок точно так же, как клеймит она именем Гарпагона, Тартюфа, Недоросля, Хлестакова и других». Современники сравнивали Большова с королем Лиром, а Подхалюзина называли «русским Тартюфом».

Действие в его пьесах, как правило, происходит в одной семье, среди родственников или в узком кругу людей, связанных с семьей, к которой принадлежат герои. Вместе с тем уже с начала 50-х годов в произведениях драматурга конфликты определяются не только внутрисемейными отношениями, но и состоянием общества, города, народа. Действие многих, пожалуй большинства, пьес разворачивается в павильоне комнаты, дома («Свои люди — сочтемся!», «Бедная невеста»). Но уже в пьесе «Не в свои сани...» один из самых драматичных эпизодов переносится в иную обстановку, происходит на постоялом дворе, как бы воплощающем дорогу, скитание, на которое обрекла себя Дуня, покинув родной кров. Такое же значение имеет постоялый двор в «Не так живи, как хочется». Здесь встречаются приезжающие в Москву и покидающие столицу странники, которых горе, неудовлетворенность своим положением и беспокойство за близких людей «гонит» из дома. Однако постоялый двор рисуется не только как прибежище странствующих, но и как место соблазна. Тут идет гульба, бесшабашное веселье, противостоящее скуке чинного купеческого семейного дома. Подозрительности обывателей города, непроницаемой замкнутости их домов и семей противопоставляется распахнутая, открытая всем ветрам и праздничная свобода. Масленичное «круженье» в «Не так живи...» и святочная ворожба в «Бедность не порок» предопределяют развитие сюжета. Спор старины с новизной, который составляет важную сторону драматического конфликта в пьесах Островского начала 50-х годов, трактуется им неоднозначно. Традиционные формы быта рассматриваются как вечно обновляющиеся, и только в этом драматург видит их жизнеспособность. Как только традиция теряет способность «самоотрицаться», реагировать на живые потребности современных людей, так она превращается в мертвую сковывающую форму и утрачивает собственное живое содержание. Старое входит в новое, в современную жизнь, в которой оно может играть роль или «сковывающего» элемента, гнетущего ее развитие, или стабилизирующего, обеспечивающего прочность возникающей новизны, в зависимости от содержания того старого, что сохраняет народный быт.

Столкновение воинствующих защитников традиционных форм жизни с носителями новых устремлений, воли к свободному самовыражению, к утверждению своего, лично выработанного и выстраданного понятия правды и нравственности составляет стержень драматического конфликта в «Грозе» (1859), драме, которая была оценена современниками как шедевр писателя и наиболее яркое воплощение общественных настроений эпохи падения крепостного права.

Добролюбов в статье «Темное царство» (1859) охарактеризовал Островского как последователя Гоголя, критически мыслящего писателя объективно показавшего все темные стороны жизни современной России: отсутствие правосознания, неограниченную власть старших в семье, тиранию богатых и власть имущих, безгласность их жертв, и истолковал

эту картину всеобщего рабства как отражение политической системы, господствующей в стране. После появления «Грозы» критик дополнил свою интерпретацию творчества Островского существенным положением о пробуждении протеста и духовной независимости в народе как важном мотиве творчества драматурга на новом этапе («Луч света в темном царстве», 1860). Воплощение пробуждающегося народа он увидел в героине «Грозы» Катерине — натуре творческой, эмоциональной и органически не способной мириться с порабощением мысли и чувства, с лицемерием и ложью.

Добролюбов, как и А. Григорьев, отмечал принципиальную новизну «Грозы», полноту воплощения в ней особенностей художественной системы писателя и органичность всего его творческого пути. Он определял драмы и комедии Островского как «пьесы жизни».

Сам Островский наряду с традиционными обозначениями жанров своих пьес как «комедия» и «драма» (определением «трагедия» он, в отличие от своего современника Писемского, не пользовался) давал указания на своеобразие их жанровой природы: «картины из московской жизни» или «картины московской жизни», «сцены из деревенской жизни», «сцены из жизни захолустья». Эти подзаголовки означали, что предметом изображения является не история одного героя, а эпизод жизни целой социальной среды, которая определена исторически и территориально.

Художественная система Островского предполагала равновесие трагического и комедийного начала, отрицания и идеала. В 50-х годах такое равновесие достигалось изображением наряду с носителями идеологии «темного царства», самодурами, молодых людей с чистыми, горячими сердцами, справедливых стариков — носителей народной нравственности. В последующее десятилетие, в пору, когда изображение самодурства в целом ряде случаев приобретало сатирико-трагедийный характер, усилилась и патетика беззаветного стремления к воле, чувству, освобожденному от условностей, лжи, принуждения (Катерина — «Гроза», Параша — «Горячее сердце», Аксюша — «Лес»), особое значение приобрел поэтический фон действия: картины природы, волжских просторов, архитектуры старинных русских городов, лесных пейзажей, проселочных дорог («Гроза», «Воевода», «Горячее сердце», «Лес»).

Драматургия Островского во многих отношениях противоречила штампам и канонам европейской, особенно современной французской, драматургии с ее идеалом «хорошо сделанной» пьесы, сложной интригой и тенденциозно-однозначным решением прямолинейно поставленных злободневных проблем. Островский отрицательно относился к пьесам сенсационно-«актуальным», к ораторским декларациям их героев и театральным эффектам.

Сюжетами, характерными для Островского, Чехов справедливо считал «жизнь ровную, гладкую, обыкновенную, какова она есть на самом деле». Сам Островский не раз утверждал, что простота и жизненность сюжета — величайшее достоинство всякого литературного произведения. Любовь молодых людей, их стремление соединить свои судьбы, поборов материальные расчеты и сословные предрассудки, борьба за существование и жажда духовной независимости, потребность защитить свою личность от посягательств власть имущих и муки самолюбия униженного «маленького человека» — таковы типовые ситуации, на которых Островский основывает драматические конфликты своих пьес. Нередко эти ситуации, обостряясь, приводят к трагическим взрывам, кризисам, потрясениям. Однако трагедийное содержание его пьес часто имеет и другое, «латентное» выражение — предстает не как драматический взрыв, а как трагическое тление. Многие комедии Островского рисуют тягостные драматические положения: бедность и общественное презрение к ней, неосуществимость мечты о честной жизни и чистых отношениях в любви и семье. Из этих и других, подобных им «безвыходных» положений Островский открывает нередко своим героям неожиданный случайный выход, утверждая таким способом уверенность в том, что гнетущие социальные обстоятельства не всесильны, что родники доброты и взаимного доверия пробивают преграды, разделяющие людей, что, несмотря ни на что, жизнь продолжается и ее нужно любить. Рисуя общество новой эпохи, Островский отмечает, что изменились не только социальные коллизии и характеры людей, но и формы их общения. Непосредственность, грубоватая искренность старшего поколения купцов,

мещан и даже чиновников 50-х годов сменяется в 70-е годы сдержанностью, замкнутостью. Откровенные признания, эмоциональные объяснения героев уступают место намекам, ироническим иносказаниям, речевым штампам, призванным не столько передать мысли и чувства говорящего, сколько скрыть их. Возникают условия для восприятия зрителями подтекста. Островский обращается к многим темам и мотивам, предвосхищающим Чехова, создает образы героев, которые «предвещают» чеховских героев. Но не в этом сказывается его новаторство. Творчество Островского в целом по своим принципам и эстетическим особенностям представляет собой звено, соединяющее старую традицию драматургии, классические, идущие от эпохи Возрождения формы этого литературного вида с новой эпохой развития драмы, одним из выдающихся представителей которой стал Чехов.

Понимание драматизма жизни, которое выразил Островский, его представление о драматическом конфликте как форме борения личности с порабащающим человека «общим порядком бытия», о речи персонажа как важнейшем элементе драматического действия, сложное соотношение стихий комического и трагического — все эти особенности его произведений готовили возможность революционного переосмысления законов драматургии и театра, происшедшего в конце XIX — начале XX в.

Являясь признанным главой русской драматической школы, Островский способствовал тому, что драматургия заняла одно из ведущих мест в системе жанров и родов реалистической литературы. Его творчество не только обогатило драматургию эпохи, но и побуждало писателей к соревнованию, к тому, чтобы выразить свое видение драматизма современной жизни и противопоставить его прочно утвердившейся на сцене художественной системе Островского.

#### 4. Пьеса «Гроза» как вершинное произведение А. Островского

В «Грозе» основное действие разворачивается между членами купеческой семьи Кабановых и их окружением. Однако события возведены здесь в ранг явлений общего порядка, герои типизированы, центральным персонажам приданы яркие, индивидуальные характеры, в событиях драмы принимают участие многочисленные второстепенные персонажи, создающие широкий социальный фон.

Особенности поэтики драмы: масштабность образов ее героев, подвижных убеждениями, страстями и непреклонных в их проявлении, значение в действии «хорового начала», мнений жителей города, их нравственных понятий и предрассудков, символически-мифологические ассоциации, роковой ход событий — придают «Грозе» жанровые признаки трагедии.

Единство и диалектика соотношения дома и города выражены в драме пластически, сменой, чередованием картин, происходящих на высоком берегу Волги, с которого видны далекие заволжские поля, на бульваре, и сцен, передающих замкнутый семейный быт, заключенный в душные комнаты кабановского дома, встреч героев в овраге у берега, под ночным звездным небом — и у закрытых ворот дома. Закрытые ворота, в которые не пропускают посторонних, и забор сада Кабановых за оврагом отделяют вольный мир от семейного быта купеческого дома.

Исторический аспект конфликта, его соотнесенность с проблемой национальных культурных традиций и социального прогресса в «Грозе» выражены особенно напряженно. Два полюса, две противоположные тенденции народной жизни, между которыми проходят «силовые линии» конфликта в драме, воплощены в молодой купеческой жене Катерине Кабановой и в ее свекрови — Марфе Кабановой, прозванной за свой крутой и суровый нрав Кабанихой. Марфа Кабанова — убежденная и принципиальная хранительница старины, раз и навсегда найденных и установленных норм и правил жизни. Она узаконивает привычные формы быта как вечную норму и считает своим высшим правом карать преступивших любые обычаи как законы бытия, так как для нее нет большого или малого в этой единой и неизменной, совершенной структуре. Утерев непременный атрибут жизни — способность видоизменяться и отмирать, все обычаи и ритуалы в истолковании Кабановой превратились в вечную, застывшую бессодержательную форму. Ее невестка Катерина, напротив, неспособна воспринимать любое действие вне его содержания. Религия, семейные и

родственные отношения, даже прогулка над Волгой — все, что в среде калиновцев, и в особенности в доме Кабановых, превратилось во внешне соблюдаемый ритуал, для Катерины или полно смысла, или невыносимо. Катерина несет в себе творческое начало развития. Ее сопровождает мотив полета, быстрой езды. Она хочет летать как птица, и ей снятся сны о полете, она пыталась уплыть в лодке по Волге, а в мечтах видит себя мчащейся на тройке. Это стремление к движению в пространстве выражает ее готовность к риску, смелому принятию неизведанного.

Этические воззрения народа в «Грозе» предстают не только как динамичная, внутренне противоречивая духовная сфера, но как расколота, трагически разорванная антагонизмом область непримиримой борьбы, влекущей за собой человеческие жертвы, порождающей ненависть, которая не утихает и над гробом (Кабанова над трупом Катерины изрекает: «Об ней и плакать-то грех!»).

Монолог мещанина Кулигина о жестоких нравах предваряет трагедию Катерины, а его упрек калиновцам и обращение к высшему милосердию служат ей эпитафией. Вторит ему отчаянный вопль Тихона, сына Кабановой, мужа Катерины, слишком поздно осознавшего трагизм положения жены и собственное бессилие: «Маменька, вы ее погубили!.. Хорошо тебе, Катя! А я-то зачем остался жить на свете да мучиться!»

Спору Катерины и Кабанихи в драме аккомпанирует спор ученого-самоучки Кулигина с богатым купцом-самодуром Диким. Таким образом, трагедия поругания красоты и поэзии (Катерина) дополняется трагедией порабощения науки, ищущей мысли. Драма рабского положения женщины в семье, поправки ее чувств в мире расчета (постоянная тема Островского — «Бедная невеста», «Горячее сердце», «Бесприданница») в «Грозе» сопровождается изображением трагедии ума в «темном царстве». В «Грозе» эту тему несет образ Кулигина. До «Грозы» она звучала в «Бедность не порок» в изображении поэта-самоучки Мити, в «Доходном месте» — в истории Жадова и драматических рассказах о падении юриста Досушева, нищете учителя Мыкина, гибели интеллигента Любимова, позже в комедии «Правда хорошо, а счастье лучше» в трагическом положении честного бухгалтера Платона Зыбкина.

*Художественная структура пьесы «Гроза».* Зачин первого действия, происходящего на берегу Волги на фоне прекрасной природы, с исполнением Кулигиным песни «Среди долины ровныя...» символизирует эпическую широту и драматизм всех последующих событий. Песня может служить своеобразным эпиграфом к драме и лейтмотивом всего сюжета: в ней речь идёт о страданиях оказавшегося на чужбине «молодца», возлюбленная которого уж «спит в сырой земле». Это явное предсказание будущего Бориса и Катерины.

Вся характерология «Грозы» строится на контрастах. Нет не только единомышленников, но даже сколько-нибудь согласных между собой персонажей. Как выясняется по ходу действия, это относится и к Катерине с Борисом, которых объединяет любовная страсть, но отнюдь не взаимопонимание. В начале первого действия этот контраст мнений (можно даже сказать — жизненных позиций) подчёркнут взаимным непониманием между Кулигиным и Кудряшом в отношении к природе и к людям: на реплику разбитного, бойкого парня по поводу Дикого («Я грубиян считаюсь <...> перед ним рабствовать не стану») Кулигин отвечает: «Лучше уж стерпеть».

Подобное непонимание друг друга в дальнейшем проявляется почти во всех диалогах, например Дикого с Борисом и Кулигиным, причём два последних, в отличие от Дикого, подчёркнуто спокойны и вежливы. Вообще контрасты в речах и в поведении персонажей становятся одним из ведущих показателей сложности взаимоотношений калиновских обывателей. С самого начала заявлен мотив неблагополучия, обещающий в будущем катастрофу. Драматизмом существования проникнуты и дидактические, обличительные речи Кулигина, и признания Бориса. На этом фоне некоторым диссонансом представляются сцены с Диким, которые воспринимаются иронически и с юмором даже самими калиновцами («Воин!») - говорят о Диком Шапкин и Кудряш, а про историю с гусаром: «Что смеху-то было!»). Да и сам Дикой подчас с некоторым сожалением и чуть ли не с раскаянием признаётся в своих поступках. Композиция, основанная на контрастах, чётко прослеживается

во всех действиях и эпизодах «Грозы». После обличительных слов Кулигина о «жестоких нравах» Калинова вдруг звучит речь Феклуши: «Бла-алепис, милая, бла-алепис! Красота дивная <...>. В обетованной земле живёте! И купечество всё народ благочестивый». Далее, при упоминании Кабановых Борис насторожился, а Кулигин откликнулся: «Ханжа, сударь.». Так возникает первый намёк на будущую основную интригу пьесы. Борис сам себе признаётся, что «сдуру-то влюбляться вздумал», в то время как Кулигин продолжает свою линию: как бы «деньжонками раздобыться». Борис на это реагирует: «Мечтает себе и счастлив!». Так и вспоминается будущее чеховское «А этот всё своё!» (Симеонов-Пищик в «Вишнёвом саде»). Сюжетная ситуация у Островского явно предвещает будущие чеховские мотивы разобщённости и взаимного непонимания персонажей. С появлением на сцене семейства Кабановых намечается завязка конфликта. Марфа Игнатьевна даёт наставления Тихону перед его поездкой в Москву. Интрига закручивается словами Кабанихи, как будто предчувствующей беду. В её словах звучит недоверие по отношению к Катерине и предостережение. Катерина явно отличается от других людей, с кем привыкла иметь дело Кабаниха, непонятна ей и поэтому вызывает подозрения. Характерно, что Тихон обращается к матери почтительно на «вы», а Катерина говорит ей «ты», как было принято в русских патриархальных семьях, тем самым демонстрируя некоторую независимость при внешней почтительности. В этом же эпизоде проявляется и взаимное непонимание Катерины с Тихоном.

Драматическая интрига пьесы продолжает усложняться: в диалоге Катерины с Варварой чувствуется её беспокойство и пока не совсем понятное волнение. Со своим возгласом «Отчего люди не летают?» она становится как будто «не от мира сего», напоминая героиню более поздней одноимённой пьесы Островского. Исповедь Катерины, рассказ о жизни в родительском доме словно переносят её в другой мир, а воспоминание о молитвенном настроении, о видениях и «невидимых голосах» символизирует рай («ангелы летают»), явно противостоящий той реальности, в которой пребывает героиня. Катерина как будто предчувствует будущую катастрофу: «Точно я стою над пропастью и меня кто-то туда толкает, а удержаться мне не за что». Она уже и молиться, как прежде, не может: «Языком лепечу слова, а на уме совсем не то: точно мне лукавый в уши шепчет, да всё про такие дела нехорошие». Исповедь Катерины потрясает своей искренностью и драматизмом – греховное чувство любви навеивает настроение, противоположное былому поэтическому, светлому религиозному состоянию. Героиня не понимает, что с ней («Мечта какая-то»), но явно испытывает томление души и тела – и уже не «райские деревья и горы» сняты ей, а объятия, как догадывается Варвара, не с мужем. Варвара по-человечески, по-женски сочувствует Катерине, но понять её страдания она не в состоянии: «А что за охота сохнуть-то!». Катерина остаётся в одиночестве со своими переживаниями и метаниями. Ситуация обостряется с внезапным появлением сумасшедшей барыни, предсказание которой усугубляет душевное состояние Катерины, совсем потерявшей от страха, который усиливается ещё и в связи с приближающейся грозой. Художественная структура «Грозы» достаточно прозрачна. В драме нет никакой тайной интриги, конфликтная ситуация развивается и раскрывается последовательно и открыто.

Пьеса написана явно для не очень искущённого зрителя, которого автор не утомляет необходимостью разгадывать возможную сюжетную тайну. Главный интерес драмы – в глубоком раскрытии характеров, в создании психологического и нравственного ощущения катастрофичности бытия. Это ощущение создаётся уже в первом действии и углубляется в дальнейшем. Контрастные мотивы периодически повторяются в сюжете «Грозы». Кулигин с восторгом рассуждает о прекрасной природе – и вслед за этим о жестоких нравах обывателей Калинова. Катерине жизнь до замужества вспоминается как сказочная райская идиллия, явно мифологизируется по сравнению с жизнью в семье Кабановых, которая стала для неё сущим адом. Всё усиливающееся любовное влечение к Борису не может заглушить предчувствие беды, поскольку это влечение Катерина воспринимает как грех, как соблазн нечистой силы, которой она не в состоянии противиться.

После драматического финала первого действия начало второго кажется достаточно спокойным и будничным: Глаша собирает в дорогу вещи Тихона и мирно беседует со

странницей Феклушей. Однако автор не позволяет зрителю (или читателю) ни на минуту забыть основную интригу пьесы: упоминание об отъезде Тихона наводит на мысль о том, что некоторое время Катерина будет относительно свободна, следовательно, открыта для соблазна. Разговор Глаши с Феклушей ведётся в другой тональности, слегка комической: о дальних землях, о нравах, о людях с пёсыми головами и т. п. Глаша всему верит: «Ещё хорошо, что добрые люди есть; нет, нет да и услышишь, что на белом свету делается; а то бы так дураками и померли».

Подобные сценические сбои и даже противоречия в настроении – от драматизма к почти комическим ситуациям – характерны для «Грозы». Автор пьесы наряду с постоянными напоминаниями об основной интриге как будто даёт возможность зрителю отвлечься от тягостных впечатлений, передохнуть душой. Это одна из основных структурных особенностей драмы.

После несколько скрасившей драматизм событий сцены Глаши с Феклушей по контрасту следует основная сцена второго действия – исповедь Катерины, где она признаётся Варваре в любви к Борису. В словах Катерины проявляется целая гамма чувств, демонстрирующая глубину её натуры. Здесь и откровение, и сомнение, и решимость, и покаяние. На всё это здравомыслящая Варвара отвечает: «Ты какая-то мудрёная, бог с тобой! А по-моему: делай, что хочешь, только бы шито да крыто было». При всём сочувствии Катерине Варвара не может понять её состояния и глубины её характера, равно как и Катерина не принимает её морали.

В то же время сюжетная интрига пьесы – независимо от желания и настроения Катерины – продолжает раскручиваться. Главная героиня драмы, находящаяся в центре сюжетной коллизии и более всех страдающая, сама достаточно пассивна и ничего не предпринимает ни в свою защиту, ни для достижения какой-либо цели. Катерина лишь подчиняется обстоятельствам, которые явно сильнее её. Вот и в диалоге с Варварой, выслушав её предложение в отсутствие мужа ночевать в саду, в беседке, реагирует на это, не отказываясь и не соглашаясь: «Катерина (смотря на неё). Зачем же тебе нужно? Варвара (смеётся). Будем там ворожить с тобой. Катерина. Шутишь, должно быть? Варвара. Известно, шучу<...>. Молчание». «Гроза» становится своего рода трагедией рока. Рок довлеет не только над Катериной. Практически все персонажи пьесы как будто ощущают катастрофичность своего бытия и цепляются за хотя бы видимость былого, в котором грезится нечто коренное, надёжное. Из всех сил держится за традиции Кабаниха, её навязчивые наставления – не блажь, а отчаянная попытка сохранить то, что, в её представлении, оставалось единственно правильным образом жизни.

Сама же Кабаниха невольно подталкивает Катерину к измене мужу, когда унижает её, заставляя Тихона давать жене наставления перед отъездом. При этом она по-прежнему подозревает, что Катерина способна на измену: слишком та необычно себя ведёт. А Катерина уже сама себя боится, умоляя Тихона не оставлять её одну. К переживаниям Катерины остаются глухи и муж, и свекровь, которая продолжает её тиранить и после отъезда Тихона. Ситуация в семье Кабановых складывается таким образом, словно все провоцируют Катерину на грех, а Варвара откровенно её к этому подталкивает. Второе действие «Грозы» заканчивается капитуляцией героини. После очередного монолога с выражением страдания и сомнения Катерина решается воспользоваться ключом от садовой калитки, который дала её Варвара: «Кабы не свекровь!.. Сокрушила она меня <...>. Видно, сама судьба того хочет! <.> Будь что будет, а я Бориса увижу!».

Структура «Грозы» выстраивается таким образом, что каждое действие начинается на достаточно спокойной ноте, далее ситуация усложняется, что приводит к обострению драматизма к концу действия. Так и в третьем действии, начинающемся разговором Феклуши с Кабанихой, жизнь обывателей Калинова представляется как «рай и тишина», в то время как в других городах «Содом», «суета», в Москве «гульбища да игрища», «огненного змия стали запрягать». Опять перед нами контрастное восприятие жизни: то, что Катерина воспринимает как нестерпимый ад, для Феклуши в Калинове – уголок рая, окружённый какой-то бесовщиной. И в её пророчестве и предостережении Кабанихе звучат апокалиптические прогнозы: «Последние времена, матушка Марфа Игнатьевна <...>, по

всем приметам последние». Кабаниха, соглашаясь с Феклушей, явно предсказывает (возможно, даже предвидит) скорое будущее, то, что случится в её семье. Вслед за этим является Дикой, который явно утомлён собственным самодурством и склонен к примирению. Он обращается к Кабанихе: «А вот что: разговоры меня, чтобы у меня сердце прошло». При этом Дикой признаётся, что в своём поведении он чаще всего неправ, но не способен себя сдержать. Общее настроение неблагополучия, сознаваемое участниками этих диалогов, сохраняется. Появляется Борис – и сюжетная ситуация возобновляется. Оказавшись возле дома Кабановых, он думает о том, чтобы увидеть Катерину: «Только сердце надрывается. Да и с собой-то не сладишь никак <...>». И как эхо, Борису вторит выполняющий свою функцию резонёра Кулигин, характеризуя быт калиновцев: «И что, сударь, за этими замками разврату тёмного да пьянства! И всё шито да крыто – никто ничего не видит и не знает.». Эта характеристика – явный контраст тому, как отозвалась о жизни города Феклуша. Структура «Грозы» выстраивается волнообразно, посредством всякого рода контрастов. Подобная композиция расширяет художественную картину бытия, придаёт ей сложный эпический масштаб и создаёт многоголосие характеров в их своеобразном контрапунктном соотношении. Справедливо отмечает И.А. Овчинина: «Жизнь в "Грозе" представлена в слиянии бытового с надбытовым, волжского простора – с теснотой интерьера <...>, религиозности – с греховностью <...>», то есть во всей её противоречивости. После разговора Бориса с Кулигиным о нравах Калинова снова обостряется интрига: Варвара зовёт Бориса вечером в овраг, причём он пока не догадывается, зачем, хотя зритель и читатель всё уже понял.

Третье, центральное действие «Грозы» поделено на две самостоятельные сцены. Это как будто две части кульминационной вершины: в первой ожидание и свершение надежды, хотя этому свершению опять предшествует предостережение – открывающая сцену песня Кудряша про донского казака, который «Думу думает, как будет жену губить». Островский не позволяет ни одному содержательному мотиву драмы, какова бы ни была его значимость, развиваться напрямую, последовательно. Прежде чем Борис наконец встретится с Катериной, у него состоялся достаточно резкий разговор с Кудряшом. Этот диалог не имеет непосредственного отношения к основной интриге пьесы, но здесь определяется различие характеров и поведения двух молодых людей, представляющих разные типы культуры – явно в пользу более цивилизованного Бориса. Кудряш независимый и по природе незлой человек, но лишённый духовной глубины: в отношении к Варваре он грубоват, без намёка на ласку. У Бориса же чувства так и кипят. В ожидании Катерины он восклицает: «Я с ума сойду от радости», на что лишённый эмоций и здравомыслящий Кудряш отвечает: «Вот! Есть от чего с ума сходить! Только вы смотрите – себе хлопот не наделайте, да и её-то в беду не введите!». Для Бориса Катерина сродни ангелу: «Какая у ней на лице улыбка ангельская, а от лица-то как будто светится». Кудряш же уверен, что всё позволено, ни о каком грехе он не помышляет.

Далее следует потрясающая по эмоциональному накалу сцена объяснения между Борисом и Катериной, причём настроение у них различно: Борис вне себя от радости, старается успокоить взволнованную и напуганную самой ситуацией преступного, по её мнению, свидания Катерину. Она не может преодолеть чувства вины и греха и называет Бориса «погубителем»: «Ведь я замужем, ведь мне с мужем жить до гробовой доски <...>. Нет у меня воли. Кабы была у меня своя воля, не пришла бы я к тебе. (Поднимает глаза и смотрит на Бориса. Небольшое молчание.) Твоя теперь воля надо мной, разве ты не видишь! (Кидается к нему на шею)». Катерина по-прежнему не вольна в своих поступках, фатальное любовное влечение сильнее разума и чувства виновности. И вполне естественным оказывается у героини не радость от встречи с любимым и ощущения взаимности, но предчувствие будущей катастрофы: «Теперь мне умереть вдруг захотелось! <.> Нет, мне не жить!».

Катерина чувствует жертвенность своего поведения и положения: «Не жалею, губи меня! Пусть все знают, пусть все видят, что я делаю. (Обнимает Бориса)». Вся сцена свидания построена, как и вся пьеса, на контрастах: нет гармонии и ощущения счастья в отношениях Бориса и Катерины, несмотря на несомненное взаимное влечение. Глубина и

искренность их чувств явно контрастируют со взаимоотношениями Варвары и Кудряша, для которых тайные встречи – не более чем развлечение. Впечатление холодности в отношениях Варвары и Кудряша несколько смягчается тем фактом, что они, рассудительно обсуждающие, как удачно придумано свидание в овраге, на прощание обмениваются любовными песнями.

Нравственное напряжение, связанное с состоянием главной героини «Грозы», нарастает и в четвёртом действии: опять возникает мотив грозы в природе и, более того, «геенны огненной» на фреске под сводами развалин. Автор не ограничивается напоминанием о драматической атмосфере, в которой оказалась жизнь города Калинова, а переводит ситуацию почти в комический план: с мнением обывателей о том, что Литва «на нас с неба упала». Вновь, как будто в качестве некоторой разрядки напряжения, диалог Дикого с Кулигиным, в котором последний опять про своё: нужны деньги для устройства солнечных часов и громоотвода. И здесь звучит предупреждение Дикого, по существу напоминание об основной интриге пьесы: «Гроза-то нам в наказание посылается, чтобы мы чувствовали <...>». Это созвучно настроению Катерины, про которую тут же сообщается, что она «чудная какая-то» стала, переживает сильно, тем более что неожиданно вернулся Тихон.

Фактически всё четвёртое действие «Грозы» протекает под знаком этого атмосферного явления, становящегося символом приближающейся катастрофы. Психологический надрыв, заставивший Катерину признаться в измене мужу и покаяться, обусловлен не только внутренним конфликтом в душе героини, но и внешними обстоятельствами: новым появлением барыни, увидев которую Катерина «с криком прячется», а та пророчит: «В омут лучше с красотой-то»; наконец, ужасом при виде на стене картины «геенны огненной». Заканчивается четвёртое действие пьесы резонёрским, дидактическим выводом Кабанихи: «Что, сынок! Куда воля-то ведёт <...>. Вот и дождался!». Подобная нарочитая дидактика характерна для народной драмы, жанровые признаки которой проявляются во всём: в характерах персонажей, в бытовых картинах, в поэтических сценах, словом, во всей структуре пьесы.

В пятом, заключительном действии «Грозы», как и полагается в драме, интрига развивается по ниспадающей и в то же время приближается развязка - катастрофа не только семейного или личного плана, но и бытийного. Начинается действие песней Кулигина «Ночною темнотою покрылись небеса.» на слова М.В. Ломоносова. Вспомним финал этого стихотворения: Купидон стреляет в грудь героя со словами: «Мой лук ещё годится, И цел и с тетивой; Ты будешь век крушиться От-нынь, хозяин мой». Это стихи о силе и драматизме любви. С первых сцен этого действия мы оказываемся в атмосфере общего неблагополучия. Эта тональность заявлена в первой же фразе Тихона: «Вся <...> семья в расстройство пришла». И далее он же: «Уж что жена против меня сделала! Уж хуже нельзя! <...> Убить её за это мало». И в то же время: «А я её люблю, мне её жаль пальцем тронуть». Перед нами конфликт и в душе Тихона, который сознаёт, что в семейной драме виновна его мать. Он даже с пониманием относится к переживаниям Бориса, хотя и называет его своим врагом. Информация о семейной драме Кабановых накапливается. Сначала Тихон сообщает, что Варвара не стерпела тиранства матери и сбежала, затем Глаша появляется со словами о том, что исчезла Катерина. И опять Тихон сострадает Катерине: «На неё-то глядя, сердце рвётся». Это характерное для народного сознания чувство: страдая, сострадать ближнему не меньше, чем себе. То же чувствует Катерина, появившаяся во втором явлении: она жалеет не столько себя, сколько Бориса: «Что-то он теперь, бедный, делает? Мне только проститься с ним, а там, а там хоть умирать. За что я его в беду ввела?». Тут снова возникает мотив смерти, который неоднократно появлялся в пьесе прежде, а в последнем монологе Катерины стал основным. Тоскующая и страдающая Катерина, как будто мысленно прощаясь с Борисом, восклицает: «Радость моя! жизнь моя, душа моя, люблю тебя! Откликнись! (Плачет)».

Островский в финальных сценах драмы для эмоционального впечатления использовал явно театральные эффекты: на последнюю прощальную фразу Катерины неожиданно действительно откликается Борис, происходит трогательная сцена - последняя встреча и прощание героев. С одной стороны, Катерина страдает: «На беду я увидела тебя. Радости

видела мало, а горя-то, горя-то что!», однако переживает больше за Бориса. Борис тоже очень переживает и чувствует, что с Катериной что-то может случиться: «Катя! <...> Не задумала ли ты чего? Измучусь я дорогой-то, думавши о тебе». Характерна его последняя реплика: «(Рыдая). Ну, бог с тобой! Только одного и надо у бога просить, чтоб она умерла поскорее, чтоб ей не мучиться долго! Прощай! (Кланяется)». Настроение и реакция на всё происходящее у Катерины и Бориса различны. Катерина желает лишь добра любимому человеку, Борис же сознаёт, что смерть для неё теперь была бы облегчением. Психологически, духовно они остаются разными, что обусловлено разным уровнем духовной культуры. Гармонии взаимопонимания нет даже между искренне любящими друг друга персонажами «Грозы». Катерина после прощания с Борисом чувствует, что ей незачем и невозможно дальше жить, и как будто стремится уйти в природу, в могилу: «Так тихо, так хорошо! Мне как будто легче! А об жизни и думать не хочется <...>». И последние её предсмертные слова – Борису: «Друг мой! Радость моя! Прощай!».

Этой трагической и в то же время эффектной сценой можно было бы закончить пьесу, но автор придаёт финалу дополнительный эмоциональный аккорд: Кулигин выносит на сцену тело утонувшей Катерины со словами: «Вот вам ваша Катерина. Делайте с ней, что хотите. Тело её здесь, возьмите его; а душа теперь не ваша; она теперь перед судьёй, который милосерднее вас». Катастрофа свершилась не только над Катериной и семьёй Кабановых, потрясён весь город Калинов, пошатнулся авторитет Кабанихи, о чём свидетельствуют обвинения в её адрес, высказанные Тихоном. Своего рода катарсисом служит заключительная фраза Тихона: «Хорошо тебе, Катя! А я-то зачем остался жить на свете да мучиться! (Падает на труп жены)». В этих словах – страдание, сожаление, прощание – и прощение.

Вся структура «Грозы» выстроена таким образом, чтобы разными средствами постепенно и последовательно проследить основную интригу драмы, что способствует превращению её в трагедию рока: как приговорённая, фатально, под влиянием страсти Катерина приближается к своей гибели, собственной судьбой демонстрируя кризисное состояние бытия. Важнейшим композиционным приёмом становится контраст - характеров, ситуаций, поступков, формирующий противостояние и непонимание, разрушение цельности жизни. Это прежде всего конфликт в душе Катерины: сознание греха и непреодолимость любовного влечения; а также конфликт образованности и невежества, высокой духовности с бездуховностью, нравственности с неизбежным моральным компромиссом, драматических сцен с другими, содержащими элементы комического, наконец, достигающее философского уровня противостояние мотивов рая (золотой век детства Катерины, когда вышивали «золотом по бархату») с адом реального быта.

##### 5. Творчество А. Островского и концепция русского национального театра

В связи с тридцатипятилетием драматургической деятельности А.Н. Островского Иван Александрович Гончаров писал: «Литературе Вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений, для сцены создали свой особый мир. Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после вас мы, русские, можем с гордостью сказать: «У нас есть свой русский, национальный театр», Он, по справедливости, должен называться: «Театр Островского».

Островский считал театр в особой степени народным видом искусства. «Драматическая поэзия, — писал он в «Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время» (1881), — ближе к народу, чем все другие отрасли литературы... Эта близость к народу нисколько не унижает драматической поэзии, а напротив, удваивает ее силы и не дает ей опошлиться и измельчать..., только те произведения пережили века, которые были истинно народными у себя дома; такие произведения со временем делаются понятными и ценными и для других народов, а наконец, и для всего света». В полном согласии с этими формулировками Островский определяет в своем замечательном «Застольном слове о Пушкине» (1880) значение великого поэта для дальнейшего развития родной литературы: «Он завещал <нам> искренность, самобытность,

он завещал каждому быть самим собой, он дал всякой оригинальности смелость, дал смелость русскому писателю быть русским.

Глубокая убежденность в том, что «искреннее» и самобытное творчество восходит к народу и питается народной жизнью, руководила Островским и в понимании задач «нравственно-общественного направления» в развитии русской драматической литературы.

В ранних высказываниях Островского этот термин, которым драматург пользуется иногда наравне с термином «нравственно-обличительное направление», имеет определенный теоретический и практический смысл. В своем объективном значении он приближается к понятию критического реализма. Особо подчеркивая социально-этическое содержание реалистической драматургии, Островский имеет в виду как обличительную критику господствующего нравственного уклада жизни, основанного на несправедливых общественных отношениях, так и защиту положительных нравственных начал, отвечающих надеждам и чаяниям простых людей и их естественным стремлениям к социальной справедливости.

Подводя итог своим наблюдениям над драматургией Островского в статье «Темное царство», Добролюбов писал: «Драматические коллизии и катастрофа в пьесах Островского все происходят вследствие столкновения двух партий — *старших и младших, богатых и бедных, своевольных и безответных*».

Отсюда в реалистической драматургии Островского наблюдается сочетание двух основных и определяющих идейных мотивов, мотивов «зла» и «добра», облакаемых в драматургически конкретные формы конфликтов между угнетателями и угнетаемыми на почве реальных экономических и бытовых, в широком смысле слова, противоречий.

Никто из русских драматургов 50 – 70-х годов XIX века не раскрыл перед зрителями столь широкую картину российской действительности, как сделал это Островский, который, по меткому замечанию И. Гончарова, «исписал всю московскую жизнь, не города Москвы, а жизнь московского, т. е. великороссийского государства...». Ценность этой картины определяется не только гением художника-реалиста, но и его демократическим мировоззрением, его демократическим гуманизмом и глубокой народностью его творений.

Драматург русской демократии, Островский уже при жизни завоевал себе широчайшее признание широкого демократического зрителя. Как подчеркивает Гончаров, «громадное большинство и грамотных и неграмотных простых людей знают Островского только по сцене и любят его слепо, инстинктивно, не входя в критическую литературную оценку...». Полнейшая реалистическая правдивость драматически воссоздаваемых картин социального быта, жизненная доподлинность и глубокая значительность изображаемых конфликтов, простая и убеждающая справедливость нравственных оценок людей и их проступков составляют ту основу драматургии Островского, которая позволила ему создать «целый народный театр» и занять столь большое место в развитии русской демократической культуры.

Важнейшей и завершающей задачей своей деятельности Островский полагал создание русского национального и народного театра, который своим репертуаром и эстетическим обликом противостоял бы казенщине и рутине императорской сцены. «... Театр для огромного большинства публики, — замечал драматург в «Автобиографической заметке», — имеет воспитательное значение; публика ждет от него разъяснения моральных и общественных явлений и вопросов, задаваемых жизнью. Поэтому и задачей драматического писателя является создание такого репертуара, который «покажет, что есть хорошего, доброго в русском человеке, что он должен в себе беречь и воспитывать и что есть в нем дикого и грубого, с чем он должен бороться». «Русские авторы, — писал Островский в «Заметке о положении драматического искусства в России в настоящее время», — желают пробовать свои силы перед свежей публикой, у которой нервы не очень податливы, для которой требуется сильный драматизм, крупный комизм... , горячие, искренние чувства, живые и сильные характеры». Тем самым великий драматург ясно выразил свое стремление найти этого нового зрителя, который отнюдь не был завсегдаем зал императорских театров; следовало дать ему возможность посещать театр и видеть на сцене репертуар,

отвечающий его запросам и интересам. Борясь за открытие в Москве народного театра, Островский решительно ориентируется на культурные нужды и насущные потребности демократических слоев населения. «Весь этот народ, — пишет он в 1881 году, — после тяжелой и утомительной работы, требующей усиленного мускульного напряжения в продолжение недели, по воскресеньям и большим праздникам ищет развлечения, освежения угнетенной трудом мысли, ищет веселья, пищи для чувства и фантазии. Несправедливо предполагать, чтобы все эти труженики желали посвящать время своего отдыха только чувственным удовольствиям... Когда для рабочего все другие удовольствия заказаны, так он волей-неволей должен идти в трактир, ему более некуда девать своего праздничного досуга».

Еще более ясно понимание Островским «будущего» зрителя национального театра, как зрителя рабочего, раскрывается в словах: «Из того, что разные корпорации рабочих не заявляют гласно о потребности в изящных удовольствиях, никак не следует, что они вовсе не имеют этой потребности. Для таких заявлений у них нет ни умения, ни смелости, ни органа... Если внимательно прислушаться, так мы услышим и не единичные заявления; корпорация наборщиков собирается просить себе клуба или собрания...».

Таким образом, с конца 40-х до середины 80-х годов творческая мысль Островского неизменно ориентировалась в сторону создания народного, демократического театра, в первую очередь народного, демократического репертуара. «Мы хотим писать для всего народа», — заявлял драматург уже на склоне своих лет.

Если в 80-е годы Островский с особой остротой ощутил ограниченность и узость тех рамок, в которые царский режим и буржуазная действительность заключили творческие возможности русской прогрессивной литературы, то в течение своей предшествующей сорокалетней драматургической деятельности, не взирая на многообразные препятствия и помехи, он фактически этому требованию уже ответил своими сорока восемью пьесами, составившими основу национального русского реалистического театра и прочную базу прогрессивного развития русской драмы. «Возьмите историю, вспомните свою жизнь, оглянитесь вокруг себя», — писал Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве» еще в 1860 году. Островский «захватил такие общие стремления и потребности, которыми проникнуто всё русское общество, которых голос слышится во всех явлениях нашей жизни, которых удовлетворение составляет необходимое условие нашего дальнейшего развития». Такова была, выраженная на подцензурно смягченном языке, оценка реалистического «нравственно-общественного» или «нравственно-обличительного» театра Островского одним из крупнейших представителей революционной демократии. Не случайно поэтому в 1865 году анонимный автор секретного «Собрания материалов о направлении различных отраслей русской словесности», служившего руководством для царских цензоров, определил творчество великого драматурга как выражение «непосредственного протеста» против существующего политического и социального режима. Наличие в творчестве Островского этого «непосредственного протеста» сблизило его с русскими революционными демократами, которые в лице Добролюбова, Чернышевского, Некрасова и Салтыкова-Щедрина стали его идейными вдохновителями. Их моральной поддержке Островский в существенной мере был обязан тем местом, которое он занял в истории русской и мировой драматургии как величайший драматический писатель второй половины прошлого века.

### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Какие художественные принципы положены А. Островским в основу концепции общенародного театра?
2. Что послужило для Островского творческим импульсом к созданию драмы «Гроза»?
3. Какова сущность драматического конфликта в драме «Гроза»?
4. Как происходит группировка персонажей в драме «Гроза»?
5. В чём заключается трагизм судьбы Катерины в драме «Гроза»?

6. Что стало причиной разворачивания в критике полемики по поводу «Грозы» Островского?

#### *Литература:*

- [Островский А. Гроза. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 39 с.](#)  
[Коровин В. И. История русской литературы XIX века. В трех частях : учеб. для студентов вузов, Ч. 3 : \(1870-1890 годы\). — М. : Владос, 2005. — 543 с. С. 41-48, 49-73](#)  
[Кулешов В. И. История русской литературы XIX века : учеб. пособ. — М. : МГУ, 1997. — 624 с. С. 259-265](#)  
[Линков В. Я. История русской литературы \(вторая половина XIX века\) : учеб. пособ. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 2010. — 304 с. С. 110-120](#)  
[Литература : в 2-х ч. — Ч. 1 / под ред. Г. А. Обернихиной. — М. : Академия, 2012. — 384 с. С. 113 – 141](#)  
[Островский А. Н. Таланты и поклонники : пьеса / А. Н. Островский. — \[б. м.\] : \[б. и.\], — 42 с.](#)  
[Островский А. Н. Свои люди – сочтемся : пьеса / А. Н. Островский. — \[б. м.\] : \[б. и.\], — 36 с.](#)

#### Лекция № 7

### **Художественные открытия в прозе И. Тургенева**

#### План

1. Художественное новаторство творчества И. Тургенева в русской литературе.
2. И. Тургенев-драматург.
3. Повести И. Тургенева.
4. Роман «Рудин» И. Тургенева
5. Стихотворения в прозе.
6. Тургенев и мировая литература.

#### 1. Художественное новаторство творчества И. Тургенева в русской литературе

И. Тургенев (1818 – 1883) принадлежит к числу писателей, внесших наиболее значительный вклад в развитие русской литературы второй половины XIX в. В художественном осмыслении действительности он отличался исключительной прозорливостью и чуткостью.

Тургенев первый в русской литературе создал книгу, в которой через картины ежедневного современного деревенского быта и многочисленные образы крестьян была выражена мысль о том, что закрепощенный народ составляет корень, живую душу нации («Записки охотника»).

Первое опубликованное произведение И. Тургенева (если не считать ряда лирических стихотворений, которые время от времени он писал на протяжении всей своей жизни) – поэма «Параша» (1843), заслужившая одобрительный отзыв Белинского и сделавшая писателя известным читающей публике. За ней последовали другие поэмы, наиболее значительные из которых «Разговор» (1845) и «Помещик» (1846), и первые опыты в прозе – повести «Андрей Колосов» (1844), «Бретер» (1847), «Петушков» (1848), «Дневник лишнего человека» (1850) и др. 1840-е годы для Тургенева – время поисков собственного стиля, собственной манеры, и каждое новое его произведение – своего рода художественный эксперимент, попытка «примерить на себя» какой-либо из уже существующих авторитетных литературных стилей. Так, в «Разговоре» с легкостью опознается поэтический стиль лермонтовского «Мцыри»; в «Параше» – свободный, основанный на «болтовне» стиль пушкинского «Евгения Онегина» и «Домика в Коломне»; в «Андрее Колосове» заметна ориентация на лаконичный и «жесткий» синтаксис пушкинской прозы, избегающей подробных, обстоятельных описаний, тогда как в «Петушкове» чувствуется почти ученическая зависимость от гоголевской манеры. Так же свободно переходит Тургенев от

характерно романтической поэтики «Разговора» к подчеркнуто-реалистическому бытописанию «Параши» и «Помещика».

«Записки охотника». В 1847 г. Тургенев пишет и публикует в журнале «Современник» очерк «Хорь и Калиныч» – первое произведение будущего знаменитого цикла «Записки охотника», вышедшего отдельным изданием в 1852 г. В этом цикле он предстает уже зрелым, сложившимся художником со своей оригинальной – собственно тургеневской – поэтикой и вполне определенной идейной концепцией. К этому времени он полностью разделяет воззрения литераторов круга «Современника», большинство из которых: В. Г. Белинский, Н. А. Некрасов, А. И. Герцен, Т. Н. Грановский – являются его близкими друзьями. Идеологией этого круга единомышленников, художественным выражением которой стала эстетика натуральной школы, был так называемый западнический либерализм, предполагающий ориентацию на Западную Европу как на духовный образец подлинного политического, экономического и культурного прогресса. Россия, по мнению западников-либералов, бесконечно отстает от Европы и для своего дальнейшего развития нуждается в значительных социальных преобразованиях. Главным тормозом на пути этих преобразований в 1840-е годы считался институт крепостного права. Именно он становится основным объектом критики в тургеневских «Записках охотника».

«Записки охотника» – такое же сознательно идейное и даже, можно сказать, социально ангажированное произведение, как и многие другие произведения натуральной школы, в которых, в соответствии с призывом ее главного идеолога Белинского, преобладал пафос социального разоблачения язв и пороков современного российского общества. Сходным образом и поэтика «Записок» включает в себя различные по происхождению эстетические слои. По многочисленным внешним приметам художественного порядка тургеневский цикл – типичное произведение натуральной школы, наиболее осязаемо выразившее ее ориентацию на «научную» парадигму.

По жанру «Записки охотника» – серия очерков, как и знаменитый сборник 1845 г. «Физиология Петербурга», литературный манифест «натурального» направления, в котором впервые в русской литературе были предложены образцы «физиологического» описания, восходящего к французским «Физиологиям», изначально задуманным как художественные аналоги дотошных и беспристрастных «научных» описаний подлежащего изучению природного объекта. «Физиологической» стилистике отвечает в «Записках» уже сама фигура охотника, представляемого в качестве непосредственного очевидца событий, фиксирующего их, как и положено очеркисту, с протокольной, «фотографической» точностью и минимумом авторской эмоциональной оценки. Ярко «физиологичны» у Тургенева также портретные и пейзажные описания – неременная часть общей стилевой композиции каждого очерка. Они «по-научному» подробны, обстоятельны и мелочно детализированы, – в полном соответствии с требованиями «микроскопического» метода натуральной школы, когда описываемый объект изображался как бы увиденным сквозь микроскоп – во всех многочисленных мелких подробностях своего внешнего облика. По словам К. Аксакова, Тургенев, описывая внешность человека, «чуть не сосчитывает жилки на щеках, волоски на бровях».

Действительно, тургеневский портрет едва ли не избыточно подробен: даются сведения об одежде героя, форме его тела, общей комплекции, при изображении лица детально – с точным указанием цвета, размера и формы – описываются лоб, нос, рот, глаза и т. д.: например, описание внешности детей в рассказе «Бежин луг» – «Первому, старшему изо всех, Феде, вы бы дали лет четырнадцать. Это был стройный мальчик, с красивыми и тонкими, немного мелкими чертами лица, кудрявыми белокурыми волосами, светлыми глазами и постоянной полувеселой, полурассеянной улыбкой. Он принадлежал, по всем приметам, к богатой семье и выехал-то в поле не по нужде, а так, для забавы. На нем была пестрая ситцевая рубаша с желтой каемкой; небольшой новый армячок, надетый внакидку, чуть держался на его узеньких плечиках; на голубеньком поясе висел гребешок. Сапоги его с низкими голенищами были точно его сапоги — не отцовские. У второго мальчика, Павлуши, волосы были всклоченные, черные, глаза серые, скулы широкие, лицо бледное, рябое, рот

большой, но правильный, вся голова огромная, как говорится, с пивной котел, тело приземистое, неуклюжее. Малый был неказистый — что и говорить! — а все-таки он мне понравился: глядел он очень умно и прямо, да и в голосе у него звучала сила. Одеждой своей он щеголять не мог: вся она состояла из простой замашной рубахи да из заплатаанных портов.»

В пейзаже — та же утонченная детализация, призванная воссоздать «реалистически» правдивую картину природы, дополняется массой сведений специального характера: «Был прекрасный июльский день, один из тех дней, которые случаются только тогда, когда погода установилась надолго. С самого раннего утра небо ясно; утренняя заря не пылает пожаром: она разливается кротким румянцем. Солнце — не огнистое, не раскаленное, как во время знойной засухи, не тускло-багровое, как перед бурей, но светлое и приветно лучезарное — мирно всплывает под узкой и длинной тучкой, свежо просияет и погрузится в лиловый ее туман. Верхний, тонкий край растянутого облачка засверкает змейками; блеск их подобен блеску кованого серебра... Но вот опять хлынули играющие лучи, — и весело и величаво, словно взлетая, поднимается могучее светило. Около полудня обыкновенно появляется множество круглых высоких облаков, золотисто-серых, с нежными белыми краями.» («Бежин луг»).

## 2. И. Тургенев-драматург

Тургенев был одним из выдающихся драматургов 40—50-х годов.

Большинство пьес Тургенева может быть отнесено к социально-психологическому жанру. Тургенев стремится глубоко раскрыть социальную психологию своих героев, построить драматический конфликт вокруг реальных противоречий русской жизни его времени. Тургенев искал пути развития русской реалистической драматургии и в небольшой сцене из народного быта, и в одноактной сатирической пьеске с элементами водевиля, и в большой психологической и бытовой драме. Пьесы Тургенева замечательны реалистическим изображением быта и нравов, живыми диалогами, выразительными речевыми характеристиками действующих лиц, тонким психологическим анализом. Простота и ясность сюжета, отсутствие мелодраматизма или запутанности интриги сочетаются в его пьесах с богатством внутреннего действия, с остротой психологических ситуаций. Драматургия Тургенева подготавливала драматургию Чехова.

Лучшие пьесы Тургенева прочно вошли в репертуар русского театра. Созданные им образы воплощались на сцене М. С. Щепкиным, А. Е. Мартыновым, В. Н. Давыдовым и другими замечательными русскими актерами.

Драматические произведения Тургенева — результат его экспериментов в области жанра. Поиск новых сценических форм — такую задачу ставил он себе в условиях кризиса отечественного театра. Психологизация драмы, комедия и спрятанные в ней архетипические сюжеты античных трагедий, свободное смешение традиционных сюжетов и коллизий — все это, в той или иной степени, закодировано в авторской ремарке, определяющей жанр. Интерпретаторы тургеневских пьес уже больше века пытаются разгадать эти коды. Написав около двадцати различных драматических произведений, он не устает повторять, что не имеет драматического таланта и пишет пьесы для чтения, а не для театра. При этом некоторые из них, еще находящиеся в работе, отправляет актерам (например, первое действие «Нахлебника» М.С. Щепкину) с явной надеждой на сценическую интерпретацию. Щепкину же писатель адресует и «Холостяка», для актрисы Н.В. Самойловой пишет «Провинциалку», восхищается М.Г. Савиной в «Месяце в деревне». Можно принять объяснение, утверждающее, что сомнения в собственном драматическом даровании связаны у Тургенева, во-первых, с критическими отзывами близких людей о его пьесах, во-вторых, с цензурой, уродовавшей, а то и вовсе запрещавшей его тексты, и, в-третьих, с неудачами большинства постановок на сцене. Но это, скорее, формальные объяснения. Так как театральные обозреватели и критики чувствуют необычность драматургии, предложенной Тургеневым, но система координат, которой руководствуется театр, вызывает в них лишь опасение за актеров, судя по всему, не готовых к воплощению на сцене психологических задач такого масштаба.

Один из способов проявления авторской воли при создании драматургического текста – употребление ремарок, в частности, ремарки, обозначающей жанр произведения. Завершенные пьесы Тургенева с жанровым указанием автора и без указания хронологически можно представить так:

«Неосторожность». 1843 г.

«Безденежье». Сцены из петербургской жизни молодого дворянина. 1846 г.

«Где тонко, там и рвётся». Комедия в одном действии. 1848 г.

«Нахлебник». Комедия в двух действиях. 1848 г.

«Холостяк». Комедия в трёх действиях. 1849 г.

«Завтрак у предводителя». 1849 г.

«Разговор на большой дороге». Сцена. 1850 г.

«Месяц в деревне». Комедия в пяти действиях. 1850 г.

«Провинциалка». Комедия в одном действии. 1857 г.

«Вечер в Сорренто». Сцена. 1884 г.

Из 10 названных пьес пять Тургенев определяет как комедии. Трём предпосылает жанр «сцены» – с уточнением в одном случае «из жизни петербургского молодого дворянина», два произведения совсем не имеют авторского жанрового определения. Обратим особое внимание на наличие в тургеневских пьесах так называемых спрятанных сюжетов. Исследователи обнаруживают зашифрованные фабульные схемы шекспировского «Короля Лира» – в «Нахлебнике», отсылы к античным историям Антигоны, Электры и Федры – в том же «Нахлебнике», а также в «Месяце в деревне». Безусловно, речь идет не о банальном заимствовании. Тургенев, прекрасно образованный, блестяще знающий мировую литературу и драматургию, использует спрятанные сюжеты, чтобы не только включить собственные произведения в соответствующий европейский литературный контекст – он пытается, создавая новые для тогдашней российской сцены жанры, преодолеть сковывающие его границы театральные условности и изживших себя сценических схем. Совершая набег в прозу и иные литературные источники, он трансформирует полученный опыт в странные порой по конструкции драматургические произведения, по поводу которых у современной ему критики и театра нет готовых формул. Их еще только предстоит открыть, причем открыть много позже.

Шекспир и Гоголь для Тургенева были ориентирами. В большинстве пьес Тургенева «можно увидеть движение от стилистики гоголевских пьес к собственно психологическим драмам, поэтика которых во многом предвещает чеховскую драматургию. Психологизация драмы, как известно, и стала открытием Тургенева в области драматургии». При этом исследователь упоминает, что Тургенев использует в пьесах пусть и откровенные, часто очень эмоциональные, но чересчур пространные, долгие монологи даже в диалогических фрагментах. Чехов же, как известно, трансформировал многословные высказывания в короткие реплики, намеки, в этой недосказанности найдя способ отображения и ускользающей жизни, и изменчивого эмоционального состояния героев. Его опыты над прозой привели к открытию. Тургеневу же до конца не удалось прозаическим ключом открыть путь к новой драматургии. Но его не совсем удавшиеся попытки, по крайней мере, использование больших фрагментов прозаического текста, можно предположить, заставили Чехова идти другим путем.

«*Месяц в деревне*». Наиболее сложной, психологической комедией Тургенева является пьеса «*Месяц в деревне*». «Здесь присутствует целая связка сюжетных схем и мотивов и этого писателя, и всей русской, а также мировой литературы, которые вновь возникают на пересечении социального и природно-родственного начала жизни.». В архетипической основе любви главной героини пьесы Натальи Петровны к юному учителю ее сына Беляеву лежит сюжет древней трагедии Еврипида «*Федра*», позже проинтерпретированный Расином в пьесе с таким же названием. Л.П. Гроссман указывает на сходство ситуаций «*Месяца в деревне*» с сюжетными ходами «*Мачехи*» Бальзака. Выстраивая параллельные сюжетные цепочки, исследователи выявляют «почти текстуальное совпадение монологов расиновской

Федры, узнавшей о сопернице, и тургеневской Натальи Петровны, совершившей то же открытие». Как и античные героини, Наталья Петровна испытывает чувства ревности и злобы, неистовую любовь, жгучий стыд, неискупимую вину. И непреодолимую страсть, неподвластную ее воле. Главный трагедийный мотив пьесы – разбитая жизнь воспитанницы Натальи Петровны – Верочки; воспользовавшись доверчивостью девушки, Наталья Петровна безжалостно растаптывает ее чувства. Так же как и Федра, Наталья Петровна в порыве страсти преступает нравственные запреты. Страсть, приносящая несчастье, демоническая природа любви, делающей человека рабом, – все это говорит о трагедийной основе тургеневской пьесы, жанрово обозначенной самим автором как «комедия».

Анатолий Эфрос поставил «Месяц в деревне» в 1978 г. в Театре на Малой Бронной. Анатолий Смелянский в рецензии на спектакль пишет: «Тут страдания без всякой видимой причины, без всяких оснований. Трагизм любви сам по себе. Понимания нет. Есть полное одиночество. Разгадки нет, как нет разгадки самой жизни». Особое внимание рецензент обращает на финал спектакля – рабочие сцены начинают рушить декорации раньше, чем герои успевают покинуть место действия. «Стук молотков, разбивающих беседку, звучит, как стук топора, ударившего по вишневному саду». Эфрос, используя опыты Чехова и всей посттургеневской драматургии, проявляет в комедии самого Тургенева несомненные трагедийные черты. Сергей Женовач, поставивший пьесу в 1996 г., предпослал спектаклю обозначение «лирическая комедия»: «Буря страстей и крушение судеб непринужденно проигрываются в круговом пространстве изящной беседки, отсылающей к легендарному спектаклю Анатолия Эфроса». Но излишний лиризм и «традиционность» (это определение рецензент Л. Юсипова употребляет в отрицательном смысле), по мнению критиков, – «феномен обворожительного, хотя и не удавшегося спектакля». Анализируя постановку Женовача, рецензенты, вольно или невольно, берут за эталон эфросовские трагедийные мотивы.

Владимир Мирзоев поставил спектакль не сцене Ленкома двумя годами позже – в 1998-м, дав ему название «Две женщины» (один из тургеневских вариантов названия – «Студент»). Мирзоев назвал спектакль «драмой», хотя по всем внешним признакам спектакль претендует на иное жанровое определение. «Огромный, почти во всю сцену пень, боковые кулисы, напоминающие опаленные огнем деревья, – все вызывает ассоциации с душным летом, шумными липами и пожаром страстей, сжигающим тургеневских героев». При этом в программке спектакля Мирзоев дает зрителям своего рода разъяснение: «Нас поразило и увлекло, насколько точно Тургенев выстроил взаимоотношения героев, имеющие, как бы мы теперь сказали, фрейдистский подтекст. Именно в этом пласте пьесы берет начало наша система образов». Прочитав фрейдистский подтекст, Мирзоев погрузил героев в подобие сна – «двигаясь нарочито медленно (словно в трансе), персонажи исполняют странный танец. Изломанно-прихотливые движения, эстетско-декадентский антураж, безжизненные интонации, сухое шуршание дождя». Режиссер будто бы травестирует сюжет даже не самого Тургенева, а те архетипические мотивы пьесы, которые связаны прежде всего с античными текстами. Шекспировское «какие сны в том смертном сне приснятся, когда покров земного чувства снят», заставляет, если использовать современные аллюзии, говорить о вселенском холоде и вселенской пустоте, царящих в душах героев.

Обеими героинями – Натальей Петровной и Верочкой – движет только физиология. Они смешны настолько же, насколько беззащитны. В мире опустошенных чувств об истинной страсти и губительных влечениях говорить не приходится. Пьесу, названную Тургеневым «комедией», Мирзоев заявляет как «драму», на самом деле поставив трагикомедию, в которой смешно наблюдать за героями, принимающими сон за жизнь, и страшно от того, что реальная жизнь все более напоминает этот сон. Если говорить о сценической судьбе тургеневских пьес, то у «Месяца в деревне» она самая счастливая. Что же касается остальных, то большинство из них ставятся реже (чаще других лишь «Нахлебник»). Мнение об их недостаточных сценических достоинствах продолжает существовать как в театральной практике, так и в театроведческих исследованиях, т.е. в жанровом смысле тургеневские «сюжеты в форме диалога», как говорил он о пушкинских

драматургических текстах, для современных интерпретаторов остаются загадкой. Почти такой же, какой они были и в тургеневские времена.

### 3. Повести И. Тургенева

В 1850-е годы формируется тип «любовной» тургеневской повести – одного из важнейших жанров в творчестве писателя. К характернейшим образцам этого жанра относятся: «Затишье» (1854), «Яков Пасынков» (1855), «Переписка» (1856), «Фауст» (1856), «Ася» (1859), «Первая любовь» (1860), «Вешние воды» (1872). При известном различии в сюжетах все повести обладают заметной структурной, смысловой и стилевой общностью. Их герои принадлежат, как правило, к дворянской интеллигенции; в большинстве своем это люди, получившие хорошее воспитание и не чуждые культурных интересов. Композиционным и одновременно духовным центром каждой из повестей (за исключением, пожалуй, только «Якова Пасынкова») является образ молодой женщины, по традиции называемой «тургеневской девушкой», чье сердце ждет идеального избранника и готово раскрыться для большой и сильной любви. «Сдержанная страстность» – так можно было бы определить основную характерологическую особенность этого женского типа, восходящего во многом к любимому Тургеневым образу Татьяны Лариной из пушкинского «Евгения Онегина». Другой литературный источник образа «тургеневской девушки» – независимые, уверенные в себе, пренебрегающие консервативной общественной моралью героини романов Жорж Санд, которую увлекавшийся ею в 1840-е годы Тургенев называл «одной из наших святых».

В повести «Фауст» такой же раскрепощающей и по-новому возвышающей личность силой, как любовь, представляется и искусство, также понятое – в соответствии с гуманистическими идеалами Нового Времени, полностью разделяемыми западником Тургеневым, – как начало, одухотворяющее соприкоснувшегося с ним человека прежде всего своей чувственной, земной красотой. Герой-рассказчик повести, Павел Александрович, интеллигентный молодой человек, противник старого «аскетического» воспитания на средневековый манер, пытается приохотить героиню повести Веру, именно так воспитанную своей матерью, к великим ценностям нового искусства, утонченно и красочно описывающего все прихотливые изгибы живого любовного чувства, малейших проявлений которого, верная материнским заветам, она поначалу боялась как огня. Но после совместного с Павлом Александровичем чтения «Фауста», «Евгения Онегина» в Вере пробуждается огонь страсти, ощущаемый ею как наслаждение, с которым ничто не может сравниться... Давно замечено, в какой большой мере повести Тургенева пропитаны если не идеями Шопенгауэра (хотя известно, что Тургенев не только читал, но и высоко ценил его сочинения), то самой пессимистической атмосферой его философии. Все рассказываемые им любовные истории обязательно имеют трагическую или, по крайней мере, болезненно-драматическую развязку. Идея нового свободного чувства все время наталкивается в них на некое препятствие, суть которого невозможно объяснить наследием традиционной этики.

Шопенгауэр же по-своему убедительно объясняет его, исходя из факта изначального несовершенства человеческой природы. По его логике, Мировая Воля заставляет каждого человека центрироваться на своем «я» и удовлетворять его ненасытные желания; одно из самых сильных желаний в человеке – диктуемое половым инстинктом стремление к чувственному удовлетворению, которое, в силу взаимодействия Любви и Смерти – двух главных ликов Мировой Воли, – есть бессознательное стремление к саморазрушению, поэтому любовь, основанная на чувственном влечении, или любовь-страсть, всегда ведет к гибели, всегда трагична. Шопенгауэр также подчеркивал, что урегулировать чувственную стихию, опираясь на разум, каким бы просвещенным он ни был, невозможно: всемогущая иррациональная Воля как в истории, так и в частной жизни неизбежно разбивает все рациональные постройки. По той же причине – как иллюзию наивных рационалистов – отрицал Шопенгауэр и идею равенства в любви: два чувственных «я», одинаковые орудия Мировой Воли, не могут образовать гармонического союза, они, по природе, соперники, и поэтому каждый из них стремится властвовать над другим.

Уже в «Дневнике лишнего человека» Чулкатурин задается странным вопросом: «Разве любовь естественное чувство? Любовь – болезнь». Имеется в виду, что любовь не преображает, а, подобно болезни, уродует человека, и что точно так же, как со смертельной болезнью, с нею, когда она приходит, невозможно справиться. Разрушительной силе любви в тургеневских повестях обычно противостоит идея долга, понятая как бескомпромиссное отречение от любых чувственных соблазнов и также имеющая аналогии в философии Шопенгауэра. Ссылаясь на опыт святых и мистиков всех религий, Шопенгауэр учил, что одолеть Мировую Волю можно, только отказавшись от фиксации на своем «я» или, по-другому, от желаний; применительно к любви это означает полный отказ от чувственной жизни или аскезу; только такая «смерть» до смерти может по-настоящему одухотворить человека, даровать ему внутренний покой и удивительную, непонятную обычным, слепо привязанным к жизни людям способность легко и радостно встречать реальную смерть. Повесть «Фауст» заканчивается горестными признаниями Павла Александровича, невольного соблазнителя Веры, в которых он фактически переходит на позицию своей «идейной оппонентки» – матери Веры, фанатичной защитницы аскетически понятого долга. Его мысль о том, что жизнь «не наслаждение», а «тяжелый труд», и что вынести ее можно, лишь наложив на себя «железные цепи долга», переключается и с эпиграфом к повести, взятым из гетевского «Фауста»: «Отказывай себе, смиряй свои желанья».

#### 4. Роман «Рудин» И. Тургенева

Тургенев – прежде всего писатель-романист. Как и в повестях, в романах Тургенева большое место уделяется любовной теме, которая, однако, чего не было в повестях, всегда дается в сплетении с исторической темой, а точнее, с темой смены поколений, рассматриваемой на широком фоне движения современной – европейской и русской – Истории. Каждый тургеневский роман – это своеобразный отчет об определенной эпохе русской истории, а взятые вместе они с полным правом могут быть названы художественной летописью жизни русской интеллигенции 30 – 60-х годов XIX в.

В романе «Рудин» изображается период конца 1830-х (может быть, самого начала 1840-х) годов – время интенсивного увлечения русской интеллигенции классической немецкой, главным образом гегелевской, философией, в которой молодые искатели истины видели ключ к разрешению всех мировых проблем и, в частности, проблем русской жизни. Главный герой романа – небогатый дворянин Дмитрий Рудин, получивший духовное крещение в философском кружке Покорского, где он приобрел любовь к абстрактному мышлению и где расцвел его дар красноречиво и вдохновенно излагать на публике отвлеченные философские истины. Поначалу Рудин, как он обрисован в романе, кажется типичным Гамлетом, и именно за такие гамлетовские черты, как самолюбование, постоянная приверженность отвлеченной мысли и неумение справляться и ладить с «пошлой» реальностью обычного бытового существования, его упрекает его бывший приятель и соратник по кружку Лежнев.

Как Гамлет, ведет себя Рудин и в ситуации «русского человека на rendez-vous», когда в него влюбляется завороченная его пламенными речами и исключительностью его облика молодая девушка Наталья Ласунская: в ответ на ее смелое предложение соединить с ним – вопреки воле матери – свою судьбу, Рудин, не чувствуя в себе ни капли любовного горения, объявляет себя не готовым к такому шагу. Как говорит Лежнев: «Несчастье Рудина в том, что он России не знает, а это точно большое несчастье». Тем не менее в финале тот же Лежнев, встречаясь через несколько лет с Рудиным, постаревшим, уставшим от вечных скитаний по России, где он так и не смог найти себе места (черта, определенно сближающая его с «лишними людьми» Онегиным и Печориным), говорит о наличии в рудинском типе целого ряда дон-кихотских добродетелей, резко поднимая его в глазах читателя и заставляя существенно пересмотреть уже сложившуюся оценку. К таким добродетелям, по словам Лежнева, относятся: вера философа Рудина в существование некоего Высшего Идеала, которому следует всемерно и самоотверженно служить (такова, кстати, тема первого рудинского монолога в романе), и его внутренняя чистота, не позволившая ему, несмотря на

тяготы жизни, опуститься, удовольствовавшись, как многие, уделом жалкого обывателя. Дон-кихотской по природе является и способность Рудина воодушевлять своей «любовью к истине» сердца молодого поколения, которое, помимо Натальи, в романе представляют жена Лежнева Александра Липина, с самого начала симпатизировавшая Рудину, и домашний учитель в доме Ласунских разночинец Басистов, которого сам Рудин однажды называет своим Санчо Пансой.

Объединяя в Рудине черты Гамлета и Дон Кихота, Тургенев стремится создать совокупный портрет своего поколения и, верный пушкинской «эстетике примирения», требующей объективного освещения противоречивой реальности, указывает как на сильные, так и на слабые его стороны, как на его исторические ошибки, так и на исторические заслуги.

Следующий роман о «николаевской» эпохе *«Дворянское гнездо»* посвящен времени, когда западническая картина мира в сознании достаточно большой части русской интеллигенции, и Тургенев здесь не исключение, стала если не вытесняться, то в некоторых существенных пунктах активно корректироваться славянофильской. Действие романа происходит в 1842 г., т. е. как раз тогда, когда в русском образованном обществе начинаются настоящие баталии между представителями западнической и славянофильской партий. Тургенев, не разделяя свойственного славянофилам стремления реанимировать давно, с его точки зрения, отжившие идеалы допетровского прошлого, тем не менее считал, что по крайней мере в одном они правы – в критике односторонности духовного облика русского западника, не знающего и не чувствующего своих национальных корней (тема, затронутая уже в «Рудине»). Такой денационализированной и потому внутренне пустой личностью представлен в романе убежденный западник Паншин, полагающий, что спасение России заключается в механическом копировании западноевропейских образцов. Ему противопоставлен явно пользующийся глубокой авторской симпатией главный герой романа Федор Лаврецкий, выступающий в споре с Паншиным как бы от лица славянофилов и защищающий в их позиции то, что близко самому Тургеневу, – во всяком случае той части его души, которая еще в «Записках охотника» обнаружила странную (для последовательного западника) симпатию к «восточным» началам русской жизни. Так, Лаврецкий требует «признания народной правды и смирения перед нею», имея в виду ту особую национальную «правду», которая продолжает жить в душе и характере русского крестьянина, верного этическим заветам древней духовно-религиозной Традиции. Это на уровне идей отстаиваемое Лаврецким движение с «Запада» на «Восток» находит свое воплощение и в «сюжете» его личной жизни.

Роман начинается с того, что Лаврецкий, неустроенный, духовно разбитый, приезжает из Европы, где он оставил свою жену Варвару Павловну, брак с которой не принес ему счастья, в Россию, в свое старое родовое имение, где к нему – уже только потому, что он вновь стал дышать воздухом родины – неожиданно начинают возвращаться силы. Так же, как Лаврецкий Паншину, Варваре Павловне, с ее легкомысленным пристрастием к внешне роскошным формам европейской светской жизни, противопоставлена «русская душой» девушка Лиза Калитина, в которую по приезду на родину влюбляется Лаврецкий. Образ Лизы задумывался Тургеневым как воплощение и олицетворение того «восточного» начала, которое должно излечить разочаровавшегося в Европе и ее ценностях героя романа. Лиза – дворянка по происхождению и воспитанию, но определяющим для ее духовного становления было влияние, оказанное на нее няней Агафьей, привившей ей утраченную образованным сословием старую религиозную этику отречения от мирских соблазнов, мешающих обретению подлинной гармонии духа.

Хотя автор специально, посредством ряда внешних указаний, акцентирует внимание на христианских и древнерусских корнях мироощущения и облика своей героини (есть даже основания полагать, что ее образ создавался под воздействием известного Тургеневу жития русской святой Юлиании Лазаревской), сама ситуация, в которой оказывается Лиза, начинающая после знакомства с Лаврецким, пробудившим в ее душе глубокое чувство, метаться между «счастьем» чувственного наслаждения и отрицающим его «долгом», свидетельствует о том, что и здесь, как и в «любвонной» повести, тургеневское понимание

религиозного отречения все же ближе Шопенгауэру, чем национально окрашенному христианству славянофилов. Не имеет прочной связи со славянофильской доктриной и позиция Лаврецкого. Он так же, как и Лиза, мечется между «счастьем» и «долгом», однако поначалу достаточно горячо защищает (что немыслимо для славянофила) новоевропейский идеал личного «счастья», которое, по его словам, человек должен создавать сам, своими руками, не оглядываясь в страхе и беспокойстве на Судьбу или Провидение – ту таинственную силу, которая от века запрещала человеку столь смелое, независимое поведение и за непослушание карала смертью. То, от чего хочет освободиться тургеневский герой, и есть шопенгауэровская Мировая Воля, враждебная всякой дерзающей выступить против нее личности. Лиза же, называющая эту силу Богом, в отличие от Лаврецкого, с самого начала считается с ней и страшится ее возмездия. За знак неотвратимо надвигающегося возмездия она принимает возвращение в Россию жены Лаврецкого, которую считали умершей, и, теперь уже окончательно решив, что ее любовное увлечение было ошибкой, уходит в монастырь, надеясь этой жертвой умиловать разгневавшуюся Судьбу.

Смиряется перед Судьбой и Лаврецкий, признавая правду Лизы и, подобно ей, выбирая служение аскетическому «долгу», но не в монастыре, а в миру. Отказываясь от каких-либо личных интересов и чаяний, он начинает жить для других: для жены и дочери, которых обеспечивает материально, хотя и не возвращается к ним; для своих крестьян, которым, занявшись хозяйством в своем имении – «научившись землю пахать», как сказано в романе, он делает много добра. Однако, как и герои повестей, сознательно выбравшие «долг», он все-таки несчастен, несчастна и Лиза: разлучившись, они по-прежнему продолжают любить друг друга. Выбор в пользу «восточного» идеала отречения от себя не принес тургеневским героям желанного освобождения. «Музыкальная» атмосфера финала романа – элегическое уныние, не знающее исхода, не имеющее разрешения. В то же время, наряду с привычной для него апелляцией к шопенгауэровской Вечности, Тургенев в «Дворянском гнезде» предлагает дополнительное и новое по сравнению с повестями – собственно историческое – объяснение этого уныния. Герои романа – заложники и жертвы того тяжелого времени, в котором им выпало родиться и жить. Их сердца уже проснулись для новой любви и новых свершений, но сила Традиции имеет все еще слишком большую власть над ними, чтобы в трудную минуту они смогли не посчитаться с ней и не побояться раз и навсегда вырваться за ее пределы. То, что не имеет разрешения в одной эпохе, возможно, разрешится в другой, – эта мысль, за которой стоит представление о неизбежности исторического прогресса, тонко вплетается в финальные размышления Лаврецкого, озаряя его печаль надеждой на то, что уже людям следующего поколения, возможно, «легче будет жить».

## 5. Стихотворения в прозе

*Последний период творчества: стихотворения в прозе.* На рубеже 1870 – 1880-х годов Тургенев создает цикл «Стихотворения в прозе», который стал итогом и завершением всего его творческого пути и одновременно лебединой песней автора. Цикл состоит из лирических миниатюр, тематика которых воспроизводит главные темы тургеневских произведений прошлых лет. Мотивы и образы «Записок охотника» узнаются в стихотворениях «Деревня», «Два богача», «Щи», «Христос», «Сфинкс», рассказывающих о духовном богатстве, непостижимой душевной глубине и загадочности русского крестьянского характера. Знакомая по «любовным» повестям и романам тема разрушительной чувственной и просветляющей жертвенной любви присутствует в стихотворениях «Роза», «Как хороши, как свежи были розы...», «Стой!», «Воробей», «Памяти Ю. П. Вревской». Историческая линия романов прослеживается в стихотворениях, посвященных сложным взаимоотношениям народа и интеллигенции, судьбе и дальнейшим путям развития России: «Чернорабочий и белоручка», «Порог», «Русский язык». Особую и самую многочисленную группу в цикле составляют стихотворения пессимистического характера, продолжающие шопенгауэровскую линию тургеневских романов и развивающие как тематически, так и эстетически (ирреальные образы «инога мира», поэтика сновидения и

т. д.) мотивы «таинственных» повестей; к ним относятся «Разговор», «Старуха», «Собака», «Конец света», «Черепка», «Насекомое» и др.

«Стихотворения в прозе» стали своего рода итоговым произведением автора, собрав в себе все его мировоззренческие, философские, творческие искания и убеждения. Предметом изображения в «Стихотворениях в прозе» становится осмысление опыта прожитой жизни, подведение итогов, «тяжба с быстротекущим временем и поиски незыблемых вечных ценностей». Многоликость этого опыта, невозможность выстроить его линейно, в виде «истории» приводит к тому, что Тургенев избирает форму миниатюры, в которой использует различные формы повествования (случай, воспоминание, легенда, максима и т.д.). Единство этих малых повествовательных форм обеспечивается стремлением осмыслить, придать отдельным случаям, воспоминаниям ценность, новое, более устойчивое значение.

В миниатюрах Тургенева тема одиночества достаточно часто раскрывается посредством мотива «другого». Так, в стихотворении «Голуби», автор описывает, как перед надвигающейся бурей один голубь спасает другого: Но под навесом крыши, на самой краюшке слухового окна, рядышком сидят два белых голубя – и тот, кто слетал за товарищем, и тот, кого он привел и, может быть, спас. Наохлились оба – и чувствует каждый своим крылом крыло соседа... Хорошо им! И мне хорошо, глядя на них... Хоть я и один... один, как всегда.

Единение двух птиц, забота их друг о друге только оттеняют одиночество человека. Причем Тургенев тонко показывает психологическое состояние лирического «я»: ему хорошо, глядя на голубей, но в то же время осознание собственного одиночества вызывает в нем светлую грусть.

Сопоставление человека и птицы находим и в стихотворении «Без гнезда»: Куда мне деться? Что предпринять? Я как одинокая птица без гнезда... Наохлившись, сидит она на голой, сухой ветке. Остаться тошно... а куда полететь? <...> Куда же деться мне? И не пора ли и мне – упасть в море?

Окружающий мир равнодушен к одинокой душе, пустынные природные пейзажи (пустыня, небо, море) не дают ей приюта – птица обречена в своем одиночестве на смерть. Тема одиночества сопряжена у Тургенева с темой смерти и темой ничтожности человеческой жизни. Природа остается равнодушной человеку, но в то же время она открыта ему. Природные образы наиболее точно отражают искания и переживания человека, Тургенев ощущает в них «таинственную логику бытия». Окончание одного из последних писем Тургенева, датированного 30 июня 1883 г.: «Мне грустно сегодня. Я обнимаю вас. Я собираюсь заснуть. Я теперь лишь соломинка на глади озера, на которое спускается вечернее солнце». Это очень яркий образ, проникнутый трагизмом и лиризмом одновременно.

В миниатюре «Собака» происходит единение человека и животного. Два одиноких существа объединяются перед лицом неминуемой смерти:

Смерть налетит, махнет на него своим холодным широким крылом...

И конец!

Кто потом разберет, какой именно в каждом из нас горел огонек?

Нет! это не животное и не человек меняются взглядами...

Это две пары одинаковых глаз устремлены друг на друга.

И в каждой из этих пар, в животном и в человеке – одна и та же жизнь жметя пугливо к другой.

Чувство одиночества связано с чувством страха перед смертью. Но это одиночество преодолимо желанием жить, которое может объединить души (пусть это даже животное и человек). «Смерть, к которой обращается говорящий, воспринимается как ненасытное чудовище, вечная равнодушная стихия, слепая природная сила, действия которой абсолютно иррациональны. Однако в подтексте явно читается мысль о привилегированном положении человека по сравнению с другими живыми существами: человек наделен памятью, а память сохраняет образы унесенных смертью (непреложным законом природы) людей».

Наиболее щемяще тема одиночества проявляется, пожалуй, в самом известном стихотворении в прозе Тургенева – «Как хороши, как свежи были розы». Музыкальный

мотив возбуждает в памяти лирического героя воспоминания о светлом прошлом, о первой любви, о доме, наполненном смехом, музыкой, голосами. И на этом фоне контраста картина настоящего: зима, вечер, одинокая свеча, тишина: «Свеча меркнет и гаснет... Кто это кашляет там так хрипло и глухо? Свернувшись в калачик, жметя и вздрагивает у ног моих старый пес, мой единственный товарищ... Мне холодно... Я зябну... И все они умерли... умерли... Как хороши, как свежи были розы...»

Для поэта одиночество предопределено. «Одна из самых ярких черт одиночества — чувство полной погруженности в самого себя. Оно ощущается не локально, а захватывает целостно. И в этом чувстве есть один познавательный момент — одиночество представляет собой знак собственной «самости», сообщающей свое место в контексте обширной, но нарушенной сети отношений и связей внутреннего мира личности».

Поэтика романтизма, всегда сосуществовавшая в тургеневских произведениях с «программной» для середины XIX в. реалистической поэтикой, однако никогда не заслонявшая ее собой, в «стихотворениях в прозе» меняет свое эстетическое «место» и выходит на первый план, становясь структурообразующей основой произведений. Художественные новации позднего Тургенева, непонятые и непринятые большинством его современников, в действительности есть характерная черта и примета уже в это время начинающей складываться новой общеевропейской стилистической парадигмы, которая, противопоставив себя бытовому и эмпирическому реализму как бесплодному и отживающему стилю, будет широко черпать из сокровищницы романтической эстетики и на рубеже XIX–XX вв. войдет в историю под названием стиля модерн.

#### 6. Тургенев и мировая литература

*Значение творчества И. Тургенева для развития русской литературы.* Тургенев стремился добиться в своей художественной манере простоты, спокойствия, ясности линий, о чем он писал Аксакову после выхода «Записок охотника». Это черты художественной манеры Пушкина, который всегда оставался для Тургенева величайшим из мастеров. Тургенев почти никогда не прибегает при изображении действительности к романтическим эффектам, к необычным сюжетам. Для его произведений характерны обыкновенные ситуации, изображение повседневной жизни.

Рудин появляется в обыкновенной дворянской усадьбе, встречается с обыкновенными людьми; Базаров приезжает на каникулы к своему другу; естественно возникает чувство любви у Лаврецкого к Лизе, и самая обстановка дворянского гнезда не содержит в себе ничего исключительного. «Немного и крупных событий в его романах. Ничего нет проще их фабулы, ничего, что не походило бы на обыденную жизнь, и это еще одно из следствий его любви к правде», — справедливо замечает выдающийся французский писатель-реалист Проспер Мериме, восторгавшийся мастерством Тургенева. Значительность произведений Тургенева обуславливается значительностью их внутреннего, идейного и нравственно-психологического содержания.

Как художник-пейзажист Тургенев также не любил прибегать при изображении природы к романтическим, ярким, эффектным краскам, не ловил в природе крупных черт, стремясь показать жизнь природы в тонких, еле уловимых ее явлениях. У Тургенева природа полна жизни и при помощи явлений природы часто освещает черты человека. Природа у Тургенева то радуется счастью человека, то полна печали, подчеркивая и раскрывая его горе. «Места, по которым они проезжали, не могли назваться живописными. Поля, все поля, тянулись вплоть до самого небосклона, то слегка вздымаясь, то опускаясь снова; кое-где виднелись небольшие леса, и, усеянные редким и низким кустарником, вились овраги, напоминая глазу их собственное изображение на старинных планах екатерининского времени. Попадались и речки с обрытыми берегами, и крошечные пруды с худыми плотинами, и деревеньки с низкими избушками под темными, часто до половины разметанными крышами, и покряхивавшиеся молотильные сарайчики с плетеными из хвороста стенами и зевающими воротницами возле опустелых гумен, и церкви, то кирпичные с отвалившеюся кое-где штукатуркой, то деревянные с наклонившимися крестами и разоренными кладбищами. Сердце Аркадия понемногу сжималось. Как нарочно, мужички

встречались все обтерханные, на плохих клячонках; как нищие в лохмотьях, стояли придорожные ракиты с ободранною корой и обломанными ветвями; исхудалые, шершавые, словно обглоданные, коровы жадно щипали траву по канавам. Казалось, они только что вырвались из чьих-то грозных, смертоносных когтей – и, вызванный жалким видом обессиленных животных, среди весеннего красного дня вставал белый призрак безотрадной, бесконечной зимы с ее метелями, морозами и снегами...» (отрывок из романа «Отцы и дети»).

В произведениях большого трагического звучания, как «Фауст», «Дворянское гнездо», свет и звуки пейзажа играют роль осветителя и оркестровки развития основного трагического мотива. Чудесный поэтический и ласковый вечер случился в тот день, когда Павел Александрович Б. должен был прочитать «Фауста» Гете Вере Николаевне. Но когда еще длилась прогулка, на горизонте «закрывая собою заходившее солнце, вздымалась огромная темно-синяя туча; ...яркой каймой окружал ее зловещий багрянец. «Быть грозе», — заметил Приялков». После чтения, так поразившего Веру Николаевну, действительно разражается гроза, сопровождающая пробуждение ее души. Это была не светлая, очищающая все кругом летняя гроза, а что-то полное таинственности и зловещих предзнаменований. И «то, что было между нами, промелькнуло мгновенно, как молния, и как молния принесло смерть и гибель», — пишет своему другу герой повести. Смена светлых и темных красок природы попеременно происходит и в «Дворянском гнезде» в соответствии с переменами в судьбе Лизы и Лаврецкого. В тихую и светлую летнюю ночь прозвучал их единственный поцелуй. Увядаящая осень и затем зима разлучают их. Холод увядющей жизни не раз охватывает стареющего Лаврецкого. Но вот прошло восемь лет. «Опять повеяло с неба сияющим счастьем весны; опять улыбалась она земле и людям; опять под ее лаской все зацвело, полюбило и запело». И дальше рисуется образ веселой и бодрой молодежи. Не всегда в изображении Тургенева природа беспощадна и равнодушна к человеку: она, как и время, врачует самые глубокие душевные раны. Однако и моменты счастья в жизни человека преходящи. Отсюда настроение элегичности; но почти никогда картины природы у Тургенева не приобретают тех черт таинственности и мистичности, которыми зачастую наделяет природу, например, Тютчев.

*Жанровое богатство творчества Тургенева.* Стихотворения и поэмы, рассказы и повести, драма и комедия, стихотворения в прозе, мемуары и критика — во всем сказалось мастерство Тургенева, но прежде всего он — великий романист. И в этом отношении он следовал духу времени и потребностям литературы. «Роман — есть самая новейшая форма художественной литературы», — говорил он.

*Тургенев – популяризатор русской литературы на Западе.* Живя за границей, Тургенев-первый из русских писателей – получил признание как «великий романист». В Париже он особенно тесно сблизился с передовыми французскими писателями-реалистами – П. Мериме, братьями Гонкурами, А. Доде, Э. Золя, Мопассаном и особенно Г. Флобером (его ближайшим другом). Была у него связь и с русской эмигрантской средой. Литературные интересы, всегда близкие Тургеневу, выражались в его щедрой поддержке молодых, начинающих русских писателей, в его творческой и материальной помощи им. Популяризация русской художественной литературы на Западе во все эти годы оставалась ревностной и постоянной его заботой. Драматические произведения Пушкина, написанные стихами, переведены Тургеневым прозой — так же, как и «Евгений Онегин», переведенный год спустя, и как стихотворения Пушкина, напечатанные в 1876 г. В этом нужно видеть не отступление перед трудностями французского стихосложения, но продуманное и принципиальное убеждение Тургенева в том, что французские стихи не могут передавать русских, в особенности стихов Пушкина, если только переводчик не является сам подлинным и большим поэтом.

### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Какие художественные принципы получили отражение в очерковом цикле Тургенева «Записки охотника»?

2. Каково соотношение идеологического и художественного начал в цикле «Записки охотника»?
3. В чем существо тургеневской концепции любви? Как последняя отразилась в цикле любовных повестей писателя?
4. С какими «вечными образами» мировой литературы соотносятся главные герои тургеневских романов «Рудин», «Отцы и дети»?
5. Охарактеризуйте жанровое своеобразие «Стихотворений в прозе» Тургенева.

#### *Литература:*

- [Тургенев И. С. Рудин. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 69 с.](#)
- [Тургенев И. С. Записки охотника. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 187 с.](#)
- [Тургенев И. Стихотворения в прозе. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 13 с.](#)
- [Коровин В. И. История русской литературы XIX века. В трех частях : учеб. для студентов вузов. Ч. 2 : \(1840-1860 годы\). — М. : Владос, 2005. — 543 с. С. 247-250, 252-258](#)
- [Кулешов В. И. История русской литературы XIX века : учеб. пособ. — М. : МГУ, 1997. — 624 с. С. 221-229](#)
- [Линков В. Я. История русской литературы \(вторая половина XIX века\) : учеб. пособ. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 2010. — 304 с. С. 18-24, 25-35, 70-95](#)
- [Лебедев Ю. Тургенев. — М. : Молодая гвардия, 1990. — 210 с.](#)
- [Тургенев И. С. Месяц в деревне : пьеса / И. С. Тургенев. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 60 с.](#)
- [Тургенев И. С. Вешние воды : повесть / И. С. Тургенев. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 72 с.](#)

#### Лекция № 8

### **Мировое значение творчества Ф. М. Достоевского**

#### План

1. Творчество Ф. Достоевского в оценке мировой критики.
2. Периодизация творчества Ф. Достоевского.
3. Важнейшие этапы жизни и творчества.
4. Социально-психологический роман в литературном наследии Ф. Достоевского:
  - 4.1. «Преступление и наказание»;
  - 4.2. «Идиот»;
  - 4.3. «Бесы»;
  - 4.4. «Братья Карамазовы».

#### 1. Творчество Ф. Достоевского в оценке мировой критики

Творчество Достоевского — одно из важнейших звеньев в истории развития тех тенденций реализма XIX в., которым суждено было стать в XX в. определяющими для всей истории русской и мировой литературы. Глубокое сочувствие человеческому страданию, в каких бы сложных и противоречивых формах оно ни проявлялось, интерес и внимание ко всем униженным париям сделали Достоевского одним из величайших писателей-гуманистов мира.

Художник разработал новый тип насыщенного философской мыслью психологически углубленного реализма, основанного на обостренном внимании к наиболее сложным и противоречивым формам общественного самосознания эпохи и на умении реалистически достоверно раскрыть в них проявление ее основных, глубинных противоречий. Подвергая суровому анализу болезни ума и совести индивидуалистически настроенного мелкобуржуазного интеллигента, преступника, самоубийцы, он гениально сумел проследить в любых, самых «фантастических» (по собственному его определению) фактах душевной жизни отражение общих процессов исторической жизни человечества. Его произведения можно с полным правом назвать наиболее полной, глубокой и энциклопедической художественной феноменологией человеческого духа эпохи буржуазной цивилизации.

В отличие от Л. Толстого, Достоевский никогда не изображал жизнь в широком эпическом развороте, в спокойном, размеренном, неторопливом течении. Ему было свойственно особенно обостренное, повышенное внимание к кризисным, трагическим состояниям и в развитии общества, и в судьбе отдельного человека. Жизнь в его романах чревата на каждом шагу возможностями острых, неожиданных потрясений. Под обыденностью в ней скрыты мощные подземные силы. В любую минуту они грозят вырваться наружу. Эти подземные силы общественной жизни отнюдь не нейтральны: предоставленные самим себе, они могут нести человеку и обществу разрушение, но они же могут быть побеждены и обузданы сердцем и разумом людей, стать основой для нового созидания. Внимание Достоевского к тем разрушительным внутренним силам, которые до поры до времени дремали под обманчивой корой «порядка», внешнего «благообразия» жизни дворянского и буржуазного общества XIX в. и трагический характер которых не угадывался другими писателями-современниками, сделало его творчество особенно актуальным и действенным в XX в., когда в России наступила эпоха революционной ломки и сознания, а на Западе в условиях эпохи империализма привычные устои старой мирной жизни господствующих классов оказались поколебленными.

В одной из записных тетрадей писателя встречается такая запись: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой». Всякий раз, когда американские и европейские читатели ставили перед собой вопрос раскрытия «загадки русской души», они обращались к творчеству Ф. М. Достоевского.

Достоевский напряженно изучал душевный и духовный мир людей своей эпохи, стремясь угадать главную мысль человека, общества, человечества, проникнуть, как он сам говорил, в «будущие итоги настоящих событий».

Без Ф. М. Достоевского наступила и завершилась эпоха власти социализма в России. И всякий раз, заново прочитывая его романы, можно только поражаться глубине и точности его предвидения. Еще в 1906 году в статье «Пророки и мстители» Максимилиан Волошин пишет о том, что ему с неожиданной стороны открылась страница, много раз им читанная до этого, но не замечаемая так, как ее следовало заметить. Это одна из последних страниц романа «Преступление и наказание» – бред Раскольникова в Сибири. «Только дыхание ужаса революции выявило их для нас, как прикосновение огня обнаруживает бледные буквы, написанные химическими чернилами на белом листе бумаги.

Оно было написано ровно сорок лет тому назад – это апокалиптическое видение, в котором уже есть все, что совершается, и много того, чему еще суждено исполниться.

Души пророков похожи на темные анфилады подземных зал, в которых живет эхо голосов, звучащих неизвестно где, и шелесты шагов, идущих неизвестно откуда. Они могут быть близко, могут быть далеко. Предчувствие лишено перспективы. Никогда нельзя определить его направления, его близости».

Максимилиан Волошин приводит в статье пророчества Киприана и Лактанция, живших, соответственно, в III и IV веках нашей эры, в которых тоже говорится о моральном падении мира и смерти империи. Волошин отмечает, что предвидение будущего Достоевским отличается одной существенной деталью: «Между тем в словах Достоевского чувствуется приближение катастрофы иного рода, – катастрофы психологической, которая все потрясение переносит из внешнего мира в душу человека».

М. Волошин пишет о том, что пророчества становятся понятными и открываются только по мере их исполнения. И «чтобы понять и разобрать пророчество раньше его осуществления, нужно не меньшее откровение, чем для того, чтобы написать его».

Пророчество Достоевского оставалось закрытым для многих людей, знавших и любивших его роман «Преступление и наказание». Оно открылось только на самом пороге революционного кошмара. Обращение Максимилиана Волошина к этим страницам не носило случайного характера. Зацепившись мыслью за описание Достоевским моровой язвы, охватившей мир, за образ трихинов, разрушающих личность человека, в 1906 году после первого всплеска русской революции в 1905 году, М. Волошин возвращается к этой теме в

1917 году и пишет стихотворение «Трихины» с кратким эпиграфом: «Появились новые трихины». Ф. Достоевский». В стихотворении есть следующие строки:

Ваятель душ, воззвавший к жизни племя  
Страстных глубин, провидел наше время:  
Пророчественною тоской объят,  
Ты говорил, томимый нашей жаждой,  
Что мир спасется красотой, что каждый  
За всех, во всем, пред всеми виноват.

Именно трихины являются логической развязкой теории Родиона Раскольникова.

Томас Манн назвал Достоевского первым психологом в мировой литературе. Сам Достоевский в ответ на обвинения в нарушении принципов реализма однажды ответил: «Я не реалист, я сверхреалист».

Достоевский в записной книжке: «Вся действительность не исчерпывается насущным, но огромную свою часть заключает в нем в виде еще подспудного, невысказанного, будущего Слова». В письме Страху: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив... Что ж это будет, если глубина идеи наших художников не пересилит в изображениях их глубину идеи, например, Райского...»

«Неужели фантастичный мой Идиот не есть действительность, да еще самая обыденная?» – спрашивал Достоевский. Когда его упрекали в фантастике, в отклонении от действительности, в неправдоподобии, он говорил: с точки зрения того, что есть, это неправдоподобно. С точки зрения того, что я хочу увидеть и как это разовьется в будущем, – это правдоподобно. Если под реализмом понимать реальную действительность, тогда это – не реализм. Если под реализмом понимать поиски закономерностей, которые заложены в действительности, которую я не могу изобразить нефантастической, тогда это реализм в высшем смысле.

Ко всему этому следует прибавить, что Достоевский – величайший художник слова, мастерство которого стоит на уровне знаменитых классиков мировой литературы. Исповеди его героев, тонкие портретные характеристики, напряженные диалоги – философские поединки – все это вошло в сокровищницу русской и мировой литературы как неоценимое богатство.

Достоевский был пристрастен к так называемому рембрандтовскому освещению, то есть к созданию такой светотени, при которой яркий световой пучок выделяет лишь некоторые части картины, привлекая именно к ним взгляд зрителя; все же остальное погружается в глубокую тень. При таком освещении достигается необычайная эмоциональная сила, обостряется, а главное – концентрируется внимание на идее картины. Все это приводит к тому, что освещенная свечой или лампой часть помещения вырывает из темноты лишь самое главное, и это главное приобретает фантастический колорит и обобщенно-символический характер. Такова, например, сцена, когда Соня читает Раскольникову Евангелие. Достоевский завершает ее описанием: «Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги».

Альберт Эйнштейн сказал: «Достоевский дает мне больше, чем любой мыслитель, больше, чем Гаусс». Больше, чем Гаусс, то есть величайший математик мира. Эйнштейн не сказал, что больше, чем какой-нибудь другой художник. Эйнштейн писал: «Я с воодушевлением читал «Братьев Карамазовых». Это самая чудесная книга, которую я когда-либо держал в руках...». И дальше: «Достоевский дает мне больше, чем любой ученый. Он вызывает у меня этический порыв такой непреодолимой силы, какой возникает от истинного произведения искусства». По словам известного писателя Ильи Эренбурга, Эйнштейн во время встречи сказал ему: «На меня очень большое впечатление произвели «Братья Карамазовы». Это одна из тех книг, которые разбивают механические представления о внутреннем мире человека, о границах добра и зла». Это очень интересное высказывание,

если учесть, что сам Альберт Эйнштейн разбил механические представления ньютоновской механики, опираясь на свой гениальный принцип относительности и полагая, что если эта механика действительна для малых космических пространств, то для дальних и временных, миллионных, она не действительна. Он ведь не отверг ее, он сказал, что она недостаточна. И что представления Ньютона для больших миров механистичны и даже категория времени неустойчива. А Достоевский, по его мнению, разбил механические представления о гранях добра и зла. Этот тезис Эйнштейна необходимо осмыслить и нам, привыкшим делить персонажей на добрых и дурных, положительных и отрицательных.

У Достоевского самые отрицательные натуры человеческие, которых он показывает, не выдерживают собственной безнравственности, и поэтому не имеют возможности жить в этом ужасе. Это парадоксальная вера в то, что в человеческой природе побеждает доброе, а не злое начало. Даже Смердяков не может выдержать отвращения к самому себе.

Достоевский – жестокий художник, поскольку он обнажает такую страшную правду, которую трудно вынести, он рисует такие человеческие страдания – физические, нравственные, духовные, которые делают читателя самого больным. Но человек, ищущий истину и смысл жизни, желающий понять мир и свое место в мире, человек, совесть которого тоскует по справедливости, не может не увлечься творчеством Достоевского.

## 2. Проблема периодизации творчества Ф. Достоевского

Федор Михайлович Достоевский (1821 – 1881) родился в Москве, в семье врача Мариинской больницы для бедных. В годы учения в Инженерном училище (1837-1843) в Петербурге будущий писатель жадно впитывает впечатления европейской романтической литературы.

По своему писательскому облику Достоевский навсегда остался, по собственному определению, «литератором-пролетарием». Стремление помочь тысячам таких же обездоленных, каким чувствовал себя он сам, привело двадцатипятилетнего Достоевского в 1847 г. в социалистическое общество петрашевцев, где он оказался на крайне левом фланге, войдя в революционный кружок Н. А. Спешнева, участники которого ставили своей конечной целью «произвести переворот в России». В 1849 г. за участие в деле петрашевцев Достоевский был приговорен правительством Николая I к расстрелу, замененному четырехлетней каторгой. Об отмене смертного приговора писателю и его товарищам было объявлено лишь после того, как они были выведены на Семеновский плац в Петербурге и Достоевский с завязанными глазами простоял несколько показавшихся ему бесконечными минут в ожидании смертной казни. Эта изощренная психологическая пытка, специально придуманная царем в расчете сломить дух петрашевцев, глубоко запечатлелась в памяти писателя, способствовала укреплению в его душе никогда не покидавших его до конца жизни ненависти и отвращения ко всяческой жестокости, насилию и произволу.

Проведя четыре года (1850-1854) в омском остроге, а последующие пять лет ссылки (1854-1859) прослужив в армии в Семипалатинске, где он начал службу солдатом, а позднее дослужился до чина офицера, Достоевский смог выйти в отставку и возвратился в Петербург через 10 лет после осуждения – в декабре 1859 г.

После возвращения в Петербург разворачивается литературная и журнальная деятельность Достоевского. С 1861 по 1865 г. он издает вместе со своим старшим братом Михаилом журналы «Время» и «Эпоха», с начала 1873 до апреля 1874 г. редактирует газету «Гражданин», а в 1876-1881 гг. выпускает «Дневник писателя» – журнал, посвященный текущей злобе дня (не только издателем, но и единственным автором которого был сам Ф. Достоевский).

По мысли Достоевского, русская литература в его время нуждалась и в эстетическом, и в общественно-историческом отношении в «новом слове». Сознание необходимости дать в литературе голос «русскому человеку большинства», выразить и всю неупорядоченность и хаос его существования, и сложность его духовных – интеллектуальных и нравственных – переживаний – такова руководящая нить, которая, по словам писателя, служила ему ориентиром в его художественной работе.

Достоевский начал свой путь переводом «Евгении Гранде» Бальзака (1844), через два года выходит его первый роман «Бедные люди» (1846), который передовая русская критика оценила как произведение этапное для всего демократического, «гоголевского», социально-критического направления русской литературы. Но уже в этом произведении молодого романиста ярко обозначились и новые для 40-х годов черты его писательской индивидуальности, получившие развитие позднее.

Главные герои «Бедных людей» – чиновник Деушкин и спасенная им из рук сводни девушка – швея Варвара Алексеевна. Униженные и обкраденные во внешнем своем существовании, они обретают бесконечное богатство и полноту жизни в своей переписке, в которой раскрываются неведомые окружающему миру сокровища их души и сердца. Достоевский избирает для своего реалистического романа эпистолярную форму, которая в предшествующую эпоху сентиментализма и романтизма получила широкое распространение в литературе, так как давала повествователю и романисту возможность противопоставить поэтическое богатство и сложность внутренней жизни героев внешнему, прозаически-обыденному их существованию.

Вслед за Гоголем – автором петербургских повестей – Достоевский концентрирует внимание на социально-психологических противоречиях и контрастах большого города, выражая сочувствие его «бедным людям» – чиновнику, студенту-разночинцу, всем честным, одаренным натурам, глубоко страдающим от нищеты и трагического «неблагообразия» окружающей их действительности. Но Достоевского в большей степени, чем Гоголя, интересуют сложные с психологической точки зрения характеры, герои внутренне неуравновешенные, недоумевающие и страстно ищущие выхода. Поэтому комическое начало, характерное для Гоголя, у Достоевского ослабляется. И напротив – патетическое и трагическое начала, к которым Гоголь обращается лишь в лирических авторских отступлениях или отдельных узловых точках повествования, у Достоевского становятся доминирующими, приобретая уже в это время исключительную в мировой литературе художественную концентрированность, силу и выразительность.

Другие писатели 40-х годов, изображавшие жизнь бедного чиновника и вообще рядового бедняка столицы, склонны были делать акцент в первую очередь на материальной нищете, забитости, юридическом бесправии героев. Молодой Достоевский же особенно остро почувствовал и выразил другую сторону их социальной драмы – каждодневное оскорбление человеческого достоинства. Это самое страшное унижение для человека – пренебрежение его личностью, заставляющее его ощутить себя ничтожной, затертой грязными ногами «ветошкой», – раскрыто с огромной силой в повестях молодого писателя.

Но человек с ущемленным чувством достоинства внутренне глубоко противоречив. Едкое, жгучее чувство личного унижения, испытанное им, может, как понимает Достоевский, перерасти в душе «маленького человека» не только в ненависть к своим угнетателям, но и породить склонность к социальному юродству, властолюбивые «наполеоновские» или «фотшильдовские» мечты, мстительный дикий порыв злобы, все сметающий на своем пути. И тогда, казалось бы, внешне мирный, незлобивый «маленький человек» может превратиться в тирана и деспота, в грозную опасность для общества и для самого себя.

Внимание Достоевского – и это определило с самого момента его вступления в литературу особое, исключительное положение его среди писателей середины XIX в. – было отдано прежде всего вопросу о том, какие потенциальные силы и возможности скрыты в «маленьком человеке».

И на Западе, и в России развитие капитализма несло с собой подъем чувства личности, который, однако, при капитализме мог принимать часто самые противоречивые формы. Личность освобожденная могла стать силой и созидательной, и разрушительной. И именно эту вторую – деструктивную – тенденцию, свойственную буржуазной свободе личности, никто в мировой реалистической литературе не выразил с такой трагической глубиной и полнотой, как Достоевский.

Он рано понял, что повседневная будничная жизнь дворянского и буржуазного общества рождает не только материальную нищету и бесправие. Она может поднять со дна

души «маленького человека» весь веками накопленный там исторический шлак, вызвать к жизни фантастические «идеи» и идеологические иллюзии – «идеалы содомские», не менее гнетущие давящие и кошмарные, чем реальная действительность. Внимание Достоевского – художника и мыслителя – к этой сложной, «фантастической» стороне бытия большого города позволило ему соединить скупые и точные картины повседневной, «прозаической», будничной жизни с таким глубоким ощущением ее социального трагизма, такой философской масштабностью образов и проникновения в «глубины души человеческой», какие редко встречаются в мировой литературе.

Мотивы эгоистической замкнутости души и сердца «бедных людей», возможности сложного сочетания в одном и том же – даже страдающем и униженном – человеке великодушия и болезненной «амбиции», добра и зла содержатся в зародыше уже в «Бедных людях». Дальнейшее развитие темы эти получают в повестях «Двойник» и «Господин Прохарчин» (1846). В первой из них те низкие свойства чиновничьей души, с которыми герой боролся и в которых не решался себе признаться, в результате пережитого им потрясения сгущаются в его сознании в образе глумящегося над ним и преследующего его коварного, злобного «двойника». Во второй – мелочная и подозрительная скупость бедняка, болезненно ощущающего непрочность своего служебного положения, достигает масштаба «фантастической» трагической страсти, придающей герою сходство с пушкинским Скупым рыцарем, папашей Гранде Бальзака, трагическими героями русского и западноевропейского романтизма.

Фигуры Голядкина и Прохарчина открывают в творчестве Достоевского галерею образов «маленьких людей», в которых таится то «ротшильдская» жажда обогащения, то «наполеоновская» жажда власти, а часто переплетаются и то и другое. В атмосфере тиранической власти сильного над слабым, сознает Достоевский, человек постоянно ведет себя нелогично, вопреки тому, что кажется естественным, нормальным с точки зрения обычного здравого смысла. Униженный и оскорбленный добровольно принимает на себя роль шута, чтобы этим еще сильнее растравить свои душевные раны. Слабый и зависимый не только не тяготится своим зависимым положением, но сам просит, чтобы ему связали руки, ведь он боится свободы, к которой не приучен жизнью, больше, чем несвободы, привычной для него.

Кроме «маленького», забитого человека чиновника другой социально-психологический тип проходит через ряд повестей молодого Достоевского – тип «мечтателя», которого скудость окружающей жизни заставляет с головой уйти в созданный воображением искусственный, фантастический мир, неизбежно рушащийся при столкновении с действительностью. Впервые намеченный в повести «Хозяйка» (1847) образ «мечтателя» становится с этого времени сквозным, центральным для большинства произведений, написанных Достоевским в 1847-1849 гг., в период его участия в собраниях петрашевцев (цикл фельетонов «Петербургская летопись», 1847; «сентиментальный роман» «Белые ночи», 1848; повесть «Неточка Незванова», 1849).

В «Хозяйке» впервые получила философско-романтическое преломление важнейшая для всего позднейшего творчества Достоевского тема взаимоотношений интеллигенции и народа. Интеллигенту-«мечтателю» Ордынову здесь противопоставлена влекущая его к себе сложная и загадочная стихия народной жизни, воплощенная в окруженных фольклорными ассоциациями образах «слабой сердцем» красавицы Катерины и держащего ее в своей власти мрачного купца-старовера Мурина.

Жизнь современного ему общества (и в особенности жизнь большого города), по Достоевскому, неизбежно порождает тип «мечтателя». Но душа петербургского «мечтателя» – душа капризная, неустойчивая, лишенная внутреннего равновесия. Возвышенная романтика может соседствовать в его мечтах с самой грубой прозой – мстительностью, властолюбием, непомерной гордостью, презрением к другим. Фигуры «петербургских мечтателей» – молодого человека и девушки из городской разночинной среды – стоят в центре «сентиментального романа» «Белые ночи» (1848). Здесь, как и в незаконченной «Неточке Незвановой» рассказ о трагических метаниях «мечтателей» перерастает в своеобразную лирическую исповедь, обогащенную светлыми и задушевными пушкинскими

мотивами, в исповедь, где раскрыт сложный процесс воспитания чувств и звучит тончайшая «музыка души» главных героев.

Годы каторги и солдатской службы надолго прервали литературную деятельность Достоевского. В то же время размышления над причинами трагедии, пережитой им и другими петрашевцами, а также над поражением революции 1848 г. на Западе, с одной стороны, глубокое приобщение в Сибири к жизни и духовному миру простого русского человека – с другой, привели к перелому в мировоззрении писателя, который начался в годы каторги и окончательно определился в 1860-1864 гг.

Достоевский остро переживает в Сибири трагическую разобщенность русской интеллигенции и народа. Чувство этой разобщенности, о чем Достоевский рассказал в «Записках из Мертвого дома» (1860-1862), он постоянно мучительно ощущал в остроге. И в то же время его поражает не слабость народа, а присутствие в нем своей, особой силы и правды. Народ не «чистая доска», на которой интеллигенция имеет право писать свои письма (к такому выводу приходит автор), он – не объект, а субъект истории. Любая попытка навязать идеалы, не опирающиеся на глубинные слои сознания народа с его совестью, потребностью в общественной правде, заводит личность в порочный круг, казнит ее нравственной пыткой и муками совести.

Эти выводы привели не только к углублению демократизма писателя, они обострили его размышления над личностью человека буржуазной эпохи. С трагическими размышлениями над ней связана противоречивость общественной позиции писателя, определившаяся после возвращения его из Сибири в Петербург.

Свою сложившуюся в 60-е годы общественно-политическую программу братья Достоевские назвали «почвенничество»; центральный пункт ее – ожидание «нового слова» русской истории от народа. Задачу образованных слоев писатель видит, с одной стороны, в просвещении народа, а с другой – в нравственном сближении с «почвой», в восприятии основ исконного мировоззрения народа, выработанного им и стойко сохраненного, несмотря на века крепостнического и чиновничьего гнета. Чувство органической связи всех людей между собой, рождающее братское сочувствие каждого человека другому, готовность добровольно прийти ему на помощь без насилия над собой и умаления собственной свободы, Достоевский позднее определяет как основу «социализма народа русского». Подобные воззрения он противопоставляет как «мечтательному», утопическому, так и «политическому», революционному социализму русских народников и европейских социалистов.

В Сибири развилась тяжелая нервная болезнь писателя – эпилепсия. Но постоянная необеспеченность, лихорадочный темп работы, припадки болезни – все это лишь удесятряло титаническую энергию писателя, силу его художнического воображения.

Появление книги о царской каторге – «Записок из Мертвого дома» было воспринято как событие литературной и политической жизни. Героем-рассказчиком «Записок» автор по цензурным соображениям сделал Александра Петровича Горянчикова, осужденного на каторгу за убийство жены. Но уже современники – и вполне закономерно – восприняли этот образ как автобиографический: выведя в предисловии фигуру Горянчикова, писатель позднее с ней не считался, строя повествование как рассказ о судьбе не уголовного, а политического преступника, насыщенный личными признаниями, размышлениями о передуманном и пережитом. «Записки» – не просто автобиография, мемуары, это уникальная по жанру книга о народной России, прообраз литературного документализма XX в.

Одна из важнейших идей «Записок из Мертвого дома» – идея громадных исторических и нравственных потенций народной России. Автор принципиально отвергает романтически-мелодраматическое отношение к преступнику и преступному миру. Он создает яркую и пеструю галерею человеческих характеров – сильных, но искалеченных людей. Они в большинстве своем носители не худших, а лучших народных сил, бесплодно растраченных и погубленных из-за дурного и несправедливого устройства жизни.

«Плебейский» гуманизм, проявляющийся в отношении к каждому – пусть самому презренному, Достоевский противопоставляет жестокости, бездушию и черствости тюремной администрации и официальных верхов.

Принципиальное для Достоевского значение имеет в «Записках» проблема среды. Как все писатели-реалисты XIX в., он признает громадное значение социальных и культурно-исторических условий, всей нравственной и психологической атмосферы внешнего мира, определяющих характер человека, его сокровенные мысли и поступки. Но вместе с тем он страстно и убежденно восставал против фаталистического представления о среде как об инстанции, апелляция к которой позволяет оправдать поведение человека ее влиянием. Он был глубоко убежден, что влияние среды не освобождает человека от нравственной ответственности перед другими людьми, перед миром.

Наконец, трагическая проблема, остро поставленная в «Записках» и продолжавшая волновать писателя до конца жизни, – проблема, которую, если воспользоваться языком позднейшей художественной литературы и философии, можно назвать проблемой «сверхчеловека». В отличие от Ницше и других проповедников идеи «сверхчеловека», Достоевский пророчески увидел в потере личностью ощущения различия между добром и злом страшную социальную болезнь, грозящую как отдельному человеку, так и всему человечеству неисчислимыми бедствиями. Соглашаясь с тем, что «свойства палача в зародыше находятся почти в каждом современном человеке» и что даже «самый лучший человек может огрубеть и отупеть от привычки до степени зверя», Достоевский заявляет, что «общество, равнодушно смотрящее на такое явление, уже само заражено в своем основании». Мысль об опасности, которую несет победа «звериных свойств человека» над человеческими свойствами, постоянно владела писателем после каторги. Она выражена в каждом из главных его произведений. Князь Валковский (в «Униженных и оскорбленных»), антигерой «Записок из подполья», Раскольников и Свидригайлов (в «Преступлении и наказании»), Ипполит Терентьев (в «Идиоте»), Ставрогин (в «Бесах»), Федор Павлович, Митя и Иван Карамазов (в «Братьях Карамазовых») – таков неполный перечень главных героев Достоевского, трагическая судьба которых связана с тревожными размышлениями писателя, вызванными исследованием проблемы морального и социального зла, его – временной или окончательной – победы над душой и сердцем человека.

Если мстительность, злоба, мрачные «наполеоновские» (или «ротшильдовские») мечты, никем не замеченные, могут существовать до поры до времени на дне души мещанина, обывателя, «маленького человека» большого города, то насколько большую социальную опасность может представлять для людей то же уродливое «подполье», если оно гнездится на дне души не «маленького», забитого и робкого, а развитого, интеллигентного, мыслящего человека? Этот сложный вопрос Достоевский отныне решает в каждом из романов и повестей 60-70-х годов, продолжая начатый Пушкиным, Лермонтовым в России, а также Стендалем, Бальзаком, Диккенсом и другими западными писателями первой половины XIX в. трезвый и бесстрашный анализ мысли и сердца человека-одиночки, сжигаемого чувством неудовлетворенности. И великий писатель показал, что в сумерках души такого человека (или психологическом «подполье», если воспользоваться термином Достоевского) могли и могут рождаться не только «рай», но и «ад», возникать не только светлые надежды и мечты героев Шиллера, Жорж Санд, Фурье и других провозвестников нового мира, но и мрачные фантазии пушкинского Германна, Скупого рыцаря, индивидуализм Раскольникова, Подростка, Ивана Карамазова.

Трагизм положения мыслящих героев писателя в том, что, переживая разлад с окружающим обществом, отрицая страстно его несправедливость и зло, они сами несут в себе груз порожденных им ложных идей и иллюзий. Яд индивидуализма и анархизма проник в их сознание, отравил их кровь, а потому самым страшным своим врагом являются они же сами.

Первый роман Достоевского, написанный после возвращения в Петербург, «Униженные и оскорбленные» (1861), носит еще переходный характер. Но уже здесь намечаются основные черты стиля зрелого Достоевского. Рисуя историю двух семей, разоренных аристократом князем Валковским, автор с первых страниц придает действию лихорадочный, напряженный ритм, насыщая его яркими контрастами света и тени и смело соединяя в романе не лишнюю налета мелодраматизма традиционную схему европейского

романа-фельетона из жизни большого города с глубокой поэзией чувства и философской масштабностью образов.

### 3. Важнейшие этапы жизни и творчества

Русский бунт (как сказано, бессмысленный и беспощадный) коснется Достоевского лично: его отец будет зверски убит теми самыми «мужиками Мареевыми», которые в детстве бескорыстно ласкали будущего (по их милости) сироту. (Бунин о народе: «из нас и икона и дубина»). Русский заговор также не обойдет его стороной. Он не уберется ни от тюрьмы, ни от сумы (если разумеет под последней моменты отчаянного безденежья). Он познает забвение и славу, дважды вступив в одну и ту же реку, то есть вернувшись в литературу после долгого отлучения от нее. Ему будет позволено давать советы царям (которые, впрочем, не поспешат следовать оным). Он умрет, призывая уже обреченного государя «позвать серые зипуны» – в минуту, когда в соседней квартире, у него за стеной, цареубийцы будут готовить свой первомайский бенедикт (Александр Второй был убит 1 марта 1881 года).

История духа писателя в сжатом виде как бы повторила весь спектр русских национальных духовных скитаний. В молодости преданный «прогрессивным идеям» (и в высшем смысле никогда не отступавший от них), он сумел постичь изнанку идеализма и подвергнуть жестокому художественному сомнению те основания, на которых хотел бы утвердиться прогресс. Он первым осмелился заподозрить российский либерализм в прекраснотии, корпоративном эгоизме и отсутствии государственного инстинкта – то есть в тех родовых изъянах, с последствиями которых Россия столкнулась и в конце 20 века. Он, наконец, во всеуслышание заявил о всемирном призвании России – таком, каким он его понимал.

В 1838 и 1839 году в Инженерном училище, размещенном в брошенном дворце, в амбразуре окна писал юноша – плотный, светлокудрый, круглолицый, бледный, сероглазый, слегка веснушчатый, немного курносый – сын лекаря Федор Достоевский.

Юноша из инженерного замка воспитывался сперва на Карамзине и Анне Радклиф, но он хорошо знал Пушкина и переписывался с братом Михаилом – инженером и переводчиком – о Шиллере, Гете, Корнеле, Расине. Сам он мечтал о славе, о богатстве, потому что был самолюбив и беден.

Он писал отцу, вымаливая деньги: «Лагерная жизнь каждого воспитанника военно-учебных заведений требует по крайней мере 40 р. денег... В эту я не включаю таких потребностей, как например: иметь чай, сахар и проч. Это и без того необходимо, и необходимо не из одного приличия, а из нужды... Но все-таки я, уважая Вашу нужду, не буду пить чаю».

В начале августа 1839 года Федор Михайлович узнал страшную весть: отца его убили. С этой вестью некоторые исследователи связывают случай первого появления эпилепсии у Достоевского. Основным аргументом в пользу этой версии служит то обстоятельство, что воспитанника с явной эпилепсией в военную школу, вероятно, не приняли бы. Мы можем полагать, что во время обучения в Инженерном училище припадков у Достоевского не было. В то же время из писем писателя можно заключить, что он болел и до ареста.

Младший брат Федора Михайловича, Андрей, рассказывает, что их отец был человеком очень тяжелым и помещиком своенравным и взыскательным. Кроме того, он был буен во хмелю. «Выведенный из себя какими-то неуспешными действиями крестьян, а может быть только казавшимися ему таковыми, отец вспылит и начал очень кричать на крестьян. Один из них, более дерзкий, ответил на этот крик сильной грубостью и вслед за тем, убоявшись последствий этой грубости, крикнул: «ребята, карачун ему!» – и с этими возгласами все крестьяне, в числе 15 человек, накинулись на отца и в одно мгновение, конечно, покончили с ним...».

Наехали чиновники из Каширы. Дело было, с одной стороны, для начальства неприятное, но, с другой стороны, оно оказывалось для чиновника так называемого временного отделения не безвыгодным. Начался торг. «...знаю только, что временное

отделение было удовлетворено, труп отца был анатомирован, причем найдено, что смерть произошла от апоплексического удара...»

Прошло, я думаю, не менее недели после смерти и похорон отца, когда в деревню Даровую приехала бабушка Ольга Яковлевна. Бабушка, конечно, была на могиле отца в селе Моногарове, а из церкви заезжала к Хотяинцевым. Оба Хотяинцевы, т.е. муж и жена, не скрывали от бабушки истинной причины смерти папеньки, но не советовали возбуждать об этом дела, как ей, так и кому-либо другому из ближайших родственников. Причины к этому выставляли следующие: отца детям не воротишь; что ежели бы, наконец, и допустить, что дело об убиении отца и раскрылось бы со всею подробностью, то следствием этого было бы окончательное разорение оставшихся наследников, так как все почти мужское население деревни Черемошни было бы сослано на каторгу. (Похожее название деревни – Чермашня – встречается в романе «Братья Карамазовы» и тоже связана с отцеубийством).

Вот соображения, ежели только можно было допускать соображения по этому предмету, по которым убиение отца осталось нераскрытым и виновные в нем не потерпели заслуженной кары. Вероятно, старшие братья узнали истинную причину смерти отца еще ранее меня, но и они молчали».

Молчал о смерти отца и ученик Инженерного училища Федор Достоевский. Молчал он не потому, что был робок и жаден или не хотел отомстить убийцам. Наследство тяготило его, и свою долю наследства он уступил за тысячу рублей. Его опекун противился решению наследника, поступая так «из сострадания к жалким грезам и фантазиям заблуждающейся юности». Но Достоевский отвечает: «Повторяю свою просьбу и умоляю... помочь мне в самом ужасном обстоятельстве моей жизни».

Деньги были получены: за день Достоевский прожил 900 рублей, а последнюю сотню тогда же проиграл на биллиарде. (Сто рублей в те времена составляли годовой заработок мелкого чиновника, 1 кг мяса стоил около 10 копеек). Деньги не держались у Федора Михайловича, он их мучительно добывал и легко разбрасывал.

Весной 1846 года Достоевский познакомился с Буташевичем-Петрашевским, дворянином по происхождению, чиновником по роду службы, социалистом по убеждениям, в доме которого в Коломне собиралась молодежь разных званий, чинов и занятий. Среди них бывал поэт А.Н. Плещеев, критик В.Н. Майков, писатель М.Е. Салтыков, врач, сын известного генерала Д.Д. Ахшарумов. Споры о текущей политике царизма, крепостничестве сочетались с обсуждением революционных событий в Европе, с теоретическими дискуссиями о путях переустройства общества на разумных, справедливых гуманистических основаниях.

Идеолог собраний демократически настроенной молодежи, последователь французского социалиста-утописта Фурье, М. Петрашевский отвергал идею революционных действий и хотел достичь общественной гармонии главным образом методом убеждения тех, кто держит в своих руках капитал. Пройдет много лет, прежде чем Достоевский заявит: убеждения, разумные доводы самых просвещенных голов часто бессильны перед индивидуалистическими порывами, перед неподвластными рассудку поступками; а вера в то, что практически можно заставить людей подчиниться умозрительным построениям, головным идеям – наивна и даже опасна.

Но пока, в 1846-1849 годах, он разделял взгляды соратников по движению, программа которого так была определена главой сыскного отделения Липранди: «... разрушение существующего порядка, пропаганда идей коммунизма, социализма и всевозможных вредных других учений».

На заседаниях кружка Достоевский открыто высказывался против крепостного права, читал запрещенное письмо Белинского Гоголю, а в начале 1849 года вошел в состав радикальной группы Н.А. Спешнева и принимал участие в планах создания типографии, где бы печатались книги, журналы «с целью произвести переворот в России»

В конце 40-х мир ждал революции, революции близкой и революции социальной. В России ее ждали еще более горячо, чем во Франции. Герцен 31 декабря 1847 года закончил очерк «Перед грозой». Очерк заканчивается вопросом: «...отчего вам кажется, что мир, нас

окружающий, так прочен и долголетен?» Старый мир считали не только не долговечным, но и не долголетним. Так думали и в кружке петрашевцев.

Русские мечтатели были убеждены, что они стоят на пороге нового мира, и новый мир будет строиться по новому плану. Они ждали социальной революции. Революция во Франции 1848 года обострила и, казалось, приблизила мечты. А между тем вокруг них уже шарили, подслушивали, записывали.

Арест и ссылка. Жизненные испытания и мировоззренческий перелом.

Каторгу Федор Михайлович прожил уединенно, молча, поссорившись с товарищами по процессу и не сойдясь с новыми товарищами по кандалам. Четыре года он провел среди чужих для него людей: они враждовали с ним, и вражда их не знала усталости.

С арестантами Федор Михайлович не сошелся, хотя и писал про некоторых из них: «А между тем характер мой испортился; я был с ними капризен, нетерпелив. Они уважали состояние моего духа, и переносили все безропотно... Сколько я вынес из каторги народных типов, характеров! Я сжился с ними и потому, кажется, знаю их порядочно. Сколько историй бродяг и разбойников и вообще всего черного, горемычного быта. На целые томы достанет. Что за чудный народ».

Омский острог, в котором провел Достоевский 4 года, был известен страшными условиями; писатель толкал алебастр, переносил кирпичи, был занят на самой черной работе. Однако для такого каторжанина, как Достоевский, оказались «нравственные лишения тяжелее всех мук физических». Четыре года были временем духовного одиночества, едва ли не полного отчуждения, когда, по образному выражению писателя, он был «похоронен живым и зарыт в гробу». Осужденные, по большей части вчерашние неграмотные крестьяне, солдаты, отбывающие наказание вместе с Достоевским за злодеяния уголовные, не видели в государственном преступнике «своего», не могли симпатизировать ему как образованному дворянину и тем более разделять высокие идеи, ради которых он совсем недавно рисковал жизнью. Для Достоевского настало время отрезвления. Общественно-политические убеждения, в которых прежде виделся залог «обновления и воскрешения» человечества, оцениваются им теперь как заблуждение, «мечтательный бред». Его он с течением времени отверг «радикально».

Так воссоздавал свой мировоззренческий перелом Достоевский уже в 1873 году в «Дневнике писателя». В начале же пятидесятых он ощущал себя в состоянии глубочайшего душевного кризиса, в ситуации мучительного поиска новых идеалов, жизненного смысла, общезначимых ценностей. Иногда казалось, то решение найдено: «Если искать братства и благообразия, то их надо искать на божеских религиозных основаниях». Но вновь и вновь, и на каторге, и в семипалатинской ссылке одолевали мучительные думы. Яркое свидетельство тому знаменитое письмо Н.Д. Фонвизиной в начале 1854 года: «Я дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор, и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных». До конца дней жажда веры оставалась в писателе едва ли не сильней самой веры, но это духовное перенапряжение, возможно, и являлось мощнейшим стимулом художественных поисков писателя.

Достоевский пришел на каторгу как революционер, активный борец за счастье народа, которого не знал; судьба свела его с народом черным, «с разбойниками, с людьми без человеческих чувств, с извращенными правилами». Рожденные на каторге серьезные разочарования в человеке, ужас перед безднами людского зла породят в дальнейшем творчестве устойчивые мотивы страшных человеческих пороков, художественный анализ труднообъяснимых разрушительных поступков. И все же писатель, переживая, по его словам, «непосредственное соприкосновение с народом», ищет и ощущает «братское соединение с ним в общем несчастье». Природная доброта и христианское человеколюбие, творческая пытливость и, возможно, гуманистические уроки утопических социалистов (при всей их умозрительности и рациональности) помогли Достоевскому справиться с отчуждением. Вот отрывок из письма брату: «Люди везде люди, и в каторге между разбойниками я, в 4 года, отличил наконец людей. Поверишь ли, есть характеры глубокие,

сильные, прекрасные, и как весело было под грубой корой отыскать золото: иных нельзя уважать, другие решительно прекрасны».

Так в сознании Достоевского зреют новые убеждения: благородные сословия, разделенные с простонародьем глубокой бездной, должны принять народную правду, «смириться» перед народом, даже «у него поучиться», принять безраздельную его веру. Именно религиозное чувство может, считает теперь Достоевский, стать средством соединения с народом.

Противоречивые впечатления, полученные за 4 страшных года, найдут через несколько лет художественное воплощение в книге, где российская каторга будет названа Мертвым домом.

В марте 1854 года последовало облегчение участи осужденного: каторга сменилась ссылкой. Служба рядовым, затем унтер-офицером и прапорщиком в Семипалатинске, дружба с местным прокурором, юристом, дипломатом и археологом А.Е. Врангелем, женитьба на вдове М. Исаевой в Кузнецке, периодическое обострение тяжелой болезни, работа над новыми произведениями – таковы события этого времени.

В Сибири Достоевский узнал о смерти Николая Первого, здесь в апреле 1857 года по повелению нового императора Александра Второго ему, как и другим петрашевцам, были возвращены дворянские права, но лишь через два года станет возможным возвращение в Центральную Россию под негласный надзор полиции, без разрешения жить в обеих столицах. Вскоре такое разрешение все же было получено, и Достоевский активно включается в литературную жизнь Петербурга, вместе с братом принимается за новое для него дело – выпуск собственного журнала.

Начало 60-х годов – время формирования Достоевского как православного мыслителя, «почвенника», вынашивающего идею русской самобытности и всечеловечности. Именно 1860-1864 годы Достоевский назовет временем «перерождения убеждений».

### 3. Социально-психологический роман в литературном наследии писателя

*«Преступление и наказание»*. Роман знаменует начало наиболее зрелого и плодотворного («позднего») этапа творчества Достоевского и появление нового типа романа в мировой литературе. Он сочетает в себе элементы философского, уголовного и социально-бытового романа. Детективная линия оказывается подчиненной философской проблематике. Фазы сюжета определяются не ходом расследования, а мучительным движением к покаянию. Преступление Раскольникова для Достоевского – это не столько проявление патологического, больного в существе человека (а таковым автор, безусловно, интересовался), сколько примета общественного неблагополучия, след болезненных и опасных поветрий в умах современной молодежи.

Романы Достоевского называют идеологическими, социально-философскими. Мотивируется это тем, что действие в них движется не только сюжетом, но еще и страстной мыслью самого писателя, который неустанно ищет ответа на мучающие его вопросы: где правда? как добиться справедливости? как защитить всех бесправных и угнетенных? Все его творчество пронизано острой болью и состраданием к обездоленным и обиженным и в то же время горячей ненавистью к бесчеловечным порядкам, правящим в жизни. Отталкиваясь от реальных фактов окружающей действительности, пытаясь осмыслить и обобщить их, Достоевский настойчиво искал выход из противоречий современной жизни, мечтал найти и указать путь, который мог бы привести человечество к гармонии и счастью.

Поиски справедливости характерны и для многих героев Достоевского. Они ведут горячие политические и философские споры, размышляют над «проклятыми вопросами» русского общества. Но при этом писатель дает высказаться с полной откровенностью людям с самыми разными убеждениями, с различным жизненным опытом. Недаром романы Достоевского называют также полифоническими – «многоголосными». И оказывается, что каждый из этих людей движим своей правдой, своими принципами, порой абсолютно неприемлемыми для других. Лишь в столкновении разных идей и убеждений писатель стремится найти ту высшую правду, ту единственную верную идею, которая может стать общей для всех людей.

Некоторые герои в своих словах несут «правду» Достоевского, некоторые – идеи, которые сам автор не принимает. Конечно, многие его произведения были бы гораздо легче для восприятия, если бы писатель в них просто развенчивал неприемлемые для него теории, доказывая однозначную правильность своих взглядов. Но как раз вся философия романов Достоевского заключается в том, что он не убеждает, ставя читателя перед неоспоримыми доводами, а заставляет задуматься. Ведь если внимательно читать его произведения, становится понятным, что далеко не всегда автор убежден в своей правоте. Отсюда столько противоречий, столько сложностей в произведениях Достоевского. Причем нередко аргументы, вложенные в уста героев, чьи мысли сам автор не разделяет, оказываются сильнее и убедительнее его собственных.

М.М. Бахтин в работе «Проблемы поэтики Достоевского» остановился на диалогизме (или диалогичности) как важнейшей особенности художественного мышления Достоевского. Она состоит в диалогических отношениях между автором и героем, между самими героями, между писателем и внехудожественной реальностью, между автором и текстом. Касаясь романного наследия Достоевского, исследователь писал: «... все в романе Достоевского сходится к диалогическому противостоянию как своему центру». Романы свойственно «внутренне диалогизированное изложение ... диалог уходит внутрь, в каждое слово романа, делая его двуголосым, в каждый жест, в каждое мимическое движение героя...».

Диалог авторского и «чужого сознания» является принципиальной идейно-эстетической основой еще одной конструктивно-содержательной константы романного мира позднего Достоевского – полифонизма. Заимствованное из теории музыки, понятие полифонизма, т.е. многоголосие, было метафорически перенесено Бахтиным на творчество Достоевского для обозначения неслиянности отдельных «голосов» («правд», сознаний), свободы и самостоятельности сознания героя-субъекта по отношению к автору, равноправия позиций героев и автора.

Один из самых сложных и противоречивых романов Достоевского – *«Преступление и наказание»*. О его нравственных уроках не перестают писать уже второе столетие. И это понятно. Такого проблемного, «идеологического» романа до Достоевского не писал никто. В нем раскрыто огромное множество проблем: не только нравственных, но и социальных, и глубоко философских. «Перерыть все вопросы в этом романе» – вот какую задачу ставил перед собой писатель. Причем все эти вопросы и проблемы органически вплетены в художественную ткань романа и не отделены от его сюжетных конфликтов и системы образов. И столько же, сколько идут споры о «Преступлении и наказании», делятся и споры о главном герое романа – Родионе Раскольникове. Невозможно однозначно определить отношение самого автора к своему герою. Достоевский наделил его наряду с непомерной гордостью и состраданием, и совестью, и жадной справедливости. Теория Раскольникова – это хорошо продуманная теория. Она – не бред воспаленного сознания, не больные мысли душевно сломленного человека. Раскольников приводит реальные примеры, факты, и с некоторыми положениями в его теоретической статье нельзя не согласиться.

Но почему же после прочтения «Преступления и наказания» не остается даже сомнений в том, что теория «права на кровь по совести» неприемлема, неправильна, бесчеловечна? И каковы нравственные уроки образа Раскольникова? Как относится автор к своему герою? И зачем он вложил в уста страдающего и совестливого человека слова о «праве на преступление»? Что хотел сказать нам Достоевский, какова его правда?

Чтобы ответить на все эти вопросы необходимо знать, в какой период жизни Достоевского создавалось это произведение и какие проблемы на тот момент волновали автора. Оказывается, у романа «Преступление и наказание» довольно богатая история создания, которая во многом объясняет и выбранную проблематику, и образ главного героя.

Предпосылки и история создания романа.

Роман «Преступление и наказание» был написан в 1866 году и открывал собой период великих романов – «великого пятикнижия» – в творчестве Достоевского, таких как «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы». Но вместе с тем он теснейшим образом связан с его предшествующим творчеством. Достоевский как бы подвел итог всему ранее написанному, углубил и раскрыл многие идеи и мотивы произведений, созданных в 1840-

1850 годы, но сделал это на новом этапе своего художественного развития, учитывая новые общественные условия и свое новое мировоззрение.

Замысел «Преступления и наказания» оформился во время заграничной поездки Достоевского. Сначала писатель хотел назвать задуманный роман «Пьяненькие», в котором намеревался рассказать историю семьи пьяницы чиновника и тем самым продолжить разработку темы «униженных и оскорбленных». О народной нищете, пьянстве и его пагубных последствиях в те годы много писали газеты и журналы. Этой темы коснулся и Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо».

Писатель видел перед собой серые петербургские улицы, Сенную площадь с многочисленными трактирами, шумными драками, бедных голодных детей с шарманкой, жалких, крикливо разодетых девушек, вышедших на поиски заработка. В его воображении возникали то образ нищего чиновника с семьей, запившего от сознания своего унижения, то мечтателя, в живописных лохмотьях бродящего по Петербургу и мучившегося общечеловеческими вопросами. В центре романа должна была быть драматическая история семейства Мармеладовых.

Однако этот замысел вскоре осложнился. В сознании автора возникли новые идеи, темы, образы. Теперь Достоевский называет свой роман «психологическим отчетом одного преступления». Складывается новый сюжет романа: «Молодой человек, исключенный из студентов университета, мещанин по происхождению и живущий в крайней бедности, по легкомыслию, по шаткости в понятиях, поддавшись некоторым странным «недоконченным» идеям, которые носятся в воздухе, решил разом выйти из скверного положения. Он решил убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги на проценты... решает убить ее, обобрать... и потом всю жизнь быть честным, твердым, неуклонным в исполнении «гуманного долга к человечеству». Но разъединенность с человечеством, которую он сразу ощутил после совершенного преступления, замучила его... Закон правды и человеческая природа взяли свое... Преступник сам решает принять муки, чтобы искупить свое дело...»

Вообще проблема преступления рассматривается практически в каждом произведении Достоевского. В «Неточке Незвановой» сказано: «Преступление всегда остается преступлением, грех всегда будет грехом, на какую бы степень величия не возносилось порочное чувство». В романе «Идиот» писатель утверждает: «Сказано: «Не убий!», так за то, что он убил, и его убивать? Нет, это нельзя!»

В русской демократической печати 60-х годов широко обсуждались проблемы преступности, судопроизводства, наказаний за преступления. Публицисты-демократы доказывали, что преступления в народной среде порождаются нищетой, душевной неразвитостью – следствиями социального гнета. Достоевский в сороковые годы был солидарен с ними, однако на каторге он встретил людей, сохранивших человечность в тяжелейших условиях. В 60-е годы социальный фактор перестал быть решающим в мировоззрении писателя. И потому в «Преступлении и наказании» Достоевский акцентирует вопрос личной ответственности каждого человека за свои поступки. Описывая лишения Раскольниковых и тяжкие условия жизни «в каморке», автор в то же время подчеркивает на примере Разумихина, что петербургская действительность дает возможность заработать на хлеб грамотному молодому человеку. «Если бы я убил, потому что был голоден, я счастлив был бы», – восклицает Раскольников.

Тем не менее, преступление интересовало писателя и как общественное явление. Интересовался он всеми «человеческими» подробностями такого явления. Всегда для Достоевского важны были достоверные мелочи, он считал, что они имеют огромную впечатляющую силу, что жизнь сама «пишет» лучше любого писателя. Например, в момент обдумывания романа газеты писали о слушании дела Герасима Чистова, двадцатисемилетнего приказчика, купеческого сына, раскольника (не отсюда ли и фамилия Раскольников в романе?). Чистов предумышленно убил двух старух, кухарку и прачку (вспомним Лизавету с бельем), с целью ограбления хозяйки квартиры. Трупы лежали в разных комнатах в лужах крови, убийство было совершено топором поочередно. Взломан был сундук, окованный железом, взяты деньги, золотые и серебряные вещи. Обличил Герасима Чистова пропавший топор – примета, учтенная Раскольниковым. Писателя

интересовало, как люди могут решиться на такое дело, откуда у них воля, как при этом работают их мозг, сердце, что они чувствуют.

Но роман «Преступление и наказание» в какой-то мере был связан с еще одним реальным событием: покушением на Александра Второго, которое было совершено 4 апреля 1866 года бывшим студентом Дмитрием Каракозовым (Раскольников тоже был студентом). Как и Раскольниковым, им руководили благородные порывы, как и Раскольников, он действовал в одиночку. Как мы видим, многие события того времени были подмечены и отражены Достоевским в своем романе.

Но, кроме того, в голове Достоевского пронзительные мелочи преступлений причудливым образом сопрягались с общими ассоциациями и выводами. Так он считал, что Каракозов не только стрелял в царя, но и совершал нравственное самоубийство. Его должна будет замучить совесть, потому что само дело не только богопротивное, но и натуре человека противное, сверхъестественное. О способности Достоевского к самым неожиданным умозаключениям свидетельствует в своем дневнике Аполлинария Сулова. Они обедали с Достоевским в Турине в 1863 году, рядом сидели девочка и старик. «Ну вот», – сказал Федор Михайлович, – «представь себе, такая девочка с стариком, а вдруг какой-нибудь Наполеон говорит: «Истребить весь город». Всегда так было на свете. Но кто же дает право истребить, кто эти люди, берущие на себя так много, во имя чего они совершают свои дела?»

Еще одна точка соприкосновения событий романа с действительностью – теория Раскольникова. Оказывается, что статья, в которой Раскольников излагал свою теорию о праве на преступление, имеет реальную основу. Похожие идеи изложены в философском труде Макса Штирнера «Единственный и его собственность». Автор этого труда видит весь мир как собственность мыслящего субъекта. Еще один труд, имеющий много общего с теорией Раскольникова – труд Шопенгауэра «Мир как воля и представление», автор которого представляет мир как иллюзию мыслящего «я». Кроме того, в статье Родиона Раскольникова предвосхищаются труды Фридриха Ницше – критика традиционной религии и морали, идеализирующего будущего «сверхчеловека», который придет, по мнению автора, на смену современному «слабому» человеку.

В ночь с 22 на 23 апреля 1849 года по личному приказу Николая I Достоевский и другие петрашевцы были арестованы и заключены в Петропавловскую крепость. Почти девять месяцев провел писатель в сыром каземате. Но ни ужасы одиночного тюремного заключения, ни болезни, обрушившиеся на слабый организм Достоевского, не сломили его духа.

Военный суд признал Федора Михайловича виновным и вместе с двадцатью другими петрашевцами приговорил его к расстрелу.

22 декабря 1849 года на Семеновском плацу в Петербурге над ними был совершен обряд подготовки к смертной казни, и только в последнюю минуту петрашевцам сообщили окончательный приговор. Согласно этому приговору Достоевский был осужден на четыре года каторжных работ с последующим определением в солдаты. После перенесенного потрясения Достоевский писал брату Михаилу вечером того же дня: «Я не уныл и не упал духом. Жизнь везде жизнь: жизнь в нас самих, а не во внешнем. Главное - остаться человеком».

Но все же после пребывания в шаге от смерти многое изменилось в сознании писателя. Отправляясь на каторгу, Достоевский был уже во многом другим человеком. В душу его стали закрадываться сомнения в истинности идей, которые поддерживались в кружке Петрашевского, которые он сам исповедовал. Он думает начать новую жизнь. «Я перерожусь к лучшему», – писал Достоевский брату накануне отправки в сибирскую каторгу.

На каторге Достоевский впервые близко столкнулся с народом. Он осознает, насколько далеко правительство от народа, народных идей. Эта мысль о трагическом разъединении с народом становится одним из основных аспектов духовной драмы Достоевского. Он снова и снова возвращается к прошлому; анализируя его, пытается ответить на вопрос, правилен ли тот путь, по которому шел он и его друзья петрашевцы.

Итогом этих размышлений явились мысли о том, что передовая интеллигенция должна отказаться от политической борьбы, сама пойти на выучку к народу и воспринять его взгляды и моральные идеалы. Причем писатель считал, что главным содержанием народных идеалов является глубокая религиозность, смирение и способность к самопожертвованию (сразу вспоминается «правда» Сонечки Мармеладовой). Политической борьбе он теперь противопоставляет морально-этический путь перевоспитания человека. Достоевский осознает, насколько большую власть имеет идея над человеком, и насколько эта власть опасна.

Мы видим, что Достоевский сам прошел через искушение насильственного изменения общества и сделал для себя вывод, что это не путь к гармонии и счастью народа. С этого времени у писателя формируется новое мировоззрение, новое понимание тех вопросов, которые он перед собой ставил, появляются новые вопросы. Все расставание с прежними взглядами происходит постепенно, мучительно для самого Достоевского (снова нельзя не вспомнить отказ Раскольникова от своей идеи). Вся эта моральная перестройка происходит во время отбывания каторги в Сибири. К этому же времени многие исследователи творчества Достоевского относят истоки «Преступления и наказания». 9 октября 1859 года он писал брату из Твери: «В декабре я начну роман... Не помнишь ли, я тебе говорил про одну исповедь-роман, который я хотел писать после всех, говоря, что еще самому надо пережить... Все сердце мое с кровью положится в этот роман. Я задумал его в каторге, лежа на нарах, в тяжелую минуту грусти и саморазложения... Исповедь окончательно утвердит мое имя».

Таким образом, «Преступление и наказание», задуманное первоначально в форме исповеди Раскольникова, вытекает из духовного опыта каторги. Именно на каторге Достоевский впервые столкнулся с «сильными личностями», стоящими вне морального закона. «Видно было, что этот человек – описывает Достоевский в «Записках из Мертвого дома» каторжника Орлова, – мог повелевать собою безгранично, презирал всякие муки и наказания и не боялся ничего на свете. В нем вы видели одну бесконечную энергию, жажду деятельности, жажду мщения, жажду достичь предположенной цели. Между прочим, я был поражен его странным высокомерием».

Но в тот год «роман-исповедь» не был начат. Автор обдумывал его замысел еще шесть лет. Как мы видим, образ Раскольникова формировался в сознании Достоевского достаточно долго и был продуман до мельчайших деталей. Почему же в нем столько противоречий, почему же он так труден для понимания? Наверняка, потому еще, что для Достоевского всегда «человек есть тайна», и только разгадывая эту тайну, можно приблизиться к истине, познать цену добра и зла, цену человеческой жизни и человеческого счастья. «Человек есть тайна, ее надо разгадать, ежели будешь разгадывать ее всю жизнь, но не говори, что потерял время, я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком». Через этот путь познания и пришлось пройти главному герою «Преступления и наказания».

Личность Раскольникова. Его теория.

В центре каждого большого романа Достоевского стоит какая-нибудь одна необыкновенная, значительная, загадочная человеческая личность, и все герои занимаются самым важным и самым главным человеческим делом – разгадкой тайны этого человека, этим определяется композиция всех романов-трагедий писателя. В «Идиоте» такой личностью становится князь Мышкин, в «Бесах» – Ставрогин, в «Подростке» – Версильев, в «Братьях Карамазовых» – Иван Карамазов. Главным образом в «Преступлении и наказании» является образ Раскольникова. Все лица и события располагаются вокруг него, все насыщено страстным к нему отношением, человеческим притяжением и отталкиванием от него. Раскольников и его душевные переживания – вот центр всего романа, вокруг которого вращаются все остальные сюжетные линии.

Раскольников бескорыстен. Есть у него какая-то сила проницательности в разгадывании людей, искренен или не искренен с ним человек, – он с первого взгляда угадывает лживых и ненавидит их. Вместе с тем он полон сомнений и колебаний, различных противоречий. В нем причудливо сочетаются непомерная гордость, озлобленность, холодность и мягкость, доброта, отзывчивость. Он совестлив и легко раним, его глубоко

трогают чужие несчастья, которые он видит перед собой каждый день, будь то совсем далекие от него, как в случае с пьяной девочкой на бульваре, или самые близкие ему, как в случае с историей Дуни, его сестры. Повсюду перед Раскольниковым картины нищеты, бесправия, угнетения, подавления человеческого достоинства. На каждом шагу ему встречаются отверженные и гонимые люди, которым некуда деться, некуда пойти. «Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти... – с болью говорит ему задавленный судьбой и жизненными обстоятельствами чиновник Мармеладов, – ведь надобно же, чтоб у всякого человека было хоть одно такое место, где бы его пожалели!.. Понимаете ли, понимаете ли вы... что значит, когда уже некуда больше идти?..» Раскольников понимает, ему самому уже некуда идти, жизнь предстает перед ним как клубок неразрешимых противоречий. Сама атмосфера петербургских кварталов, улиц, грязных площадей, тесных квартир-гробов подавляет, приносит мрачные мысли.

Конфликт в самой общей форме выражен названием романа, которое, будучи символическим, несет несколько смыслов. Преступление – первая из двух композиционных сфер романа, ее центр – эпизод убийства процентщицы и ее, возможно, беременной сестры – стягивает линии конфликта и всю художественную ткань произведения в тугую узел. Наказание – вторая композиционная сфера. Пересекаясь и взаимодействуя, они заставляют персонажей, пространство и время, изображенные предметы, детали быта, подробности разговоров, картины снов и отрывки текстов (напр, Библия и статья Раскольникова) – т.е. весь образный строй – воплощать смысл, авторскую картину мира. Главная смысловая доминанта: «Цель не может оправдать средства».

«Идиот». В «Идиоте» (1867) Достоевский сделал попытку создать образ «положительно прекрасного» человека. Герой романа – человек исключительного душевного бескорыстия, внутренней красоты и гуманности. Хотя князь Мышкин по рождению принадлежит к старинному аристократическому роду, ему чужды сословные предрассудки, он по-детски чист, наивен и бескорыстен. Знакомые Мышкину с детства боль и чувство отверженности не ожесточили его – наоборот, они породили в его душе особую, горячую любовь ко всему живому и страдающему. Но при свойственном ему бескорыстии и нравственной чистоте, роднящих его с Дон Кихотом и пушкинским «Рыцарем бедным», «князь-Христос» (как автор называл своего любимого героя в черновиках романа) не случайно повторяет в романе страдальческий путь евангельского Христа, Дон Кихота, пушкинского «Рыцаря бедного». И причина этого не только в том, что, окруженный реальными, земными людьми с их разрушительными страстями, князь невольно оказывается захваченным круговоротом этих страстей. Истоки безысходно трагической судьбы Мышкина, кончающего безумием, не только в беспорядке и нескладнице окружающего его мира, но и в самом князе. Ибо так же, как человечество не может жить без душевной красоты и кротости, оно (и это сознает автор «Идиота») не может жить без борьбы, силы и страсти. Вот почему рядом с другими дисгармоническими, страдающими, ищущими и борющимися натурами Мышкин оказывается в критический момент своей жизни и жизни окружающих его близких людей реально беспомощным. На любовь двух женщин, борющихся за его сердце, герой романа может ответить лишь сочувствием и жалостью.

«Бесы». Название романа навеяно одноименным стихотворением Пушкина и библейской притчей о вселившихся в свиней бесах. Антинигилистический по своей идейной направленности, он писался по горячим следам выступлений идеолога анархизма М.А. Бакунина в Женеве и судебного процесса над террористической группой С. Нечаева «Народная расправа» в «Петербурге». Последний, организовавший «показательное» убийство своего же товарища, едва заподозренного в предательстве, явился прототипом одного из центральных персонажей романа – Петра Верховенского руководителя подпольных групп в провинциальном городке пореформенной России.

В романе видели политический памфлет на революционно-демократическое движение в России второй половины 1860-1870-х годов, и эта упрощенная трактовка во многом определила драматически сложившуюся судьбу «Бесов» в послереволюционный период. Во времена культа Сталина роман был расценен как клевета на русское революционное движение и фактически оказался под запретом. Предпринятая в 1935 году издательством

«Academia» попытка издать «Бесы» в двух томах не осуществилась (из печати вышел лишь первый том). Других попыток не последовало. Н. Бердяев в статье «Духи русской революции» пишет, что роман «Бесы» со дня своего появления попадает в index книг, запрещенных со всех сторон:

«Левые круги наши увидели тогда в «Бесах» карикатуру, почти пасквиль на революционное движение и революционных деятелей. (...) Пророчество приняли за пасквиль. Сейчас, после опыта русской революции, даже враги Достоевского должны признать, что «Бесы» – книга пророческая. Достоевский видел духовным зрением, что русская революция будет именно такой и иной быть не может. Он предвидел неизбежность беснования в революции. Русский нигилизм, действующий в хлыстовской русской стихии не может не быть беснованием, иступленным и вихревым кружением. Это иступленное вихревое кружение и описано в «Бесах».

В основе фабулы романа «Бесы» лежит реальный исторический факт. 21 ноября 1869 года под Москвой руководителем тайной революционной организации «Народная расправа» С. Нечаевым и четырьмя его сообщниками – Н. Успенским, А. Кузнецовым, И. Прыжовым и Н. Николаевым – был убит слушатель Петровской земледельческой академии И. Иванов. Предыстория этого дела, вскоре получившего название нечаевского, такова. С. Нечаев (1847-1882), учитель, вольнослушатель Петербургского университета, принимал активное участие в студенческих волнениях весной 1869 года, бежал в Швейцарию, где сблизился с М. Бакуниным и Н. Огаревым. В сентябре 1869 года вернулся в Россию с мандатом «Русского отдела всемирного революционного союза», полученным им от Бакунина. Выдав себя за представителя реально не существовавшего «Международного революционного комитета», наделенного неограниченными полномочиями и приехавшего в Россию для организации революции, Нечаев создал несколько «пятерок» из предполагавшейся сети подобных групп, состоявших в основном из слушателей Петровской земледельческой академии. В руководимой им «Народной расправе» Нечаев пользовался правом диктатора, требующего себе беспрекословного подчинения. Конфликт с И. Ивановым, неоднократно выражавшим недоверие Нечаеву и собиравшимся выйти из организации, привел к расправе над Ивановым.

Достоевский узнал об убийстве Иванова из газет в самом конце ноября – декабре 1869 года. Начиная с января 1870 года в печати начали систематически публиковаться сообщения, корреспонденции, заметки о Нечаеве, его сообщниках, об обстоятельствах убийства И. Иванова. В июле 1871 года начался судебный процесс над нечаевцами (самому Нечаеву удалось бежать за границу). Это был первый гласный политический процесс, привлекий к себе пристальное общественное внимание в России и за границей. Материалы процесса (в том числе программные документы, прокламации и др. материалы Нечаева) широко публиковались в газете «Правительственный вестник» и перепечатывались другими газетами. Эти сообщения явились для Достоевского основным источником информации о нечаевском деле.

Программным документом «Народной расправы» является так называемый «Катехизис революционера», в котором были сформулированы задачи, принципы и структура организации, определены отношения революционера «к самому себе», «к товарищам по революции», «к обществу», «к народу». Целью «Народной расправы» провозглашалось освобождение народа путем «всесокрушающей народной революции», которая «уничтожит в корне всякую государственность и истребит все государственные традиции порядка и классы в России». «Наше дело – страшное, полное, повсеместное и беспощадное разрушение», -- объявлялось в «Катехизисе».

Революционер охарактеризован в этом документе как «человек обреченный», разорвавший все личные и общественные связи, отрицающий гражданские законы, приличия, мораль, честь. Ему предписывалось знать «только одну науку разрушения», «нравственно для него все, что способствует торжеству революции. Безнравственно и преступно, все, что помешает ему».

Сознательное нарушение нравственных норм по принципу: «цель оправдывает средства» во имя абстрактного лозунга «общего дела», авантюристическая тактика, диктаторские приемы руководства, система доносов и взаимной слежки членов организации

друг за другом и т.д. – все это получило нарицательное наименование «нечаевщины» и вызвало справедливое общественное возмущение как в России, так и в Европе.

Задумав роман как политический памфлет на современных нечаевых и их «отцов» – либералов-западников 1840-х годов, поставив вопросы об истоках и причинах современного нигилизма, о взаимоотношениях между представителями различных поколений в обществе, Достоевский обратился к опыту своих литературных предшественников и в первую очередь к опыту прославленного автора романа «Отцы и дети», художественного первооткрывателя нигилизма.

Ориентация на роман Тургенева заметна на ранней стадии работы Достоевского над «Бесами». Поколение «отцов» представляет в романе Грановский, либерал-идеалист 1840-х годов; поколение «детей» – сын Грановского, студент (он же Нечаев). В февральских записях 1870 года уже подробно обрисовывается конфликт между отцом и сыном, причем Достоевский в какой-то мере использует сюжетно-композиционную схему тургеневского романа (приезд нигилиста в дворянское имение, его общение с местными «аристократишками», поездка в губернский город, роман со светской женщиной – Красавицей). Подобно автору «Отцов и детей», Достоевский стремится раскрыть своих героев прежде всего в идейных спорах и полемике; поэтому целые сцены набрасываются в виде диалогов, излагающих идеологические столкновения между западником Грановским, «почвенником» Шатовым и нигилистом Студентом.

В идеологических спорах вырисовывается нравственно-психологический облик Студента (Нечаева) и его политическая программа, ориентированная на всеобщее разрушение и уничтожение. «С этого (с разрушения), естественно, всякое дело должно начаться, – заявляет Студент (...). – До конца мне дела нет, я знаю, что начинать нужно с этого, а прочее все болтовня и только растлевет и время берет. (...) Чем скорее – тем лучше, чем раньше начинать – тем лучше (...) Нужно все разрушить, чтоб поставить новое здание, а подпирать подпорками старое здание – одно безобразие».

Главный герой романа Николай Ставрогин – один из самых сложных и трагических образов у Достоевского. Создавая его, писатель нередко прибегал к художественной символической символике. Ставрогин – богато и разносторонне одаренная от природы личность. Он мог бы стать положительно прекрасным человеком. Уже самая фамилия «Ставрогин» (от греч. «ставрос» – крест) намекает, как полагает Вяч. Иванов, на высокое предназначение ее носителя. Однако Ставрогин изменил своему предназначению, не реализовал заложенных в нем возможностей. «Изменник перед Христом... Он изменяет революции, изменяет и России (символы: переход в чужеземное подданство и, в особенности, отречение от жены своей Хромоножки). Всем и всему изменяет он и вешается, как Иуда, не добравшись до своей демонической берлоги в угрюмом ущелье».

В Ставрогине нравственный нигилизм достигает крайних пределов. «Сверхчеловек» и индивидуалист, преступающий нравственные законы, Ставрогин трагически бессилён в своих попытках к духовному обновлению. Причины духовной гибели Ставрогина объясняет при помощи апокалиптического текста. «И Ангелу Лаодикийской церкви напиши...». Трагедия Ставрогина в истолковании Достоевского состоит в том, что он «не холоден» и «не горяч», а только «тепл», а потому не имеет достаточной воли к возрождению, которое по существу для него не закрыто (ищет «бремени», но не может нести его). В разъяснении Тихона «совершенный атеист», то есть «холодный», «стоит на предпоследней верхней ступени до совершеннейшей веры» (там перешагнет ли ее, нет ли), а равнодушный никакой веры не имеет, кроме дурного страха». Важны для понимания Ставрогина и последующие строки из приведенного выше апокалиптического текста: «Ибо ты говоришь: «я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды»; а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и нищ, и слеп, и наг», подчеркивающие идею духовного бессилия Ставрогина при его кажущемся всемогуществе.

В индивидуальной судьбе Ставрогина, вся «великая праздная сила» которого, по образному выражению Тихона, ушла «нарочито в мерзость», преломляется трагедия русской интеллигенции, увлеченной поверхностным европеизмом и утратившей кровные связи с родной землей и народом. (Эта мысль будет развита Достоевским позже в знаменитой

Пушкинской лекции). Не случайно Шатов советует праздному «баричу» Ставрогину «добыть Бога», способность различать добро и зло «мужицким трудом», указывая ему путь сближения с народом и его религиозно-нравственной правдой.

Ставрогину присуща не только нравственная, но и умственная раздвоенность: он способен внушать своим ученикам почти одновременно противоположные идеи: он увлекает Шатова идеей русского народа-Богоносца, призванного обновить Европу, и возвращает Кириллова идеей «человекобога» («сверхчеловека»), находящегося «по ту сторону добра и зла». Не веря в «дело» Петра Верховенского и глубоко презирая его самого, Ставрогин тем не менее от безделья, от скуки разрабатывает основы его чудовищной организации и даже сочиняет для нее устав.

Образ Ставрогина постоянно двойится в сознании окружающих его людей, они все еще ждут от него больших свершений. Для Шатова, Кириллова, Петра Верховенского он то носитель грандиозных идей, способный «поднять знамя», то бессильный, праздный, дрянной «русский барчонок». Двойственную природу Ставрогина ощущают также связанные с ним женщины (Варвара Петровна, Марья Тимофеевна, Лиза).

Марья Тимофеевна, как и Тихон, представляет в романе народную Россию. Чистота сердца, детскость, простодушие, радостное приятие мира роднят ее с другими светлыми героями Достоевского. Ее слабоумную, юродивую, писатель наделяет ясновидением. Однако Марья Тимофеевна имеет свою темную тайну; она, как и другие герои романа, пребывает во власти демонических чар Ставрогина, который предстает перед ней то в облике светлого князя, то князя тьмы, соблазнителя и погубителя. В минуту прозрения Лебядкина обличает Ставрогина как самозванца и предателя, и это стоит ей жизни.

Н. Бердяев определил «Бесы» как мировую трагедию, главным действующим лицом которой является Николай Ставрогин. Тема «Бесов» как мировой трагедии, по мнению критика, «есть тема о том, как огромная личность – человек Николай Ставрогин – вся изошла, истощилась в ею порожденном, из нее эманированном хаотическом бесновании. (...) «Бесы» как трагедия символистская есть лишь «феноменология духа Николая Ставрогина», вокруг которого, как вокруг солнца, уже не излучающего ни тепла, ни света, «вращаются бесы». Все основные персонажи «Бесов» (Шатов, Кириллов, Петр Верховенский) – эманация духа Ставрогина, некогда гениальной творческой личности.

Трагедия Ставрогина в истолковании Н. Бердяева – это «трагедия человека и его творчества, трагедия человека, оторвавшегося от органических корней, аристократа, оторвавшегося от демократической матери-земли и дерзнувшего идти своими путями».

Существенную творческую эволюцию в процессе создания романа претерпел также образ Петра Верховенского, который приобрел черты не свойственной ему ранее внутренней усложненности. Элементы базаровщины и хлестаковщины причудливо соединяются в Петре Верховенском с нечаевщиной. Влияние материалов процесса на эволюцию образа Верховенского особенно ощутимо во второй и третьей частях романа. Любопытно, что адвокат Спасович воспринял Нечаева как личность легендарную, демоническую, сравнивал его с Протеем, дьяволом. Петр Верховенский также принадлежит к числу героев-идеологов Достоевского. Ставрогин называет Верховенского «человеком упорным» и «энтузиастом». Действительно, страшная сущность этого невзрачного с виду, болтливое человека неожиданно раскрывается в главе «Иван-Царевич», когда Петр Верховенский сбрасывает с себя шутовскую личину и предстает в качестве полубезумного фанатика.

У него есть своя собственная, выношенная и взлелеянная в мечтах идея, есть и план общественного устройства, главные роли в реализации которого он предназначает Ставрогину и себе. Верховенский – фанатик идеи неслыханного разрушения, смуты, «раскачки», от которой «затуманится Русь».

В условиях разрушения, разложения и утраты идеалов, когда «заплачет земля по старым богам», и должен появиться Иван-Царевич, то есть самозванец (эту роль Верховенский предназначает Ставрогину), чтобы обманным путем поработить народ, лишив его свободы. И в этом творческая фантазия Достоевского оказалась провидческой. Через полтора десятилетия после появления романа представитель «Земли и воли» Степняк-Кравчинский, убивший шефа жандармов Мезенцева и эмигрировавший в Швейцарию, писал:

«Русский народ не может жить без веры в Бога и царя. Мы должны уничтожить царя и возвести своего кумира с тем, чтобы народ поклонился новому божеству». Сказаны и записаны эти слова за полвека до культа личности Сталина.

Себя самого как практика, как изобретателя «первого шага», долженствующего привести к «вселенской раскачке» Петр ставит выше «гениального теоретика» Шигалева: «... я выдумал первый шаг, – в исступлении бормочет Петр Верховенский. – Никогда Шигалеву не выдумать первый шаг. Много Шигалевых! Но один, один только человек в России изобрел первый шаг и знает, как его сделать. Этот человек я». Однако свою роль он этим не ограничивает. Верховенский претендует на роль строителя будущего общественного здания («...подумаем, как бы поставить строение каменное») после того, как «рухнет балаган». «Строить мы будем, мы, одни мы!» – шепчет он Ставрогину в упоении. «Шигалевщина» и «верховенщина» – это теория и практика авторитарной и тоталитарной системы.

В чем состоит шигалевский проект будущего устройства человечества? Сущность его разъясняет в романе «Хромой учитель». Шигалев предлагает «в виде конечного разрешения вопроса – разделение человечества на две неравные части. Одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятыми. Те же должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо и при безграничном повиновении достигнуть рядом перерождений первобытной невинности, вроде как бы первобытного рая, хотя, впрочем, и будут работать». Подобный «земной рай», по мнению Шигалева, – единственно возможный на земле. Согласно собственному признанию «гениального теоретика», занявшись «разрешением общественной формулы» и «выходя из безграничной свободы», он неожиданно для себя заключил «безграничным деспотизмом». Отметим попутно, что такова, по мысли писателя, логика развития всех отвлеченных, оторванных от «живой жизни» теорий принудительного устройства человечества). По сути, краеугольным камнем всех людоедских теорий является идея противопоставления редких избранных толпе. И в этом, пожалуй, близость «Бесов» роману «Преступление и наказание», на которую указывал сам Достоевский.

«Гениальность» Шигалева Петр Верховенский усматривает в том, что тот выдумал «равенство рабов». «У него (Шигалева), – разъясняет он Ставрогину, – каждый член общества смотрит один за другим и обязан доносом. Каждый принадлежит всем, а все каждому. Все рабы, и в рабстве равны (...) без деспотизма еще не бывало ни свободы, ни равенства, но в стаде должно быть равенство, и вот шигалевщина!»

Петр Верховенский принимает шигалевский проект «земного рая», назвав его «ювелирской вещью» и «идеалом будущего». Однако Шигалев для него – отвлеченный мечтатель-теоретик, презирающий «черную работу». Шигалев по-своему «человеколюбец» и «филантроп»; он не способен для достижения «гармонии» уничтожить девять десятых человечества, в отличие от Петра Верховенского, готового для реализации своих планов пролить реки крови. Политический честолюбец и авантюрист, Петр Верховенский античеловечен по своей сущности.

В шигалевщине уже проступают контуры будущего царства Великого Инквизитора, «земной рай» которого строится по той же схеме: он основан на безграничной власти одной десятой «избранных» над человеческим муравейником, на презрении к людям как к слабым, ничтожным и порочным существам, которым не под силу высокие нравственные требования Христа и которые без раздумья отдают деспоту за «хлебы» (материальные блага) свою нравственную свободу.

Шигалевщиной со времени «Бесов» называется крайняя форма аморализма в политике, циничная разнузданность и жестокость тех, кто присвоил себе право распоряжаться чужой свободой. Как истинный демагог, Петр Верховенский эксплуатирует понятие «общее дело», однако за этим стоят личные амбиции, стремление к самоутверждению любой ценой.

В романе «Бесы» и в подготовительных материалах к нему центральное место занимает проблема поколений.

Тургеневский конфликт между отцами и детьми у Достоевского углубляется. Он приобретает резкие формы еще и потому, что Степан Трофимович – отец Петра Верховенского как бы вдвойне: и по кровной, и по духовной связи. К тому же отцов в «Бесах» представляют не провинциальные помещики и не уездный лекарь, но характерные деятели эпохи 40-х годов (С.Т. Верховенский, Кармазинов). Сознвая идейное родство своего поколения с «детьми» – нигилистами 1860-х годов, Степан Трофимович в то же время ужасается тому, в какие безобразные формы вылился современный нигилизм, и в конце концов порывает с последним. Не только идейная рознь и взаимное непонимание, но и духовная преемственность, существующая между западниками «чистыми» (то есть поколением либералов-идеалистов 1840-х годов) и нечистыми (то есть современными Нечаевыми), моральная ответственность первых за грехи последних; западничество с характерным для него отрывом от русской «почвы», народа, от коренных русских верований и традиций как основная черта нигилизма – таков комплекс идей, при помощи которых Достоевский в духе почвенничества своеобразно переосмыслил тургеневскую концепцию «отцов и детей».

Проблема поколений раскрывается в «Бесах» прежде всего в истории исполненных острого драматизма взаимоотношений отца и сына Верховенских, хотя к поколению «отцов» принадлежат также Кармазинов и фон Лембке, а к поколению «детей» -- Николай Ставрогин и члены кружка нигилистов. Кармазинов, являющийся, подобно Степану Трофимовичу, представителем «поколения 40-х годов», дан Достоевским в явно карикатурном плане и поэтому не годится для раскрытия драматической коллизии во взаимоотношениях поколений.

Причины умственной и нравственной незрелости современной молодежи Достоевский видит в неправильном воспитании в семье, где нередко встречаются «недовольство, нетерпение, грубость невежества (несмотря на интеллигентность классов)», «настоящее образование заменяется лишь нахальным отрицанием с чужого голоса», «материальные побуждения господствуют над всякой высшей идеей», «дети воспитываются без почвы, вне естественной правды, в неуважении или равнодушии к отечеству и в насмешливом презрении к народу». «Вот где начало зла, – пишет Достоевский, – в предании, в преемственности идей, в вековом национальном подавлении в себе всякой независимости мысли, в понятии о сани европейца под непременно условием неуважения к самому себе как к русскому человеку». Разрыв с народом, характерный, по мысли Достоевского, для современной молодежи, «преемствен и наследствен еще с отцов и дедов».

В письме к А.Н. Майкову от 9 сентября 1870 года Достоевский дал авторское истолкование заглавия, евангельского эпиграфа, идейно-философской и нравственно-религиозной концепции романа, своеобразно переосмыслив новозаветный эпизод об исцелении Христом гадаринского бесноватого.

Достоевский облакает в евангельскую символику свои размышления о судьбах России и Запада. Болезнь безумия, беснования, охватившая Россию, – это в понимании писателя, в первую очередь болезнь русской интеллигенции, увлеченной ложным европеизмом и утратившей кровную связь с родной почвой, народом, его и нравственностью (именно поэтому ее, оторванную от народных корней и начал, закружили «бесы»).

На болезнь России, которая сбилась с пути и которую кружат «бесы», указывает также пушкинский эпиграф к роману из баллады «Бесы» (1830), особенно следующие строки:

Хоть убей, следа не видно,  
Сбились мы. Что делать нам?  
В поле бес нас водит, видно,  
Да кружит по сторонам.

Общий фон романа «Бесы» очень трагичен. В финале его гибнут почти все персонажи романа – Ставрогин, Шатов, Кириллов, Степан Трофимович, Лиза, Марья Тимофеевна, Марья Шатова. Некоторые из них гибнут на пороге прозрения. Живым и невредимым остается «обезьяна нигилизма» Петр Верховенский.

Мрак в «Бесах» «сгущен до последней мучительности, и эта его острота, его невыносимость и делает его предрассветным, не тьмой безразличия и хаоса, но той «сенью смертной», в которой рождается «свет велий» (Булгаков С.Н. Тихие думы). Достоевский твердо верит, что болезнь России временная; это болезнь роста и развития. Россия не только исцелится, но и обновит нравственно «русской правдой» больное европейское человечество. Идеи эти отчетливо выражены в евангельском эпиграфе к «Бесам», в его авторском истолковании, в интерпретации евангельского текста в самом романе Степаном Трофимовичем Верховенским.

Степан Трофимович, по собственному его признанию, «всю жизнь лгал», перед лицом близкой смерти как бы прозревает высшую правду и осознает ответственность своего поколения «чистых западников» за деяния своих «нечистых» последователей, Нечаевых. В интерпретации Степана Трофимовича «эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней, -- это все язвы, все миазмы, вся нечистота (...), накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века, за века! (...) Но великая мысль и великая воля осенит ее свыше, как и того безумного бесноватого, и выйдут все эти бесы, вся нечистота, вся эта мерзость, загноившаяся на поверхности... и сами будут проситься войти в свиней (...) Но больной исцелится и «сядет у ног Иисусовых»... и будут все глазеть с изумлением».

Публикуемая в последних изданиях в виде приложения глава «У Тихона» имеет свою сложную творческую историю. По первоначальному замыслу Достоевского глава «У Тихона» в качестве «главы девятой» должна была завершить вторую часть романа (седьмая и восьмая главы – «У наших» и «Иван-Царевич» -- появились в ноябрьской книжке «Русского вестника» за 1871 год). Глава «У Тихона», задуманная Достоевским как идейно-философский и композиционный центр романа и уже набранная в корректуре, была забракована редакцией «Русского вестника». Как писал Н.Н. Страхов Л.Н. Толстому 28 ноября 1883 года, «одну сцену из Ставрогина (растление и пр.) Катков не захотел печатать». Публикация романа в «Русском вестнике» приостановилась. Глава «У Тихона» состоит из трех маленьких главок. В первой Ставрогин сообщает Тихону о своем намерении обнародовать «Исповедь», в которой он рассказывает о растлении девочки и других своих преступлениях. Во второй Тихон читает текст «Исповеди» (приводится ее содержание). В третьей описывается беседа Тихона со Ставрогиным после ее прочтения.

В миропонимании автора Ставрогин, нанеший обиду «одному из малых сих», совершил тяжкий грех. Однако путь к духовному возрождению для него не закрыт, так как, согласно христианской этике, самый тяжкий грех может быть прощен, если истинно раскаяние преступника (Христос простил распятого на кресте разбойника). По мнению С.Гессена, «Ставрогин обречен не потому, что он совершил преступление, которому якобы «нет прощения», а потому, что совершенное отсутствие в нем любви и невозможность для него преодолеть то уединение, в которое загнала его гордость, отрезают ему всякий путь к Богу как к всепрощающей бесконечной любви».

Идея исповеди, индивидуального и публичного покаяния как пути к нравственному очищению и возрождению имеет древнюю христианскую традицию, и Достоевский, задумав главу «У Тихона», несомненно, учитывал богатый опыт древнерусской и византийской культуры. Не случайно в подготовительных материалах к «Бесам» упоминаются имена Иоанна Лествичника, Феодосия Печерского, Нила Сорского и некоторых других духовных писателей.

Идею обнародования «Исповеди» Тихон находит «великой» и «христианской». «Дальше подобного удивительного подвига, который вы замыслили, -- говорит Тихон Ставрогину, -- идти покаяние не может. (...) Если бы это действительно было покаяние и действительно христианская мысль».

Тихон должен разгадать, что привело неверующего Ставрогина в его келью. Каковы истинные мотивы намерения Ставрогина обнародовать свою «Исповедь»: подлинное ли это раскаяние и желание тяжкой ценой искупить свое преступление (потребность «креста» и «всемирной кары») или же это всего лишь «дерзкий вызов виноватого к судье», бесовская гордыня сильной личности, считающей себя вправе дерзко преступить нравственный закон?

Читатель становится свидетелем удивительного психологического поединка между Тихоном и Ставрогиным. В конце концов Тихон убеждается, что Ставрогин не готов к духовному подвигу, не вынесет насмешек, которые вызовет в обществе его «Исповедь». Тихон предсказывает, что Ставрогин совершит еще более страшное преступление, чтобы только избежать обнародования «Исповеди». С гневной репликой: «Проклятый психолог!» Ставрогин покидает келью Тихона, и эта его реплика свидетельствует о глубокой проницательности Тихона.

Чтобы сохранить главу в составе романа, Достоевский вынужден был согласиться с требованиями «Русского вестника». Он создает смягченную редакцию главы, в которой, «оставляя сущность дела, изменил текст настолько, чтоб удовлетворить целомудрие редакции». Однако смягченная редакция главы была также отвергнута редакцией «Русского вестника». Пришлось завершить публикацию романа в ноябрьской и декабрьской книжках «Русского вестника» за 1872 год без главы «У Тихона».

В свете исторического опыта XX века с его революциями, мировыми войнами, авторитарными и тоталитарными режимами и «демократиями», культом личности, массовыми репрессиями и т.д. мы во многом по-новому подходим к роману «Бесы», постигая его необъятную идейно-философскую и религиозно-нравственную глубину. Не роман-памфлет (хотя элементы памфлета, пародии, сатиры в нем сильны), а прежде всего роман-трагедия, роман-предвидение, роман-предупреждение, имеющий непреходящее общечеловеческое значение.

В статье «Духи русской революции» Н. Бердяев пишет о том (уже после свершения революции), что «Достоевскому дано было до глубины раскрыть диалектику русской революционной мысли и сделать из нее последние выводы. Он не остался на поверхности социально-политических идей и построений, он проник в глубину и обнажил метафизику русской революционности. Достоевский обнаружил, что русская революционность есть феномен метафизический и религиозный, а не политический и социальный».

«*Братья Карамазовы*». С именем отца семейства Карамазовых – Федора Павловича связано особое явление русской жизни, получившее определение «карамазовщина», характеризующее национально-психологические пороки наподобие «хлестаковщины», «обломовщины» и др. Обычно карамазовщину трактуют как безудержность чувственных желаний: сладострастия, зуда наживы, примитивного своеволия, которым и отличается Федор Павлович. Но это явление более сложное и опасное: «карамазовщина» – это сладострастие нравственное, то есть откровенное бесстыдство, открытая защита «права на бесчестие», циничное высмеивание всего возвышенного, духовного. Безудержный аморализм представлен в романе как порча русского национального духа в эпоху массовой потери высших идеалов. Порча потому, что, согласно Достоевскому, в русском человеке всегда жила сильная потребность веры, заметная здесь даже у отца семейства, при всей его расхристанности.

Четыре брата Карамазовых представляют, по мысли Достоевского, четыре наиболее характерных типа нравственного сознания и, вместе с тем, четыре типа духовной деятельности, порознь изображенных в предыдущих романах писателя. Иван – теоретик и атеист – смелый аналитик Бытия. Смердяков – практик-делец, оправдывающей теорией Ивана свое будущее преступление. Дмитрий – «весь фанатик», человек безудержных страстей, он ищет опору в «источниках сердца своего», в натуре человека. Алексей – тип «органически нравственный», с идеалом, и потому с надежной жизненной позицией. Он – «будущее поколение, живая сила, новые люди».

С образом Дмитрия Карамазова связана проблема нравственно-религиозного возрождения человека – основная в романе. Этот герой представлен как личность неуемная, ни в чем не знающая меры, социально опасная. Вместе с тем и больше всего, с точки зрения Достоевского, – это трепещущая русская душа, пораженная собственным распадом, жаждущая «собрать» себя как человека. Дмитрий видит в своем падении проявление общего закона жизни – этической раздвоенности современного человека, но это сознание не служит ему оправданием, не утешает его, а, наоборот, мучит, вызывает боль и отчаяние: «Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с

идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы его сузил». Митя, в отличие от отца и Смердякова, не путает добро и зло в системе оценок, не выдает черное за белое, но в поступках своих, совершаемых под влиянием стихийных порывов, не всегда их различает. Он сознает ценность всякого человека, но и любого может обидеть, как, например, капитана Снегирева, которого он публично отгаскал за бороденку-«мочалку». У героя нравственное сознание редко предваряет поступки, чаще оно появляется «постфактум», как угрызения совести. Такова «русская широкая натура» -- тип, неоднократно варьируемый писателем. В Мите акцентировано бессознательное религиозное чувство. Это коренной русский человек 19 века («коренник», как называл таких людей сам Достоевский): у него понятия о мировом порядке основываются именно на вере в Бога, а вера живет в крови.

Митя возрождается через мучительное страдание – не случайно этапы нравственных потрясений, переживаемых им, определяются как мытарства души. Способ познания мира у Дмитрия прямо противоположен мудрости Ивана, пытающегося постичь мир рационалистически.

Пятая книга романа «Pro и contra» – кульминация конфликта идей в романе. В центре пятой книги «Легенда о великом инквизиторе». В основе ее сюжета – выдуманное пришествие Христа в средневековую Италию, где свирепствовала католическая инквизиция. Сицилийский инквизитор готов отправить на костер Сына Божьего, Учителя, лишь бы тот не мешал проповедью гуманизма и свободы осуществлять по-своему истолкованное инквизитором Учение способами, несовместимыми с принципами самого Учителя. Аргументы в чем-то повторяют довода Раскольникова («Преступление и наказание») и Шигалева («Бесы»): люди, ничтожные по самой своей человеческой природе, не справляются со свободой. Они с радостью отдали свободу взамен хлеба, взамен узды. Свобода отнята у людей для их счастья. Инквизитор, по мнению Ивана Карамазова, уверен в этом, он по-своему заботится о человечестве. Христос исходит из совсем иного, высокого понимания человека. Он целует безжизненные уста воинственного старца, вероятно, видя в нем самую заблудшую овцу из своего стада.

Алеша чувствует бесчестность инквизитора, который использует имя Христа для достижения своих целей. Иван же, сопоставляя две точки зрения на человека, склоняется к инквизиторской. Он не только не верит в людей, но отрицает и сам мир, Богом созданный.

Рассуждения Ивана таковы: если Бог допускает страдания ни в чем не повинных, абсолютно безгрешных существ, значит или Бог несправедлив, неблагостен или не всемогущ. И от установленной в мировом финале высшей гармонии он отказывается: «Не стоит она слезинки хотя бы одного... только замученного ребенка». Но возвращая билет в Царствие Небесное, разочаровавшись в высшей справедливости, Иван делает роковое умозаключение: «Все позволено».

И вновь, как и в прежних романах писателя, не укорененная в нравственности свобода мысли превращается в своеволие слова и поступка. Иван подает преступную идею – Смердяков ее осуществляет.

Бунт Иван Карамазова предваряет глава «Верующие бабы» из второй книги романа, в которой старец Зосима сумел успокоить и духовно укрепить молодую женщину, потерявшую младенца. Известно, что слова Зосимы записаны Достоевским со слов оптинского старца Амвросия, которого писатель посетил после смерти малолетнего сынишки.

Старец Зосима неоднократно подчеркивает, что преобразить окружающий мир можно лишь через признание своей личной ответственности и вины. Он призывает каждого «осознать себя виноватым перед всеми». Состоятельность этой идеи автор подчеркивает на примере убийства Федора Карамазова. Хотя совершил это преступление Смердяков, совинными себя считают Иван Карамазов и Дмитрий Карамазов. И даже кроткий и миролюбивый Алексей Карамазов считает себя виновным в том, что в роковой день

убийства не выполнил наказ своего наставника и отложил встречу с Дмитрием Карамазовым, не уберег его от тяжких испытаний.

Образ третьего брата Алеши Карамазова – последний опыт писателя в решении проблемы «положительно прекрасного человека». Это тип нового русского подвижника, религиозного правдоискателя, которому свойственна христианская любовь к людям, проявляющаяся постоянно в его жизненной практике, в творимом им деятельном добре и готовности к самопожертвованию. Впервые в русской литературе положительный герой выступает в рясе монастырского послушника. Достоевский при этом показал принципиальное отличие патриота-подвижника от борца за социальные права. Обоснование характера Алексея Карамазова в первых же главах романа дано по принципу «от противоположного»: он совсем не такой, как Герой. У традиционных героев русской литературы их сознательная жизнь начиналась с резко критического отношения к близкому окружению, с раннего осуждения своей среды или внутреннего отделения от нее противопоставления себя ей, -- это даже у мягких, любящих женских натур – у Татьяны Лариной («Евгений Онегин») и Лизы Калитиной («Дворянское гнездо»). Алеша реализует в жизни наставление своего духовного руководителя старца Зосимы, полагавшего, что каждый человек должен осознать себя наихудшим из людей. Показательно в этом плане противопоставление главы «Обе вместе» из третьей книги романа главе «Луковка» из пятой книги. В главе Луковка Алеше удается то, что не удалось Катерине Ивановне в главе «Обе вместе»: он вызвал сострадание, сочувствие и покаяние у Грушеньки. Великодушие Катерины Ивановны полно самопоения, вся ее речь полна чувства превосходства перед соперницей, и это раздражает Грушеньку, которая с горечью отвергает ухаживания Катерины Ивановны. Алеша Карамазов не проявляет жалости в отношении к Грушеньке, он сумел найти в ней отдельные черты благородства и ставит себя ниже Грушеньки. Он способен ужиться с погрязшим в сладострастии отцом, несмотря на неприятие разврата. Молодой человек не закрепляет зло за социальным или образовательным статусом человека (он зол потому, что крепостник или нигилист), как это делал воспитанный в просветительских традициях герой русской литературы.

Достоевский считал Алексея Карамазова первым героем своей книги – об этом он написал во вступлении к роману, но главная книга о нем должна была быть вторым томом, а она так и осталась ненаписанной. Известно свидетельство А.С. Суворина о намерении писателя: «Он хотел его (Алешу) провести через монастырь и сделать революционером. Он совершил бы политическое преступление. Его бы казнили. Он искал бы правду, и в этих поисках, естественно, стал бы революционером». Сообщения это вызывает большие сомнения. Слишком уж далек Алексей от революционера, более того, решительно ему противопоставлен. В романе намечается другая перспектива деятельности Алеши: здесь он, как Христос, напутствует своих учеников – двенадцать мальчиков-подростков (по ассоциации с двенадцатью апостолами Христовыми) на жизнь, верную идеалам христианской любви и братолюбия.

Важнейшая особенность романа Достоевского «Братья Карамазовы» – полифонизм, открытый М.М. Бахтиным, – множественность субъектов сознания, самостоятельность голосов, не приведенных к одному идеологическому знаменателю; «независимость» героев в отношении к автору. Бахтин убедительно показал, что повествовательная структура полифонического романа позволяет сделать слово героя о себе и о мире таким же полновесным, как слово автора, представить его во всей полноте и объективности. Ученый констатировал принципиальную идеологическую незавершенность романа Достоевского, утверждавшего, что «ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди...». Однако полифонизм художественного мышления Достоевского не означает устранения последней воли автора-творца, реализованной и в замысле, и в итогах всего, им созданного. Но в поэтической структуре полифонического романа авторская позиция и оценка, в отличие от романа монологического, выражается не прямо, а косвенно, через конкретную сюжетно-композиционную структуру, через представленную автором систему параллельных и контрастных рядов и оппозиций.

«Задача искусства – не случайности быта, а общая их идея, зорко угаданная и верно снятая с многообразия однородных жизненных явлений», – писал Достоевский. Организуя идеологическое общение своих героев, позволяя им раскрыться до конца, писатель осуществляет новое художественное видение жизни человеческого сознания и помогает расширению сознания читателей, становлению их духовной самостоятельности.

### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Выделите основные этапы жизненного и творческого пути Ф. Достоевского.
2. Какие явления оказали влияние на становление творческой личности Ф. Достоевского-писателя?
3. Что представляет собой идеалистическая философия? Как её основы воплотились в творчестве Достоевского?
4. Назовите главные темы творчества Достоевского.
5. Над чем, по Вашему мнению, Достоевский размышляет в своих произведениях?
6. В чём заключается мировое значение творчества Ф. Достоевского?

### *Литература:*

- [Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы / Ф. М. Достоевский. — \[Б.м.\] : \[б. и.\]. — 466 с.](#)  
[Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 313 с.](#)  
[Коровин В. И. История русской литературы XIX века. В трех частях : учеб. для студентов вузов, Ч. 3 : \(1870-1890 годы\). — М. : Владос, 2005. — 543 с. С. 267-272, 280-286, 291-321](#)  
[Кулешов В. И. История русской литературы XIX века : учеб. пособ. — М. : МГУ, 1997. — 624 с. С. 310-313, 320-323](#)  
[Линков В. Я. История русской литературы \(вторая половина XIX века\) : учеб. пособ. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 2010. — 304 с. С. 171-189](#)  
[Литература : в 2-х ч. — Ч. 1 / под ред. Г. А. Обернихиной. — М. : Академия, 2012. — 384 с. С. 230-259](#)  
[Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения : Ф. М. Достоевский: О творчестве и судьбе: К 190-летию со дня рождения : сб. ст. Вып. 25 / под ред. Б. Н. Тихомирова. — Иркутск : Восточно-Сибирская государственная академия образования, 2011. — 200 с. С. 3-6, 7-10, 33-37, 75-98](#)  
[Бердяев Н. Смысл творчества : опыт оправдания человека / Н. Бердяев. — М. : Изд-во Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 2007. — 269 с. С. 25, 61, 232](#)

### Лекция № 9

### **Расцвет жанра романа в творчестве Л. Толстого**

#### План

1. Духовно-философская основа романистики Л. Н. Толстого
2. Роман-эпопея «Война и мир».
3. Роман «Анна Каренина».

#### 1. Духовно-философская основа романистики писателя

Лев Николаевич Толстой (1828 – 1910), потомок старинного дворянского (графского) рода, провел детство, а затем и значительную часть жизни в имении Ясная Поляна Тульской губернии. Он родился в 1828 г. – за четыре года до смерти Гёте. Литературную деятельность начал в 1852 г., вскоре после того, как ушли из жизни и Бальзак и Гоголь. Его творчество, развернувшееся в эпоху глубоких исторических сдвигов в жизни России и всего мира, ознаменовало новую ступень в развитии словесного искусства. Он был первым русским

писателем, завоевавшим еще при жизни широчайшую читательскую популярность во всей Европе, и первым европейским писателем, чей голос еще при жизни отчетливо прозвучал в Индии, Японии, Китае.

У Толстого не было периода ученичества. Он сразу вошел в литературу как зрелый и в высшей степени оригинальный художник. Рождение Л. Толстого как писателя было следствием исключительно напряженной духовной работы. Он постоянно и упорно занимался самообразованием, составил для себя грандиозные, на первый взгляд невыполнимые учебные планы и в значительной степени реализовывал их. Не менее важна его внутренняя, моральная работа по самовоспитанию, – ее можно проследить по «Дневнику» будущего писателя: Л. Толстой ведет его регулярно с 1847 г., постоянно формулируя правила поведения и труда, принципы отношения с людьми.

Следует указать на три важнейших источника мировоззрения Л. Толстого: просветительскую философию, литературу сентиментализма, христианскую мораль. Он смолоду стал поборником идеала нравственного самоусовершенствования. Эту идею он находил в трудах просветителей: Ж.Ж. Руссо и его ученика Франциска Рудольфа де Вейсса. Трактат последнего «Основания философии, политики и морали» – одно из первых сочинений, прочитанных Л. Толстым, – утверждал: «Общая ... цель существования вселенной заключается в постоянном совершенствовании для достижения наивозможно большего добра, что достигается частным стремлением к усовершенствованию каждой отдельной частицы».

От просветителей у молодого Толстого поначалу возникла исключительная вера в разум, в способность его помочь человеку в борьбе с любыми предрассудками. Однако скоро он формулирует другой вывод: «Наклонности и мера разума не имеют влияния на достоинства человека». Л. Толстой стремился понять, откуда берутся человеческие пороки, и приходил к заключению, что «пороки души суть испорченные благородные стремления». Порча же происходит вследствие привязанности человека к миру земному. Большое влияние на писателя оказало «Сентиментальное путешествие» (по Франции и Италии) английского писателя 18 века Лоренса Стерна, в котором доминирующей идеей является противопоставление двух миров: мира существующего, «извращающего умы» людей, приводящего их к взаимной вражде, и мира должного, желанного для души, а также раскрыта психология путешественника-повествователя, показана не объективная картина мира, но жизнь, увиденная глазами конкретного человека. В Евангелии Толстой также нашел антитезу «мира сего» и «Царствия Небесного».

Однако молодому Толстому была чужда идея христианского кенозиса (самоумаления личности). Писатель верил во внутренние силы человека, способные противоборствовать эгоистическим страстям и пагубному влиянию земного мира: «Я убежден, что в человека вложена бесконечная, не только моральная, но даже физическая бесконечная сила, но вместе с тем на эту силу положен ужасный тормоз – любовь к себе или скорее память о себе, которая производит бессилие. Но как только человек вырвется из этого тормоза, он получает всемогущество».

Л. Толстой полагал любовь к себе, плотское начало в человеке явлением естественным: «стремление плоти – добро личное. Другое дело – стремления души – это субстанция альтруистическая, «добро других». Разлад двух начал в человеке и противоречие между потенциальным и реальным человеком Толстой ощущал как собственное, личное противоречие. Метод пристального психологического анализа, внимание к душевно-духовному процессу, когда одни, едва уловимые явления внутренней жизни сменяют другие, – был поначалу методом самовоспитания, прежде чем стал способом художественного изображения души человеческой – методом психологического реализма.

Толстовская «диалектика души» блистательно проявилась в его первом же значительном произведении – биографической трилогии «Детство. Отрочество. Юность», над которой он работал 6 лет (1851-1856). Задумана была книга «о четырех эпохах развития» – повесть о молодости не была написана. Цель трилогии – показать, как человек входит в мир, как в нем зарождается духовность, возникают нравственные потребности. Внутренний рост человека определяется все меняющимся отношением его к окружающему миру и все

более глубоким самопознанием. Повесть написана от лица взрослого человека, припоминая кризисные моменты своего становления, но переживающего их со всей непосредственностью мальчика, подростка, юноши. Автора здесь интересовали общие возрастные законы человеческой жизни. Он протестовал против названия, данного первой части трилогии редактором журнала «Современник» Н.А. Некрасовым – «История моего детства»: к чему это слово «моего», важна не частная жизнь барчука Николеньки Иртеньева, а детство вообще, как этап в развитии человека.

## 2. «Война и мир»

Осенью 1862 г. Толстой женился на Софье Андреевне Берс. Для него началась полоса сравнительно спокойной, почти безвыездной жизни в Ясной Поляне, заполненной сельскохозяйственными занятиями, воспитанием детей, а главное – интенсивной творческой работой. В 1863-1869 гг. Толстой создал и опубликовал по частям в «Русском вестнике» «Войну и мир», величайшее свое произведение. Оно заняло в мировой литературе место не менее важное, чем «Фауст» Гёте, трагедии Шекспира, «Человеческая комедия» Бальзака.

«Война и мир» связана с неосуществленным замыслом романа «Декабристы». Проблема коренного преобразования жизни продолжала жить в сознании Толстого и до и после реформы Александра II. Писатель ясно видел половинчатый и лицемерный характер этих реформ. В 1856 г., когда стали возвращаться из Сибири амнистированные декабристы, Толстой встречался с некоторыми из них. В трех первых главах задуманного им романа «Декабристы», написанных в 1860 г., речь идет о возвращении в Москву одного из ссыльных, Петра Лабазова, вместе с женой Натальей, последовавшей когда-то за ним в Сибирь, и взрослыми детьми. Идейная позиция Петра Лабазова выражена краткой формулой: «Сила России не в нас, а в народе». Возобновив прерванную работу над «Декабристами» в 1878 г., Толстой был намерен показать судьбу декабриста Чернышева и, с другой стороны, судьбу государственных крестьян, которые вели тяжбу с помещиками Чернышевыми из-за земли, пытались присвоить спорную землю и были за это сосланы. Так намечался сложный узел конфликта, в который были вовлечены состоятельные дворяне: сверху – царский гнет, снизу – мужицкий бунт.

Весь этот труднейший, остропроблемный замысел был оставлен главным образом, видимо, потому, что собственное отношение Толстого к декабристам становилось по мере назревавшего в нем перелома все более противоречивым. Однако именно этот замысел, желание исследовать предысторию декабристского движения, и шире того – размышления над исторической ролью, ответственностью, судьбами русских просвещенных дворян, их взаимоотношениями с крестьянским народом – все это в конечном счете вызывало к жизни грандиозное по размаху повествование, включившее не только историю войны 1812 г., но и события, ей предшествовавшие, начиная с 1805 г. В сущности, повествование о судьбах России.

Толстой утверждал, что «Война и мир» – не роман, не поэма, не историческая хроника. Ссылаясь на весь опыт русской прозы, не раз отступавшей от общепринятой «европейской формы», он хотел создать – и создал – литературное произведение совершенно необычного типа.

Известно, что Толстой в зрелые годы с восхищением перечитывал Гомера (раньше в русском, немецком переводах, а потом и в оригинале), «Илиада» была для него одним из ориентиров в работе над «Войной и миром». О гомеровской силе и размахе «Войны и мира» говорили не раз и Гончаров, и Ромен Роллан, и Томас Манн, и многочисленные литературоведы. В советском литературоведении укоренилось определение «Войны и мира» как романа-эпопеи. Это новый жанр прозы, получивший после Толстого широкое распространение в разных модификациях в русской и мировой литературе. Исследователи относят к нему, в частности, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Хождение по мукам» А. Толстого, «Жан-Кристофа» Ромена Роллана.

Специфика романа-эпопеи определяется не количественными параметрами, не обилием персонажей или пространственной и временной протяженностью, а прежде всего смыслом и структурой. Основу эпического действия образуют события общенационального

или глобального значения – частные судьбы персонажей разворачиваются внутри широкого потока народной жизни. Здесь ставятся коренные проблемы жизни народа и человека, и возникает новое качество историзма: люди раскрываются как субъекты истории, отдельные личности, со своей сложностью, подвижностью их индивидуальных характеристик, они включены в то национальное или классовое целое, которое определяет исход исторических конфликтов. Отсюда вытекает в романе-эпопее и необходимость углубленного психологического анализа, исследование «пружин действия» – и особое значение интеллектуального начала, обретающего прямые выходы не только в авторских отступлениях, но и в размышлениях и философских диалогах персонажей. Тяготее к широте и народности старинного эпоса, роман-эпопея опирается на богатую культуру реалистического романа Нового времени.

Толстой синтезировал и переосмыслил в «Войне и мире» разнообразные художественные традиции – прежде всего национальные, восходящие к древнерусскому эпосу и к классике XIX в. В стремлении дать энциклопедию русской жизни он продолжил «Евгения Онегина»; в воссоздании исторического прошлого без эпической дистанции, приближенно, с включением «подробностей жизни», он мог опереться и на пушкинские «Капитанскую дочку» и «Бориса Годунова». Трезвое аналитическое видение русской действительности в «Войне и мире» смыкается с поэтическим образом России – так по-своему переосмыслен здесь художественный опыт гоголевского романа-поэмы «Мертвые души».

В отношении Толстого к традициям западноевропейской прозы сочетались преемственность и полемика. Известно его свидетельство о том, что безусловно правдиво обрисованный эпизод сражения в «Пармском монастыре» Стендаля поддержал его в работе над военными сценами «Войны и мира». Он любил роман Гюго «Отверженные», прощая ему и риторику, и сюжетные натяжки во имя его ярко и открыто выраженной гуманистической тенденции. Не случайно вместе с тем, что к Бальзаку Толстой относился холодно, с оттенком антипатии, – для этого были свои глубокие причины.

Отход русской классической прозы от «европейской формы» наиболее непосредственно сказался в том, что в русской литературе, за немногими исключениями, не смог привиться ни «роман карьеры» бальзаковского образца, ни «роман воспитания», классическим прообразом которого стал «Вильгельм Мейстер» Гёте. Герой русского романа, как правило, не добивался для себя места под солнцем на манер Растиньяка, не пытался и не мог адаптироваться в мире буржуазной прозы, как герой классической модели немецкого романа, санкционированной «Эстетикой» Гегеля. В судьбе центральных персонажей романов Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Гончарова, Достоевского доминирует не самоутверждение личности, не борьба за личное счастье, а скорее поиски осмысленного, достойного существования, отвечающего высокому нравственному идеалу. На этой национальной основе и выросли толстовские правдоискатели, вступающие в конфликт с привычными взглядами своей среды и одержимые духовной тревогой. Главные действующие лица «Войны и мира» – Андрей Болконский и Пьер Безухов – заметно выделяются среди героев не только европейской, но и русской литературы XIX в. нравственной незаурядностью, интеллектуальным богатством. По складу характера они резко различны, почти что полярно противоположны. Но в путях их идейных исканий есть общее.

Как и многие мыслящие люди в первые годы XIX в., и не только в России, Пьер Безухов и Андрей Болконский заморожены комплексом «наполеонизма». Бонапарт, только что провозгласивший себя императором, перекраивающий по собственной прихоти карту Европы, по инерции еще сохраняет ореол великого человека, расшатывающего устои старого феодально-монархического мира. Для русского государства Наполеон – потенциальный агрессор. Для правящей верхушки царской России он дерзкий плебей, выскочка, даже «Антихрист», как именует его Аннета Шерер. А у молодого князя Болконского, как и у незаконного сына графа Безухова, полуинстинктивное тяготение к Наполеону – выражение духа оппозиции по отношению к обществу, к которому они принадлежат по рождению. И потребуется долгий путь исканий и испытаний, прежде чем оба бывших почитателя

Наполеона ощутят свое единство с собственным народом, найдут себе место среди сражающихся на поле Бородина. Для Пьера потребуется и еще более долгий и трудный путь, прежде чем он станет деятелем тайного общества, одним из будущих декабристов, с убеждением, что и его друг, князь Андрей, будь он жив, оказался бы на той же стороне.

Образ Наполеона в «Войне и мире» – одно из гениальных художественных открытий Толстого. Литераторы и критики, особенно французские, не раз упрекали его в предвзятости: Наполеон – личность, как бы то ни было, очень значительная, – дан здесь в резко сатирическом аспекте. В «Войне и мире» император французов действует в тот период, когда он, превратившись из буржуазного революционера в деспота и завоевателя, резко деградировал как человек. Толстовский Наполеон очерчен не столь однолинейно, как это может показаться на поверхностный взгляд. В нем отмечено не только самообожание, доходящее до абсурда, но и особого рода лицемерие, побуждающее его лгать даже самому себе. Иллюзорные, идеализирующие представления о Наполеоне, насаждавшиеся прежде всего им самим, оказались крайне живучими – наполеоновской легенде по-разному отдали дань виднейшие писатели XIX в.: Стендаль, Бальзак, Байрон, Гейне, Беранже, Мицкевич. Дневниковые записи Толстого в период работы над «Войной и миром» показывают, что он следовал сознательному намерению – совлечь с Наполеона ореол ложного величия. Наполеон был для писателя не только агрессор, палач народов, но и «представитель жадного буржуа-эгоиста» – и уже в силу этого заслуживал безоговорочного осуждения.

В отличие от Бальзака Толстой был противником художественного преувеличения как в изображении добра, так и в изображении зла. И его Наполеон не Антихрист, не чудовище порока, в нем нет ничего демонического. Развенчание мнимого сверхчеловека совершается без нарушения житейской достоверности: император просто снят с пьедестала, показан в свой нормальный человеческий рост.

Образ русской нации, победоносно противостоящей наполеоновскому нашествию, дан автором с беспрецедентной в мировой литературе реалистической трезвостью, пронизательностью, широтой. Причем широта эта – не в изображении всех слоев русского общества (Толстой сам писал, что и не стремился к этому), а в том, что картина этого общества тончайшим образом дифференцирована, включает множество социально-психологических типов, разнообразные вариации человеческого поведения в условиях мира и условиях войны. В последних частях романа-эпопеи вырастает грандиозная картина народного сопротивления захватчику. В нем участвуют и солдаты и офицеры, героически отдающие свою жизнь во имя победы, и рядовые жители Москвы, которые, несмотря на демагогические призывы Ростопчина, покидают столицу, и мужики Карп и Влас, не продающие сена неприятелю. Но одновременно в «жадной толпе, стоящей у трона» идет обычная игра интриг. Да и сам Александр I, лишенный тех дарований, какими обладает его французский антагонист, по-своему поддается безумию самообожания. Русский император, который с балкона Кремля кидает бисквиты восторженно приветствующим его москвичам, не менее смешон, нежели император французов, который в виде особой милости дергает за ухо своих приближенных. Толстовский принцип снятия ореола направлен, по сути дела, против всех носителей неограниченной власти. Принцип этот выражен автором и в энергично-парадоксальной формуле, навлекшей на него гневные нападки верноподданнической критики: «Царь – есть раб истории».

В «Войне и мире» – в соответствии с величием общего замысла – уровень нравственной требовательности художника к своим персонажам резко повышается. О защитниках Севастополя молодой Толстой еще мог писать: тут нет героев и нет злодеев, «все хороши, и все дурны». В романе-эпопее психологические характеристики отдельных персонажей – при всей гибкости, подвижности, при всем обилии дифференцирующих оттенков – отличаются строгой определенностью нравственных оценок. Карьеристы, стяжатели, придворные трутни, живущие призрачной, ненастоящей жизнью, в дни мира еще могут выходить на авансцену, вовлекать в орбиту своего влияния людей наивно-благородных (как князь Василий – Пьера), могут, как Анатолий Курагин, очаровывать и обманывать доверчивых женщин. Но в дни всенародного испытания типы, подобные князю Василию, или офицеры-карьеристы, подобные Бергу, ступшевываются и незаметно выбывают

из круга действия: они не нужны повествователю, как не нужны России. Исключение составляет лишь повеса Долохов, чья холодная жестокость и безоглядная отвага оказываются кстати в экстремальных условиях партизанской борьбы.

Толстовская концепция войны, сложившаяся в дни Севастополя, разворачивается теперь на просторном историческом полотне. Война сама по себе для писателя как была, так и есть «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие». Но в определенных исторических условиях война в защиту родной страны становится суровой необходимостью и может содействовать проявлению лучших качеств, заложенных в людях. Так, невзрачный капитан Тушин своей храбростью решает исход крупного сражения; так, женственно-обаятельная, щедрая душой Наташа Ростова совершает подлинно патриотическое дело, уговаривая родителей пожертвовать имуществом семьи и спасти раненых.

Новаторское, беспощадно откровенное, начисто отвергающее батальную романтику изображение жестокостей и ужасов войны в «Войне и мире» остается образцом для всех серьезных писателей XX в., обращающихся к военной теме. Однако открытия Толстого в этой области не сводятся к аналитически точному воссозданию фронтовых будней и переживаний человека в бою. Первым в мировой литературе он показал посредством художественного слова важность морального фактора в войне. Бородинское сражение стало победой русских потому, что на империю Наполеона впервые «была наложена рука сильнейшего духом противника». Сила Кутузова как полководца основана на умении чувствовать дух войска, поступать в согласии с ним – Кутузов противостоит полуиностранным царедворческой клике своим глубоким, органическим демократизмом. Именно чувство внутренней связи с народом, с солдатской массой определяет образ его действий.

С Кутузовым прямо связаны философско-исторические размышления Толстого, кристаллизующиеся в многочисленных авторских отступлениях и во второй части эпилога. Полемиически отталкиваясь от официальной историографии, сводящей события жизни народов к воле царей, королей, министров, писатель склонен выдвигать на первый план инстинкт в противовес интеллекту, стихийное, «роевое» движение масс – в противовес осознанным действиям отдельных лиц. Он утверждает: «Если допустить, что жизнь человеческая может управляться разумом, то уничтожится возможность жизни». В подобных суждениях обнажаются противоречия ищущей мысли Толстого, чья художественная практика нередко оказывается убедительнее его теорий. В его Кутузове раскрывается с полной ясностью и разум, и воля испытанного полководца, который не поддается стихии, мудро учитывает и такие факторы, как терпение и время. Сила воли Кутузова, трезвость его ума проявляются особо ярко в сцене совета в Филях: где он – наперекор всему генералитету – принимает ответственное решение оставить Москву.

С высоким новаторским искусством дан в эпосе синтетический образ войска. В разнообразных сценах фронтовой жизни, в поступках и репликах персонажей раскрывается настроение солдатской массы, ее стойкость в боях, непримиримая ненависть к врагам - и добродушно-снисходительное отношение к тем же врагам, когда они повержены и взяты в плен. В военных эпизодах конкретизируется мысль автора: «Поднимается новая, неведомая никому сила - народ, и нашествие гибнет».

Особое место в кругу действующих лиц эпоса занимает Платон Каратаев. В наивно-восторженном восприятии Пьера Безухова он - воплощение всего «русского, доброго и круглого»; деля с ним несчастья плена, Пьер по-новому приобщается к народной мудрости и народной доле. В Каратаеве как бы сконцентрированы свойства, выработанные в русском патриархальном крестьянине веками крепостной зависимости, - выносливость, кротость, пассивная покорность судьбе, любовь ко всем людям - и ни к кому в особенности. Однако армия, состоящая из таких Платонов, не могла бы победить Наполеона. Образ Каратаева в известной мере условен, отчасти соткан из мотивов былин и пословиц.

«Война и мир», итог долголетней исследовательской работы Толстого над историческими источниками, представляла собою в то же время и отклик художника-мыслителя на те наболевшие проблемы, которые ставила перед ним современность. В

утверждении решающей роли народных масс в истории он объективно соприкасался с позициями революционных демократов. Социальные противоречия России эпохи войны с Наполеоном затрагиваются на страницах «Войны и мира» лишь мимоходом и косвенно. Однако эпизод крестьянского бунта в Богучарове, картины народных волнений в Москве накануне прихода туда французов говорят о сословном противостоянии, продолжавших подспудно существовать даже и в ситуации временного общенационального единения. И вполне естественно, что действие завершается (не «развязывается») вместе с развязкой главного сюжетного конфликта, поражением Наполеона. Развертывающийся в эпилоге резкий политический спор Пьера Безухова с его шурином Николаем Ростовым, сновидение-пророчество юного Николеньки Болконского, желающего быть достойным памяти отца, - все это напоминает о новых потрясениях, которые суждено пережить русскому обществу.

Философский смысл романа-эпопеи не замыкается рамками России. Противоположность войны и мира – это, в сущности, одна из центральных проблем всей истории человечества. «Мир» для Толстого понятие многозначное: не только отсутствие войны, но и, в более широком смысле, отсутствие вражды между людьми и народами, согласие, содружество – та норма бытия, к которой надлежит стремиться. Это толстовское понятие мира принципиально противоположно той картине атомизированного, разъединенного общества, которое раскрывается в «Человеческой комедии» Бальзака, в «Ругон-Маккарах» Золя.

Толстовское человековедение вмещает в себя не просто исследование каждой отдельной личности в ее своеобразии, развитии, нередко в единстве противоположностей, но и особое внимание к различным формам межличностных связей, включая и высокоразвитое искусство семейно-группового портрета, и оценку каждого человека в зависимости от его отношения к общественному и национальному целому. В системе образов «Войны и мира» преломляется мысль, гораздо позже сформулированная Толстым в дневнике: «Жизнь – тем более жизнь, чем теснее ее связь с жизнью других, с общей жизнью. Вот эта-то связь и устанавливается искусством в самом широком его смысле». В этом – та особая, глубоко гуманистическая природа толстовского искусства, которая отозвалась в душевном строе основных героев «Войны и мира» и обусловила притягательную силу романа для читателей многих стран и поколений.

В первые годы после своего появления «Война и мир» вызывала резкие столкновения «за» и «против» в русской критике и публицистике. Постепенно роман завоевал признание - не только в России, но и за рубежом. В конце 1879 г. вышло в Париже (в немалой степени благодаря хлопотам Тургенева) первое издание «Войны и мира» в переводе И. И. Паскевич. Перевод этот был дилетантским и неточным, но величие произведения Толстого сумели сразу же почувствовать просвещенные французские читатели: в их числе были Флобер и юный Ромен Роллан. 80-е годы отмечены взрывом международной популярности русской литературы. «Война и мир» проложила дорогу не только мировой славе Толстого, но и мировой славе русской реалистической прозы.

### 3. «Анна Каренина»

*История создания романа.* Существует, по крайней мере, три варианта объяснений того, как возник у Толстого замысел романа «Анна Каренина»: намерение автора написать о женщине «из высшего общества, но потерявшей себя»; пример вдохновивших писателя пушкинских незавершенных отрывков «Гости съезжались на дачу» и «На углу маленькой площади»; и, наконец, зафиксированный современниками рассказ писателя о том, как во время послеобеденной дремы, как видение, ему представился образ красивой женщины-аристократки в бальном платье.

Еще в 1870 г. Толстой поделился с Софьей Андреевной первоначальным, пока очень смутным, замыслом романа о неверной жене, женщине из высшего общества, которую он хотел показать «только жалкой и не виноватой». Во взглядах на женский вопрос Толстой резко противостоял радикальным течениям своего времени, был убежден, что назначение женщины – исключительно семья, материнство. Однако уже в первом замысле «Анны

Карениной» проглядывает зерно социально-психологического конфликта, свидетельствующего о неблагополучии устоев «высшего общества».

«Анна Каренина» была задумана и реализовалась как роман, произведение иного жанра, чем «Война и мир». Тут действие концентрируется вокруг не столь многочисленных лиц, в центре сюжета – коллизия частного, личного характера. Однако опыт работы над «Войной и миром» не прошел для Толстого бесследно. Сам склад его художественной натуры не позволял ему отвлечься даже на короткое время от наболевших вопросов тех тревожных, переломных лет, когда создавалась «Анна Каренина». Разорение деревни под напором «господина Купона», упадок старинных дворянских родов, ажиотаж вокруг банков в городах, атмосфера нервозности, неуверенности, проникавшая и в литературу, – все это ранило душу писателя и не могло не отражаться в его творчестве. «Анна Каренина» – роман в прямом смысле злободневный, время его действия совпало с временем написания, в нем много прямых откликов на текущие события, от научных споров тех лет до войны на Балканах. Примечательно, что и в «Анне Карениной», как было в «Войне и мире», действие не завершается и после того, как главный конфликт, казалось бы, исчерпан: в последней части романа сюжет разворачивается дальше – уже после смерти Анны.

Вокруг найденного женского типа в творческом воображении Толстого очень скоро сгруппировались все мужские типы, привлекавшие его внимание. Образ главной героини романа претерпел в процессе работы значительные изменения: из порочной женщины, отличавшейся вульгарными манерами, она превратилась в сложную и тонкую натуру, в тип женщины «потерявшей себя» и «невиноватой» одновременно. История ее жизни разворачивалась на широком фоне пореформенной действительности, которая подвергалась в романе глубочайшему авторскому анализу, преломленному сквозь призму восприятия и оценки одного из самых автобиографических героев Толстого – Константина Левина (Лёвина, как называл его автор, возводя фамилию героя к своему имени). Его сюжетная линия – равноправная по значению часть содержания романа.

Повествование в новом социально-психологическом романе Толстого определялось двумя основными сюжетными линиями, которые практически не пересеклись, если не считать единственной встречи двух главных героев (Анны Карениной и Константина Левина). Некоторые из современников упрекали автора в том, что его новый роман распадается на два самостоятельных произведения. На подобные замечания Толстой отвечал, что, напротив, гордится «архитектурой – своды сведены так, что нельзя заметить того места, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи». Эта внутренняя связь придала роману безукоризненную композиционную стройность и определила его главный смысл, вырисовывающийся «в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства», как ее в то время понимал Толстой.

*Роль библейского эпиграфа в романе.* Роман открывается взятым из Библии эпиграфом «Мне отмщение, и Аз воздам». Вполне ясный смысл библейского изречения становится многозначным, когда его пытаются трактовать применительно к содержанию романа. В этом эпиграфе виделись авторское осуждение героини и авторская же защита ее. Эпиграф воспринимается и как напоминание обществу о том, что не ему принадлежит право судить человека. Много лет спустя Толстой признавался, что выбрал этот эпиграф для того, «чтобы выразить ту мысль, что то дурное, что совершает человек, имеет своим последствием все то горькое, что идет не от людей, а от Бога и что испытала на себе и Анна Каренина». Одно из близких к замыслу Толстого толкований эпиграфа: никто не вправе судить и осуждать человека, ибо самый суровый и нелицеприятный суд заключается в последствии его собственных поступков, за которые он несет ответственность не только перед людьми, но и перед самим собой.

*Идея нравственного закона в романе.* Это признание писателя является, по сути дела, определением того, что есть нравственный закон как закон воздаяния человеку за все им совершенное. Нравственный закон и есть тот смысловой центр романа, который создает «лабиринт сцеплений» в произведении. Одним из современников Толстого оставлена запись более позднего, но важнейшего суждения писателя: «Самое важное в произведении

искусства – чтобы оно имело нечто вроде фокуса, – то есть чего-то такого к чему сходятся все лучи или от чего исходят. И этот фокус должен быть недоступен полному объяснению словами. Тем и важно хорошее произведение искусства, что основное его содержание во всей полноте может быть выражено только им». В «Войне и мире» Толстой определил, что есть «настоящая жизнь» и в чем смысл жизни каждого отдельного человека. Философский смысл «Войны и мира» продолжается и расширяется в «Анне Карениной» мыслью о том, что жизнь людей скрепляется и держится исполнением нравственного закона. Эта мысль обогащала новый роман Толстого, делая его не только социально-психологическим, но и философским. Своим отношением к пониманию и исполнению нравственного закона определяются все персонажи романа «Анна Каренина».

Анна Каренина предстает в романе как окончательно сложившаяся личность. Трактовки ее образа в литературоведении чаще всего соотносятся с тем или иным пониманием смысла эпитафии и меняются в зависимости от исторически изменяющегося отношения к роли женщины в семейной и общественной жизни и нравственной оценки поступков героини. В современных оценках образа героини начинает преобладать традиционный народно-нравственный подход, согласующийся с толстовским пониманием нравственного закона, в отличие от недавнего безусловного оправдания Анны в ее праве на свободную любовь, выбор жизненного пути и разрушение семьи.

В начале романа Анна – примерная мать и жена, уважаемая светская дама, жизнь которой наполняют любовь к сыну и преувеличенно подчеркиваемая ею роль любящей матери. После встречи с Вронским Анна осознает в себе не только новую пробудившуюся жажду жизни и любви, желания нравиться, но и некую неподвластную ей силу, которая независимо от ее воли управляет поступками, толкая к сближению с Вронским и создавая ощущение защищенности «непроницаемой броней лжи». Кити Щербацкая, увлеченная Вронским, во время рокового для нее бала видит «дьявольский блеск» в глазах Анны и ощущает в ней «что-то чуждое, бесовское и прелестное».

Постепенно искренняя и ненавидящая всякую ложь и фальшь Анна, за которой в свете прочно укрепилась репутация морально безукоризненной женщины, сама запутывается в лживых и фальшивых отношениях с мужем и светом. Под влиянием встречи с Вронским резко меняются ее отношения со всеми окружающими: все прежние увлечения кажутся Карениной фальшью и обманом, при этом разрыв социальных связей еще более подталкивает ее к падению. После неоднократно проявленного Карениным по отношению к ней великодушия Анна начинает ненавидеть его, больно чувствуя свою вину и сознавая его нравственное превосходство. Она привыкла видеть в муже лишь «министерскую машину».

Анна находится во власти тех же устремлений человеческой природы, которые в неизмеримо более низких и плоских проявлениях руководят любовными похождениями ее брата Степана Аркадьевича. Анна захвачена стихией чувственной, прежде, в «Казаках», в «Войне и мире», оправдываемой писателем как естественное явление человеческой природы. Теперь эта стихия оказывается силой, пагубной для героини. В душе Анны сталкиваются два начала: живая сердечность, глубокое понимание людей, способность «вчувствования» в другой мир – и стихия сильного личного стремления, серьезного и чистого, но идущего вопреки интересам других. Толстой показывает, как женщина теряет себя под воздействием поработившей ее страсти. Многочисленные сравнения и эпитеты призваны акцентировать жестокий характер страсти, представить ее как роковое наваждение, как власть над человеком его плотской природы, заставляющей его поступать наперекор нравственным убеждениям. Анна наказана сама собой. Об этом убедительно свидетельствует ее предсмертный монолог, в котором при ярком свете совести ей открылись до конца обман и зло ее любовной связи с Вронским, обман и ложь чувства, составлявшего единственный смысл ее жизни – и оттого уже вся жизнь вообще предстала вдруг как «Все неправда, все ложь, все обман, все зло!..»

Толстой художник с присущей ему силой образного видения сравнивает две любви, ставя их рядом и противопоставляя друг другу: физическую любовь Вронского и Анны (бьющую в тисках сильной чувственности, но обреченную и бездуховную) и подлинную, истинно христианскую (как ее называет Толстой) любовь Левина и Кити, тоже чувственную,

но при этом исполненную гармонии, чистоты, самоотверженности, нежности, правды и семейного счастья. Нравственный вывод этого противопоставления: любовь не может быть только физической, ибо тогда она эгоистична, а эгоистичная любовь не созидает, а разрушает.

До женитьбы Левин увлечен экономико-социальным реформаторством. Левин пытается построить отношения с работниками на артельных началах, сделать их пайщиками своего хозяйства и тем самым осуществить «маленькую бескровную революцию, но величайшую революцию сначала в маленьком кругу уезда, потом губернии, потом России, всего мира». Однако крестьяне усмотрели в проекте «хозяина» лишь замаскированное намерение обобрать их побольше. После женитьбы Левин стремится пробиться к пониманию правды человеческих отношений, к уяснению смысла жизни уже на других путях – не экономических, а этических. В его поисках поворотными моментами станут не социальные опыты (вроде совместной работы с крестьянами в поле), а переживания бытийные: смерть брата Николая, рождение сына. Левин пытается сблизить, соединить свои философские поиски и повсеместный быт. Естественник по образованию, рационалист по духу времени, Левин все больше склоняется к выводу, что вопрос для чего жить, не решается разумом: «Разумом, что ли, дошел я до того, что надо любить ближнего и не душить его? Мне сказали это в детстве, и я радостно поверил, потому что мне сказали то, что было у меня в душе. А кто открыл это? Не разум. Разум открыл борьбу за существование и закон, требующий того, чтобы душить всех, мешающих удовлетворению моих желаний. Это вывод разума...» Ответ на вопрос дала не мысль, а сама жизнь, и не чужая, а своя собственная, а сформулировать ответ помогла беседа с крестьянином Федором. Федор сказал Левину: «Один человек только для нужды своей живет, хоть бы Митюха, только брюхо набивает, а Фоканыч – правдивый старик. Он для души живет. Бога помнит». Эти слова «просветили» его собственные, как будто вырвавшиеся откуда-то из заперти мысли. Жить «для души», «по правде, по-Божески» -- вот как можно участвовать во всеобщем сложении жизни. Как всегда у Толстого, очень значительны последние строки романа: «...жизнь моя теперь, вся моя жизнь, независимо от всего, что может случиться со мной, каждая минута ее – не только не бессмысленна, какую она была прежде, но имеет несомненный смысл добра, который я властен вложить в нее».

*Роман «Анна Каренина» в мировой литературе.* Именно широта постановки проблем общенационального и, более того, общечеловеческого масштаба – проблем, намного переросших рамки традиционного «семейного» романа, - обусловила то всемирное признание, которое «Анна Каренина» получила вслед за «Войной и миром» вскоре после выхода. Именно по поводу «Анны Карениной», оцененной как «факт особого значения», Достоевский (в «Дневнике писателя» за 1877 г.) первым заговорил о Толстом как писателе, сказавшем «новое слово» в мировой литературе. И он же первым отметил связь этого романа с пушкинской традицией.

Интерес к «женскому вопросу» возникал во второй половине XIX в. в разных национальных литературах, не только в русской. Критики не раз сопоставляли «Анну Каренину», в частности, с «Госпожой Бовари» Флобера. Однако различие тут глубокое. Флобер мотивирует гибель своей героини цепью внешних обстоятельств, коренящихся в эгоизме мужчин, в косности буржуазно-мещанского мира; притом сама Эмма Бовари не возвышается над уровнем общества, в котором она живет. Анна у Толстого - натура незаурядная, душевно богатая, наделенная живым нравственным чувством. Любовь к Вронскому побуждает ее яснее, чем прежде, осознать себя как личность, обостряет ее критическое чутье по отношению к окружающему миру и к себе самой. И главная причина ее гибели - не столько лицемерие светской среды или препятствия к получению развода, сколько разрушающее действие страсти на ее собственную душу, невозможность примирить чувство к Вронскому и привязанность к сыну, и шире того - невозможность найти себя в мире, где «все неправда, все ложь, все обман, все зло».

Для Толстого критерием подлинной семьи было взаимопонимание, душевное согласие супругов – то, что с таким искусством передано в сценах семейной жизни Пьера и Наташи в эпилоге «Войны и мира». Но брачный союз Анны с нелюбимым ею, внутренне чуждым ей сановником Карениным не мог стать основой подлинной семьи. Не могло

возникнуть семьи и из совместной жизни Анны с Вронским, потерпевшим крушение в своей военной и светской карьере, но кровно привязанным к тому обществу, которое отвергло его. И Толстой не осуждает Анну (она, как бы то ни было, остается для него «жалкой и не виноватой»), но неотвратно приводит ее к трагической развязке. Исследование неразрешимой коллизии в частной жизни людей из «высшего общества» позволяет романисту с новой стороны проникнуть в социальную, нравственную, идеологическую проблематику эпохи.

Рядом с линией Анны в романе непринужденно и без малейшей натяжки возникает параллельная ей линия Левина. Повествователь, который в «Войне и мире» сумел столь искусно завязать сложные узлы личных, светских, военных отношений, скрепивших воедино судьбы Ростовых, Болконских, Безуховых, Курагиных, в данном случае с высокой художественной смелостью ведет рядом два, в сущности независимых одно от другого, романских действия. Внутренняя связь этих действий - не в общности судеб Анны и Левина и не в сходстве их характеров, а, скорее, в сходстве психологических ситуаций. Оба они - каждый по-своему - не могут, не хотят мириться с ложью и злом окружающего их мира. Отсюда трагедия Анны, отсюда драма Левина.

А. Фет, один из первых читателей «Анны Карениной», заметил, имея в виду литературных недоброжелателей Толстого: «А небось чувят они все, что этот роман есть строгий, неподкупный суд всему нашему строю жизни». Это и на самом деле так. Толстой на этот раз творит свой суд, сводя речь повествователя к самому строгому минимуму. Авторские комментарии, занимавшие столь ответственное место в «Войне и мире», здесь почти отсутствуют. Нравственная оценка людей и событий всецело вытекает из самого действия, из взаимоотношений и поступков персонажей.

Новаторство Толстого-психолога в «Войне и мире» сказывалось, в частности, в том, как он прослеживал в своих героях соотношение изменчивого и постоянного, их внутреннее развитие - иногда плавное, иногда проходившее через кризисы и переломы - на протяжении длительного срока. В «Анне Карениной» действие занимает немного времени, не более трех лет, и здесь толстовское искусство человековедения выражено по-новому. Одни и те же персонажи предстают в разных жизненных ситуациях, разных ракурсах, по-разному судят друг о друге; авторский и читательский приговор выносятся лишь в конечном счете, в итоге различных «за» и «против». Именно так строится противоречивый характер Каренина. Он не глуп и не зол, он способен на порывы великодушия (что особенно видно в сцене примирения с Вронским у постели больной Анны), он может даже внушить читателю жалость, когда он заплетаящимся от горя языком произносит свое знаменитое «пелестрадал». Но по ходу действия все яснее вырисовывается привязанность Каренина к миру царской бюрократии, его умение ревностно участвовать в фальшивой, призрачной жизни, в ловле наград и чинов.

Толстовская психологическая рентгенокопия приобретает в «Анне Карениной» новые качества. Испробовав еще в «Севастопольских рассказах» возможности внутреннего монолога как способа исследования душевных тайн людей, художник пользуется здесь этим способом с возросшей гибкостью, в орбиту его внимания полнее включается не только логически упорядоченная мысль персонажей, но подчас и то, что смутно, что полуосознанно, что не поддается рациональному контролю. Предсмертный внутренний монолог Анны - не авторский пересказ затаенных дум человека (как это было в сцене смерти Праскухина во втором из севастьяпольских рассказов), а как бы стенограмма этих дум, переданная от первого лица, во всей непосредственности, порой беспорядочности. Однако тот прием, который в западной литературе XX в. у прозаиков модернистского склада возводится в ранг постоянно действующего метода, служит воплощению извечного хаоса в человеке, в данном эпизоде из «Анны Карениной» выражает особую, необычную напряженность ситуации. Достоверное, непринужденное воспроизведение психического процесса проясняет истоки трагедии героини и обогащает реалистическое искусство изображения человека.

Важная и новая особенность поэтики «Анны Карениной» – элементы символики или аллегории, приобретающие характер лейтмотивов. В «Войне и мире» лейтмотивы портретные или речевые становятся средством характеристики отдельных персонажей. В «Анне Карениной» возникают и повторяются мотивы, имеющие не только непосредственно

предметный, но и символический смысл. Железная дорога у Толстого (почти как в известном стихотворении Некрасова) – своего рода вещественный символ того строя жизни, который складывается в пореформенной России, принося людям новые бедствия.

Мысль о всеобщем торжестве неправды и зла, одна из последних мыслей, мелькающих в сознании Анны перед смертью, сродни тем горестным рассуждениям, которые долгое время не дают покоя второму главному герою романа, Константину Левину.

*Проблемы искусства в романе «Анна Каренина».* В романе «Анна Каренина» Лев Толстой глубоко осмыслил всегда волновавшие его вопросы творчества и ремесла, искусства и его имитации. Особую значимость имеют в романе эпизоды, связанные с живописью русского художника Михайлова, мастерскую которого в Италии посещают Вронский, Голенищев и Анна. Противопоставление художника-любителя Вронского живописцу Михайлову поднято Толстым до высоты принципиальной проблемы, полярно противоположного понимания творца и искусства. Художник и дилетант осмыслены Толстым как особые психологические типы. Образ Михайлова внешне прозаичен, лишен привычных в романтической традиции черт избранника, или «пророка». Социальный статус художника незначителен. Это дает Голенищеву право снисходительно характеризовать его: «<...> чудак и без всякого образования <...> один из этих диких новых людей, которые теперь часто встречаются; знаете, из тех вольнодумцев, которые воспитаны в понятиях неверия, отрицания и материализма <.> Он сын, кажется, московского камер-лакея и не получил никакого образования».

Посетители творческой мастерской Михайлова в Италии, Голенищев, Вронский и Анна, «<. > разочарованные уже вперед рассказом Голенищева о художнике, еще более разочаровались его внешностью. Среднего роста, плотный, с вертлявою походкой, Михайлов, в своей коричневой шляпе, оливковом пальто и узких панталонах, тогда как уже давно носили широкие, в особенности обыкновенностью своего широкого лица и соединением выражения робости и желания соблюсти свое достоинство, произвел неприятное впечатление».

Напротив, портрет Вронского в период его жизни с Анной в Италии и увлечения итальянской живописью воспроизводит артистический образ мецената, свободного художника, посвятившего себя искусству. Внешний облик Вронского тщательно выверен, продуман, возделан с особой старательностью: «Он писал под руководством итальянского профессора живописи этюды с натуры и занимался средневековой итальянской жизнью. Средневековая итальянская жизнь в последнее время так прельстила Вронского, что он даже шляпу и плед через плечо стал носить по-средневековски, что очень шло к нему».

Театральность бытового поведения Вронского призвана убедить окружающих и его самого в особом призвании. В творческой одаренности Вронского убеждена Анна: «У Алексея будет atelier хороший. Непременно ты возьми эту комнату, - сказала она Вронскому <.. .> - Разве ты пишешь? - сказал Голенищев, быстро оборачиваясь к Вронскому. - Да, я давно занимался и теперь немного начал, - сказал Вронский, краснея. - У него большой талант, - сказала Анна с радостною улыбкой. - Я, разумеется, не судья! Но судьи знающие то же сказали».

Однако в глазах автора романа Вронский всего лишь любитель. Толстой с иронией говорит о его случайности в живописи: «Так как смолodu у него была способность к живописи и так как он, не зная, куда тратить свои деньги, начал собирать гравюры, он остановился на живописи, стал заниматься ею <...>». Вронскому приятна роль «просвещенного любителя и покровителя искусств <.> скромного художника, отрекшегося от света, связей, честолюбия для любимой женщины». Занятия живописью для него - «избранная роль», и эту роль он играет талантливо.

Напротив, Михайлов скромен и естествен в своем бытовом поведении, целиком подчиненном творческому процессу. Живопись не является для художника достаточным средством материального обеспечения себя и своей семьи. Будучи, по словам Голенищева, «замечательным портретистом», Михайлов, однако, не пишет портретов. Новая картина на евангельский сюжет требует от него полного погружения и самоотдачи.

Толстому близко платоновское понимание творчества как божественной «одержимости», созвучно восприятие художника как творца, вдохновленного «магнесийским» камнем. Одно из главных состояний подлинного художника, по мысли Толстого, – способность и потребность жить созданными образами, тотальная поглощенность творчеством. Такая потребность постоянного вживания в мир искусства создает своеобразную надстройку над повседневностью и ставит художника в трудное, порой мучительное положение. Он должен постоянно переходить от быта к вдохновению и от вдохновения к быту, что вносит в душу творца заметный диссонанс, который незнаком дилетанту: «Художник Михайлов, как и всегда, был за работой, когда ему принесли карточки графа Вронского и Голенищева. Утро он работал в студии над большою картиной. Придя к себе, он рассердился на жену за то, что она не умела обойтись с хозяйкой, требовавшею денег <...> Никогда он с таким жаром и успехом не работал, как когда жизнь его шла плохо, и в особенности, когда он ссорился с женой. «Ах! провалиться бы куда-нибудь!» - думал он, продолжая работать. Он делал рисунок для фигуры человека, находящегося в припадке гнева. Рисунок был сделан прежде; но он был недоволен им. «Нет, тот был лучше... Где он?» Он пошел к жене и, насупившись, не глядя на нее, спросил у старшей девочки, где та бумага, которую он дал им. Бумага с брошенным рисунком нашлась, но была испачкана и закапана стеарином. Он все-таки взял рисунок, положил к себе на стол и, отдалившись и прищурившись, стал смотреть на него. Вдруг он улыбнулся и радостно взмахнул руками. - Так, так! - проговорил он и тотчас же, взяв карандаш, начал быстро рисовать. Пятно стеарина давало человеку новую позу».

По мысли Толстого, отличие художника от дилетанта заключается не в том, что один владеет искусством писать (рисовать, ваять), а другой нет, а в том, что одному открывается нечто такое, чего не дано видеть другому. Примером толстовского понимания искусства как проникновения в мир «умопостигаемого» служит живопись Михайлова: его картина на евангельский сюжет и портрет Анны Карениной.

Михайлов – тип религиозного художника, наиболее близкий Толстому. На своей картине «Увещание Пилатом» он воспроизвел евангельский сюжет – Христос перед судом Пилата, известный по живописи итальянских мастеров Возрождения. Так, Голенищев упоминает в романе Тинторетто, автора картины «Христос перед Пилатом»: «Там прекрасный Тинторетто есть. Из его последней эпохи».

Под кистью толстовского художника меняется традиционный в европейской религиозной живописи образ Христа. Направление, в котором работает Михайлов, Голенищев осуждает, называя его «фальшивым», а о его картине говорит как о примере «ивановско-штраусовско-ренановского отношения к Христу и религиозной живописи»: «Он (Христос) у вас человекобог, а не богочеловек».

Эпизоды романа «Анна Каренина», связанные с художником Михайловым и дилетантом Вронским, органично дополняют теоретические высказывания Толстого об искусстве в его позднем *трактате* «Что такое искусство?»

Писатель дает подробный анализ этих чисто формальных приемов, направленных на усиление экспрессии и активизацию восприятия зрителя, читателя или слушателя. По словам Толстого, «приемы эти следующие: 1) заимствование, 2) подражательность, 3) поразительность и 4) занимательность». Сущность их вполне утилитарна: произвести впечатление «поэтического» произведения искусства при бедности содержания и полном авторском эмоциональном бесстрашии.

Несомненно, что отмеченные формальные приемы создания экспрессии восходят к художественному опыту самого Толстого. Писатель сам нередко использовал эти приемы, но с принципиально иной функциональной целью: вынесения на поверхность важного смысла. Приемы же, описанные в трактате, воспринимаются как сатира на ремесленное, поддельное искусство. Они являются предвестием той безликой литературы, которую в наши дни принято называть массовой, или «паралитературой».

Первый прием, по Толстому, состоит в заимствовании целых сюжетов или их элементов из известных произведений и умения «<...> так переделывать их, чтобы они с некоторыми добавлениями представляли нечто новое». Такие заимствования, сделанные

небесталанными авторами, легко принять за подлинное искусство: «<. > когда за такие заимствования берутся люди начитанные и талантливые, да еще выработавшие технику своего искусства, то выходят те заимствования из греческого, древнего, христианского и мифологического мира, которых так много развелось, и в особенности теперь так много продолжает появляться, и которые принимаются публикой за произведения».

Второй прием, подражательность, состоит в натуралистическом копировании жизни. Суть его в том, чтобы «<...> передавать подробности, сопутствующие тому, что описывается или изображается». В литературе этот прием предполагает необходимость «<...> описывать до малейших подробностей внешний вид, лица, одежды, жесты, звуки, помещения действующих лиц со всеми случайностями, которые встречаются в жизни <...>». В драматическом искусстве прием заключается в том, «чтобы, кроме подражательности речи, вся обстановка, все действия лиц были точно такие же, как в настоящей жизни. В живописи прием этот сводит живопись к фотографии и уничтожает разницу между фотографией и живописью. Как ни, казалось бы, странно это, прием этот употребляется и в музыке: музыка старается подражать не только ритмом, но и самыми звуками, теми звуками, которые в жизни сопутствуют тому, что она хочет изображать».

Третий прием, поразительность, Толстой определяет как эффект, основанный на контрастах: «ужасного и нежного, прекрасного и безобразного, громкого и тихого, темного и светлого, самого обыкновенного и самого необычайного». Кроме эффекта контрастов в словесном искусстве возможно натуралистическое изображение подробностей, вызывающих половую похоть или чувство ужаса: «так, например, чтобы при описании убийства было протокольное описание разрывов тканей, опухолей, запаха, количества и вида крови». Этот прием близок к искусству «болевого эффекта», которым владел сам Толстой, автор таких произведений, как «Смерть Ивана Ильича», «Власть тьмы».

По мысли Толстого, все эти приемы (часто встречающиеся в его собственных сочинениях), могут только имитировать искусство, если нет главного: «чувства, испытанного художником». Любые приемы мертвы без одухотворяющего их авторского начала. В лучшем случае они, в качестве технических навыков, могут служить созданию хорошего ремесленного произведения, но чаще всего – грубой подделки.

В своей эстетике Толстой строго разграничивает искусство и имитацию, художника и ремесленника. «Талант» в понимании писателя граничит с ремеслом и подражательностью. Он предполагает овладение системой приемов без участия в произведении искреннего, пережитого автором чувства. Усвоив определенные правила, талантливый автор может уже «<. > холодным способом, без малейшего чувства» производить «предметы». В такой интерпретации таланта есть что-то близкое пушкинской дилемме таланта и гения, ремесла и вдохновения. Понятие «талант» для Толстого однозначно ущербно и противоположно другому: художник, творец.

### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Какое место занимает жанр романа в творчестве Л. Толстого?
2. Что представляла собой идейная эволюция Л. Толстого – писателя и мыслителя?
3. В чём заключаются художественные особенности жанра романа-эпопеи?
4. Почему роман «Война и мир» Л. Толстого имеет жанровые признаки эпопеи?
5. Раскройте смысл библейского эпиграфа к роману «Анна Каренина».
6. В чём заключается актуальность творчества Л. Толстого в наши дни?

### *Литература:*

[Толстой Л. Н. Анна Каренина. — Б. м. : Б. и. — 345 с.](#)

[Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. Т. 09. Война и мир : Академическое юбилейное издание, Т. 1 / Л. Н. Толстой ; под общ. ред. В. Г. Черткова. Полное собрание сочинений в 90 томах. — // Гос. изд-во худож. лит., 1928—1958. — М. : РГБ, 2006. — 538 с.](#)

Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. Т. 10. Война и мир. Т. 2 : Академическое юбилейное издание / Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений в 90 томах. — // Гос. Изд-во худож. лит., 1928—1958. — М. : РГБ, 2006. — 433 с.

Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. Т. 11. Война и мир. Т. 3 : Академическое юбилейное издание / Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений в 90 томах. — // Гос. изд-во худож. лит., 1928—1958. — М. : РГБ, 2006. — 433 с.

Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. Т. 12. Война и мир. Т. 4 : Академическое юбилейное издание / Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений в 90 томах. — // Гос. изд-во худож. лит., 1928—1958. — М. : РГБ, 2006. — 433 с.

Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. Т. 44. На каждый день: учение о жизни, изложенное в изречениях : Академическое юбилейное издание, Ч. 2 / Л. Н. Толстой ; под общ. ред. В. Г. Черткова. Полное собрание сочинений в 90 томах. — // Гос. Изд-во Худож. Лит, 1928—1958. — М. : РГБ, 2006. — 505 с. 1-10

Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. Т. 45. Путь жизни 1910 : Академическое юбилейное издание / Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений в 90 томах. — // Гос. Изд-во Худож. Лит, 1928—1958. — М. : Гос. Изд-во Худож. Лит, 1956. — 595 с. С. 1-5

Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. Т. 49. Записки христианина. Дневники (1881-1887) : Академическое юбилейное издание / Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений в 90 томах. — // Гос. Изд-во Худож. Лит, 1928—1958. — М. : Гос. Изд-во Худож. Лит, 1952. — 117 с. С. 1-10

Коровин В. И. История русской литературы XIX века. В трех частях : учеб. для студентов вузов, Ч. 3 : (1870-1890 годы). — М. : Владос, 2005. — 543 с. С. 237-244, 245-248, 219-234, 262-263

Кулешов В. И. История русской литературы XIX века : учеб. пособ. — М. : МГУ, 1997. — 624 с. С. 329-338

Линков В. Я. История русской литературы (вторая половина XIX века) : учеб. пособ. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 2010. — 304 с. С. 190-231

#### Лекция № 10

### **Обновление реализма на рубеже XIX – XX вв. (Творчество А. Чехова, И. Бунина, А. Куприна).**

### **Жанрово-художественное новаторство творчества А. Чехова**

#### План

1. Творчество А. Чехова в истории русской литературы.
2. Переосмысление художественного образа маленького человека в произведениях А. Чехова.
3. Жанр рассказа в творчестве А. Чехова.
4. Новаторство драматургии А. Чехова: на пути к «новой драме».
5. «Чеховская школа» писателей и реализм рубежа веков (творчество И. Бунина, А. Куприна).

#### 1. Творчество А. Чехова в истории русской литературы

Конец XIX — начало XX века в историко-культурном развитии России — период, уникальная сущность и содержание которого проистекает из особого положения его на стыке двух эпох. Историко-литературная ситуация рубежа веков способствовала появлению особого типа художников, которые представляли именно как «ножницы между столетиями» и которые создали принципиально новые художественные системы, эстетическая расшифровка которых оказывается возможной только при учете фактора сближенности «концов» и «начал». Такой характерной фигурой видится А. П. Чехов (1860 – 1904). Писатель по праву признан корифеем русской классики, связующим звеном между ее Золотым и Серебряным веком. Чехов был тем писателем, который во многом интуитивно, итожа опыт собственной жизни и усваивая уроки своего времени, склонялся к идее много-версионности бытия,

улавливал носившееся в воздухе ощущение утраченной устойчивости жизни, крушение детерминистских представлений и спасительного просветительства. Он уловил, может быть, раньше, чем понял определенно, наступление новых времен не только по очевидности надвигающейся революции. Он почувствовал с уверенностью новое состояние реальности, и феномен «существования» сделал предметом своего исследования. Именно с этим чрезвычайной важности и новизны фактом и была по-настоящему связана «оригинальность» Чехова, та оригинальность, которая, по его собственным словам, «сидит не в стиле, а в способе мышления».

Вполне закономерно в его творчестве актуализировалась экзистенциальная по типу проблематика, а ситуация отчуждения и смыслоутраты становилась основой действия в самом будничном, непритязательном варианте: не как единичное событие, а как обыденность жизни, её привычное состояние.

Новый тип конфликта, роднящий все рассказы Чехова, определялся не в горизонтальной плоскости, он располагался не между человеком и человеком или другой конкретно обозначенной силой. Противостояние находилось в вертикальном срезе и в общем плане виделось как несоответствие жизни и разного рода ее отрицаний и замещений. Именно в этом ракурсе ощущалась и схожесть самых разных чеховских произведений. Более того, восприятие читателем именно этой однотипности писатель и стремился сформировать. В этом свете знаменитая трилогия «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви» выглядит своеобразным жанровым ключом к внутренней логике чеховского художественного мира, рисуя объемную картину однотипных следствий подобного несовпадения.

Своими рассказами Чехов создал так называемый «микророман» с открытым финалом, когда завершенность мысли рассказа налицо, а завершенности фабулы нет, потому что события не исчерпали поставленной проблемы и побуждают читателя к дальнейшим размышлениям над ней, выводящим нередко на важнейшие проблемы бытия. Это открытие подхвачено мировой литературой, но достижений Чехова не превзошел пока никто. Пушкиным в прозе называл Чехова Л. Толстой. «Чехов – несравненный художник. Художник жизни. И достоинство его творчества в том, что оно понятно и сродни не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще. А это главное». Критики: Чехов «своими удивительными рассказами создал новое качество и воспитал новый вкус. Он довел свои маленькие рассказы до максимально возможного совершенства формы. (...) После Чехова уже невозможно было писать по-старому. После него выросла и начала развиваться литература маленького рассказа».

Художественное наследие писателя – рассказы, повести, пьесы. Чехов начинал свою литературную деятельность как автор фельетонов и коротких юмористических рассказов (псевдоним — Антоша Чехонте). Основные темы творчества — идейные искания интеллигенции, недовольство обывательским существованием одних, душевная «смирненность» перед пошлостью жизни других («Скучная история», 1889; «Дуэль», 1891; «Дом с мезонином», 1896; «Ионыч», 1898; «Дама с собачкой», 1899). В рассказах «Бабье царство» (1894), «Мужики» (1897), «В овраге» (1900) писатель показал дикость и жестокость деревенской жизни. Большой силы социального и художественного обобщения Чехов достиг в рассказах «Палата №6» (1892), «Человек в футляре» (1898). В пьесах «Чайка» (1896), «Дядя Ваня» (1897), «Три сестры» (1901), «Вишневый сад» (1904), поставленных на сцене Московского Художественного театра, создал особую, тревожную эмоциональную атмосферу предчувствия грядущего. Главный герой Чехова — рядовой человек со своими каждодневными делами и заботами.

В многочисленных рассказах Чехов обращается к исследованию души современного человека, испытывающего влияние разнообразных социальных, научных и философских идей: пессимизма («Огни», 1888), социального дарвинизма («Дуэль», 1891), радикального народничества («Рассказ неизвестного человека», 1893); решает волновавшие общество вопросы семейных отношений («Три года», «Супруга», «Ариадна», все 1895), аномальных явлений психики («Черный монах», 1894) и др.

Основой сюжетов становится не столкновение человека с грубой социальной средой, но внутренний конфликт его духовного мира: герои Чехова — «хмурые», скучные, живущие

«в сумерках» люди, оказываются жизненно несостоятельными в силу собственной неспособности к творческой реализации, неумения преодолеть душевное отчуждение от других людей; их несчастья не имеют фатальной предопределенности и не обусловлены исторически — они страдают по причине собственных житейских ошибок, дурных поступков, нравственной и умственной апатии.

Новаторство Чехова заключалось в том, что он сумел синтезировать в своих рассказах и миниатюрах жанр анекдота и притчи. Излюбленным приемом Чехова-юмориста является также прием столкновения мысленных представлений, намерений или надежд героя с той или иной реальной жизненной ситуацией, им не учтенной или не входившей в его первоначальные планы. Этот прием лежит в основе рассказов «Винт» (1884), «Симулянты» (1885), «Унтер Пришибеев» (1885), «Шило в мешке» (1885), «Драма», «Дорогие уроки» (1887). Иногда одна незапланированная ситуация, уже вызывающая смех у читателя, дополняется другой, еще более неожиданной, что значительно усиливает комический эффект, производимый рассказом. Так, в «Драме» литераторша-графоманка Мурашкина, надеясь, что редактор, которого она чуть ли не силой заставляла прослушать сочиненную ею пьесу, напечатает ее в своем журнале, получает совсем не то, на что рассчитывала: уставший от ее назойливости и совершенно удрученный ее бездарностью редактор убивает Мурашкину случайно оказавшимся под его рукой пресс-папье, — первая неожиданность! Однако, как выясняется из последней фразы, и это вторая неожиданность! — присяжные оправдывают отданного под суд убийцу-редактора.

Рассказ «Драма» показателен и в том отношении, что в нем комическим персонажем оказывается представительница идейной литературы демократического направления: ее пьеса, переполненная шаблонными мотивами и стилистическими штампами, сама по себе является объектом осмеяния.

*Чехов – врач и писатель.* В творческом наследии А. Чехова 30 рассказов объединены общей «медицинской» тематикой, то есть это рассказы о врачах, где описываются их рабочие будни или эпизоды из их жизни («Палата № 6», «Необыкновенный», «Случай из практики», «Враги», «Попрыгунья» и др.), рассказы, где действующими лицами являются заболевшие или умирающие люди («Тиф», «Три года», «Цветы запоздалые», «Мужики», «Горе» и др.), рассказы о душевном здоровье персонажей («Припадок», «Черный монах», «Палата № 6»), а также юмористические рассказы («Сельские эскулапы», «Хирургия», «Симулянты», «Аптекарьша», «У постели больного» и др.).

Исследователи полагают, что знание медицины оказало большое влияние на творчество Чехова. Но специально «медицинских» рассказов, имеющих целью дать клиническую картину болезней, он не писал никогда. Например, рассказ «Черный монах», сам писатель называл медицинским, объясняя это тем, что в нем изображается клиническая картина мании величия, но содержание не сводится к ней, как в «Палате № 6» — к мании преследования, как в рассказах «Припадок» или «Случай из практики» — к изображению нервного припадка. Симптомы болезни описаны так, как принято в психиатрической науке, но сущность не в них.

Чехов стремится дать более выразительную речевую характеристику героя, вызвать у читателя более яркие представления о нем. Чтобы не давать откровенной оценки личности героя, писатель раскрывает его характер, настроение, образ мыслей посредством его же речи. Кроме того, выражается эмоциональная реакция самого персонажа на поведение и образ жизни других персонажей: «Довольно было пустяка — расстройства желудка, легкого озноба, как бабка уже ложилась на печь, куталась и начинала стонать громко и непрерывно: «Умира-а-ю!» («Мужики»), «У него была своя собственная теория кровообращения, своя химия, своя астрономия» («Три года»); кроме того, термины участвуют в создании внешнего портрета персонажа: «Он пополнил, раздобыл и неохотно ходил пешком, так как страдал одышкой» («Ионыч»), «Старцев еще больше пополнил, ожирел, тяжело дышит и уже ходит, откинув назад голову» («Ионыч»).

К медицинской терминологии Чехов прибегает часто и в целях достижения комического эффекта. Эта лексика выступает как средство юмора, иронии. Комический эффект может возникать вследствие того, что термин попадает в несвойственный ему

контекст, противоречащий не столько окружающей его лексике, сколько самой ситуации, например, связанной с обсуждением бытовых, семейных проблем. Такой контраст усиливает впечатление. Например, Чехов сталкивает латинские слова с внутренним смысловым содержанием речи героя, который дает характеристику своей невесты и ее матери. «Ее habitus не плох. Рост средний. Окраска кожных покровов и слизистых оболочек нормальна, подкожно-клетчатый слой развит удовлетворительно. Грудь правильная, хрипов нет, дыхание везикулярное. Тоны сердца чисты» («Два романа»). Будучи средством создания портрета героев и частью их речевой характеристики, средством создания комического эффекта терминология соотносится с системой художественного целого, служит целям раскрытия идеи произведения.

Употребление медицинских терминов является показателем и индивидуальной манерой повествования, и определяется идейным содержанием произведений писателя. В языке Чехова термины используются для создания научного колорита, являются средством речевой и портретной характеристики героев; образное же употребление термина придает повествованию выразительность и оригинальность.

## 2. Переосмысление художественного образа маленького человека в произведениях А. Чехова

В рассказах «Смерть чиновника» (1883) и «Толстый и тонкий» (1883), признанных классическими образцами чеховской юмористики, налицо спор с трактовкой образа маленького человека, принятой у писателей демократического и либерального лагеря. Чехов усомнился в высоких нравственных достоинствах «маленького человека» – мелкого чиновника, изображенного с большим сочувствием Пушкиным, Гоголем, Достоевским. Маленький человек, чаще всего чиновник низшего класса, неизменно оценивался последними как достойная жалости жертва жестокого и подавляющего социального механизма, действующего через представителей государственной силы и власти от крупных сановников и чиновников до полиции, изображаемых обыкновенно в черных красках, как существа сеющие зло, ненависть и агрессию. У Чехова эта идейная конструкция оказывается перевернутой с ног на голову. «Представители силы и власти», генерал в «Смерти чиновника» и Толстый в «Толстом и тонком», несмотря на то, что они обладатели больших чинов и высокого положения в обществе, не имеют в себе ничего даже отдаленно авторитарного, они доброжелательны и душевно открыты. Духовное рабство маленьких людей, бедного чиновника Червякова, бесконечно извиняющегося перед генералом за то, что, чихнув в театре, он случайно обрызгал его лысину, и Тонкого, столь же неоправданно начинающего унижаться перед своим гимназическим приятелем, Толстым, стоило ему узнать, как сильно тот его обогнал по службе, – объясняется не тем, что это уродливая, но закономерная реакция на социальное давление извне, а странными и не зависящими ни от какого внешнего давления законами человеческой психики.

Чеховский интеллигент – потерянный и мечущийся герой, утративший веру. Отношение автора к нему в конце 80-х и 90-х двойственное. К объективной, научной отстраненности, когда авторское «я» сознательно избегает оценочного суждения, и к противоречиво уживающемуся с ней моральному пафосу уличения героя в его слабости чем дальше, тем больше примешивается пафос сострадания ему как несчастной, ни в чем не повинной жертве трагических обстоятельств жизни, которые не он придумал и которые безмерно превышают его способность справиться с ними или хотя бы как-то повлиять на них, изменив их в лучшую сторону. По удачному выражению исследователя Л. Гроссмана, в Чехове сосуществовали Ч. Дарвин – символ строго научного подхода, рассматривающего человека как существо, движимое биологическими импульсами, и Франциск Ассизский – символ неизбирательной религиозной любви ко всем страдающим живым существам. Интонация теплого, искреннего сострадания к человеку, как к заведомому, извечному страдальцу, очень заметная в таких рассказах, как «Тоска», «Ванька», «Свирель» (в последнем рассказе объектом сострадания является по-человечески воспринимаемая природа), явно прослеживается и в авторском отношении к героям произведений об утрате веры. Но в отличие от истинно религиозного сострадания, печаль которого словно озарена

изнутри чистым светом всепонимания и всепрятия, в чеховском сострадании все же преобладает печаль, окрашенная в тона несколько болезненной меланхолии. В такой печали есть нечто упадочническое: автор сострадает и сопереживает своим героям тогда, когда они не понимают, почему должны страдать, душевно сопротивляются им. Важное отличие от Достоевского и в том, что чеховское сочувствие избирательно. Оно распространяется только на тех героев, которые чувствуют себя потерянными и обреченными. Герои же, не имеющие такого чувства, автору, как правило, активно несимпатичны. Характерные примеры – представители духовно бессодержательной и втайне агрессивной пошлой среды почтмейстер Михаил Аверьяныч и доктор Хоботов в «Палате №6», чиновник Орлов и его приятели в «Рассказе неизвестного человека».

В отдельную группу выделяются произведения первой половины 1890-х годов, где подобного рода пошлость воплощается в образе самодовольной, властной и чуждой каких-либо нравственных сомнений молодой женщины, причиняющей безмерные страдания любящему ее герою-мужчине. Это рассказы «Попрыгунья» (1892), «Учитель словесности» (1894), «Супруга» (1895), «Анна на шее» (1895) и повесть «Ариадна» (1895). Здесь мужской персонаж, как правило, муж или любовник героини, а в «Анне на шее» ее отец – предстает как пользующийся авторским сочувствием несчастный страдалец, а сама героиня – как олицетворение той непонятной, внешне привлекательной, но в основе своей грубой и жестокой Жизни, которая вовлекает человека в свои сети, обманывает его призраком счастья, а потом насмехается над ним, полностью разрушая ею же созданную иллюзию.

### 3. Жанр рассказа в творчестве А. Чехова

*Ранние рассказы.* «Искусство – самый радикальный утешитель!» Это утверждение взято из иронического рассказа А. Чехова «Мечь» (1882), который вошел в первый опубликованный писателем сборник «Сказки Мельпомены». Вышедший в 1884 г., он объединил в себе ранние чеховские опыты художественного воплощения судеб людей искусства.

Герой рассказа «Мечь», провинциальный комик уговаривает молодую актрису утешиться по поводу несчастной любви и... одолжить ему на время ее же бенефиса дорогой (в прямом, а для женщины — и в переносном смысле) халат бросившего ее возлюбленного, дабы более убедительно и эффектно играть роль графа. Восприняв отказ как оскорбление, комик срывает бенефис, вывесив у кассы театра объявление о том, что все билеты на вечерний спектакль проданы. Его собственные слова об артистической солидарности, животворящей силе искусства оказываются погребенными под проявлениями мелкого самолюбия, злости, агрессивности. Служитель искусства оказывается недостойным самого искусства, да и само оно выглядит здесь бессильным. Иными словами, искусство в этом рассказе словно теряет свой гуманистический потенциал, как в других произведениях молодого Чехова, оставляет человека одиноким и страдающим, обесценивает людское сочувствие («Тоска»), способность слышать и уважать друг друга («Злоумышленник», «Дочь Альбиона», «Хористка»), здравый смысл («Лошадиная фамилия»), достоинство и профессионализм («Толстый и тонкий», «Смерть чиновника», «Сельские эскулапы») и др.

Вскоре после смерти писателя Л. Шестов, основоположник русского религиозного экзистенциализма, в работе «Творчество из ничего (А.П. Чехов)» достаточно категорично заявлял: «Чехов был певцом безнадежности. Упорно, уныло, однообразно в течение всей своей почти 25-летней литературной деятельности Чехов только одно и делал: теми или иными способами убивал человеческие надежды <...> Ни одной из них он не просмотрит, ни одна из них не избежит своей участи. Искусство, наука, любовь, вдохновение, идеалы, будущее — переберите все слова, которыми современное и прошлое человечество утешало или развлекало себя — стоит Чехову к ним прикоснуться, и они мгновенно блекнут, вянут и умирают. И сам Чехов на наших глазах блекнул, вянул и умирал — не умирало в нем только его удивительное искусство одним прикосновением, даже дыханием, взглядом убивать все, чем живут и гордятся люди».

Экзистенциально-апокалиптический пафос статьи Шестова обращен к зрелому творчеству Чехова. Молодой же Чехов, по мнению Шестова, «весел, беззаботен и, пожалуй,

даже похож на порхающую птичку. Свои работы он печатает в юмористических журналах. Но уже в 1888—1889 годах, когда ему было всего 27—28 лет, — “Иванов”, которым положено начало новому творчеству. Очевидно, в нем произошел внезапный и резкий перелом, целиком отразившийся и в его произведениях». Шестову, как и другим современникам писателя, был виден водораздел, отделяющий «серьезного» Чехова от «несерьезного». Однако мало кто из них ощущал присутствие глубоких экзистенциальных проблем у раннего Чехова и композиционно-стилистическое новаторство молодого писателя в решении вечных *проблем одиночества и отверженности, нивелировки личности и ее обезличивания*. Парадокс умозаключений Шестова заключается в том, что философ, будучи излишне категоричным и сосредоточившись в своей критике на зрелом творчестве Чехова, оставил без внимания скептический идейно-тематический пафос Чехова молодого, который, создавая свои юмористические и сатирические шедевры, проверял на прочность прекраснодушные романтические надежды юности, упования людей, обладающих серьезным жизненным опытом, на социальные и религиозно-нравственные институты.

На первый взгляд кажется, что травестия, пародирование, смысловая деконструкция ценностно-содержательных понятий и явлений, которые в романтической и реалистической традиции осмыслялись как высокие или хотя бы позитивно приемлемые, — характернейшие для молодого Чехова черты художественного метода. Кажется, что надежд на преодоление отчуждения в любых его формах Чехов почти не оставляет. Но, как справедливо писал в ответ на давние упреки писателю В. Б. Катаев, «Чехов убивал не надежды, а иллюзии».

Внимательный читатель за ярким комизмом в глубине пародийных контекстов прочтет глубокую авторскую тоску об идеале, увидит внутреннюю устремленность к обретению подлинных смыслов бытия, к единению и вере. Как это происходит, какие особенности поэтики служат глубинному смыслопорождению? Ответить на этот вопрос можно, обратившись к нескольким рассказам, тема которых в самом широком плане может быть обозначена как искусство.

В рассказе «*Месть*» неоднократно повторяется (заявленная также в сильных позициях текста — начале и конце рассказа) деталь, формирующая образ. Это ампула героини, в день бенефиса которой разыгрывается маленькая жизненная драма. Ампула *ingenue* (актриса, играющая роли наивных молодых девушек) словно кладет отпечаток на ее внутренний мир. Суровый любовный опыт (ее бросил некто, не имеющий в тексте точных социальных примет) не охладил пылкое чувство. Но ирония заключается в том, что объектом лучших воспоминаний, замещающим предмет любви, становится халат, превращенный в своего рода фетиш («Когда я вижу халат, я думаю о нем и... плачу»). При этом авторская ирония пронизана здесь лиризмом (перенесение чувства на предмет, метонимически связанный с дорогим человеком, — нередкий в литературе прием, используемый и в любовной лирике). Комик же, чьи лучшие годы уже позади и чьи надежды также утрачены (его «десять лет тому назад приглашали в столичный театр»), превратился в мелкого интригана и вполне соответствует ампула злодея в жизни. Его мизантропия тотальна.

Финал рассказа поддерживает эту идейно-стилевую доминанту характера комика, но одновременно «задает» возможность более сложной философской интерпретации. «Вечером же в портретной сидел комик и пил пиво. Пил пиво и — больше ничего». Лаконизм (столь свойственный Чехову!) последнего предложения обманчив: в нем скрываются те самые смысловые подтексты, которые станут характерной чертой творчества Чехова зрелого периода. Сквозь обозначенную автором пошлость бытовой ситуации просвечивают более глубокие бытийные смыслы. Больше ничего нет в существовании провинциального актера, что бы придавало его жизни смысл, больше ничего не объединяет коллег по артистическому цеху, больше ничего не узнает читатель о судьбе молодой актрисы. Едва ли не впервые в творчестве Чехова непосредственно в словесном облике в сильной позиции текста появляется экзистенциальная категория ничто (в род. падеже — ничего).

Философско-теоретическое обоснование ее вслед за датским философом-экзистенциалистом первой половины XIX в. С. Кьеркегором предложит в своих работах уже названный представитель русского философского ренессанса Л. Шестов. Он в цитированной выше работе максималистски свяжет творчество Чехова с пессимистическими,

внерелигиозными поисками смысла жизни, ее бытийных оснований, не случайно статья носит название «Творчество из ничего (А. Чехов)».

Претворенное у Чехова в художественном образе финальное ничто/ничего рассказа «Месье» становится словно негативным фоном, на котором проявляются позитивные смыслы (тоска о любви, взаимопонимании, даже воплощенное в комической форме желание полнее реализоваться в искусстве). Ничто/ничего — нулевая точка отсчета для старта читательских размышлений о подлинных ценностях, весомых событиях, которые должны наполнять человеческую жизнь.

Маленький шедевр Чехова — рассказ «Смерть чиновника» — непосредственно не связан с темой искусства: проблема отчуждения реализуется здесь в оппозиции двух чиновников (обладающих, конечно, весьма разными чинами), а точнее — в области психологии и ментальности традиционного для русской литературы типа маленького человека — государственного служащего, осознающего свой скромный социальный статус. Однако для того, чтобы расставить новые смысловые акценты и показать изменение психологии этого типа в сравнении с известными героями А.С. Пушкина (Самсон Вырин), Н.В. Гоголя (Акакий Башмачкин) и Ф.М. Достоевского (Макар Девушкин), автор разворачивает центральное событие своего произведения вне привычной служебной атмосферы. Театральность происходящего и отмеченная исследователями повышенная условность повествования взаимодополняют друг друга. Рассказ приобретает некий басенный, вернее, притчеобразный жанровый колорит. Генерал и экзекутор в театре, а не в профессиональной чиновничьей обстановке. Эта новаторская деталь предполагает оригинальное исполнение известных в литературе партий — социальных ролей двух антиподов. Неофициальная и в то же время «высокая» атмосфера, где зрители в идеале должны испытывать глубокую сопричастность искусству, становится площадкой разыгрывания служебных отношений, но именно психофизический казус, а не деловой конфликт — содержание этих отношений. Эти принципиальные обстоятельства усиливают условно-пародийную составляющую поэтики рассказа. Для ее раскрытия необходимо обратиться к культурному контексту и скрытым реминисценциям чеховского рассказа. Комическая опера «Корневильские колокола», которую слушают герои, была написана французским композитором Р. Планкеттом в эклектическом музыкальном ключе, где явственно ощущалась травестия романтических литературно-музыкальных мотивов (чудеса, привидения, тролли, интриги, любовь). В интертекстуальном плане рассказа возникает романтическая новелла Э.Т.А. Гофмана «Дон Жуан», содержание которой обращено к одноименной комической опере В.-А. Моцарта. Рассказчик в новелле Гофмана — alter-ego автора — испытывает священный восторг события, соучастия с тем, что разворачивается на сцене в опере Моцарта благодаря игре замечательной итальянской актрисы. При этом герой новеллы, переживая мистическую связь с исполнительницей Донны Анны, испытывает то «затаенный ужас, который блаженным трепетом пронизал... нервы», то неизъяснимую благодатную скорбь, то величайшую радость восхищенной души. В тексте чеховского рассказа эти мотивы приобретают травестированные черты. Червяков, присутствуя на опере «Корневильские колокола», ощущает себя «на вершине блаженства». Однако катарсис здесь замещается казусом, который вводится с помощью маркированного, подчеркнуто литературного «но вдруг», причем автор ведет читателя по пути ожидания псевдо-катарсиса благодаря приему ложной аналогии: «лицо его поморщилось, глаза подкатились, дыхание остановилось... он отвел от глаз бинокль, нагнулся и... апчхи!!!». Объектом «затаенного ужаса» и священного трепета Червякова становится не игра исполнителей, а сидящий впереди него старичок, в котором «Червяков узнал статского генерала Бризжалова, служащего по ведомству путей сообщения. <...> Червяков сконфузился, глупо улыбнулся и начал глядеть на сцену. Глядел он, но уж блаженства больше не чувствовал». Очевидна и сюжетно-композиционная инверсия: умирает не актер или актриса, а зритель, испытавший не эстетическое, а экзистенциальное потрясение.

Однако страх и трепет здесь — свидетельство фатальной ограниченности и банальной трусости человека, раскрытой в лаконичном комическом повествовании. В новелле Гофмана герой испытывает романтическое отчуждение от социума, ему противопоставлены обычные

зрители, выносящие дидактические филистерские суждения о смерти героини. Отчуждение героя «Смерти чиновника» иного рода: он сам — человек из толпы зрителей-обывателей, чуждый живой жизни, подлинным ценностям, заикленный на «неподвижной идее» и не способный к живому восприятию прекрасного. Оказывается ли бессильным в этой ситуации искусство? Можно ответить так: искусство в его сущностных функциях не нужно герою, поэтому он также оказывается ненужным ему, вечному, несущему эстетическую жизнестроительную энергию людям восприимчивым, открытым красоте, гармонии и добру. Итак, читатель ранних рассказов Чехова об искусстве находит пути преодоления отчуждения чаще всего вне сюжетных решений, в сфере компетенции повествователя, в области авторского идеала.

*Поздние рассказы.* Типологическим состоянием героев в поздних чеховских произведениях становится пребывание их в состоянии неудовлетворенности, тоски и душевного томления. В мучительном круге безрадостных мыслей находятся и гробовщик Яков Бронза («Скрипка Ротшильда»), и извозчик Иона («Тоска»), и учитель Никитин («Учитель словесности»), и разлученные влюбленные Гуров и Анна Сергеевна («Дама с собачкой»), и владелица заводов госпожа Ляликова («Случай из практики»), и «три сестры», и «дядя Ваня», и архиерей («Архиерей»). В сюжетах нередко возникает ситуация позднего прозрения, что обостряет конфликтную энергию действия, но значительно чаще Чехов изображает хроническое, болезненно длящееся состояние нескладной жизни. Поэтому и «ружье у него стреляет», когда, кажется, к этому нет повода: сумасшествие, болезнь, самоубийство так же просты и незатейливы, как сама обыденность. Наверное, единственный рассказ, в котором смерть потрясает — «Спать хочется», где давящая губительная жестокость повседневности оборачивается зверским убийством. Вообще же Чехов чаще всего не выводит героя за пределы томительной психологической ситуации (зачастую — бессонницы), когда обостряются вопросы о смысле жизни, о любви, добре и правде, свободе и несвободе. Открытые финалы его рассказов смотрятся как вполне закономерное следствие подобной установки. Классическая литература знала ситуацию, когда «некуда пойти человеку», у Чехова она стала всеобъемлющей, у него человек существует в одиночку в мире смыслоутраты. Возможно, именно такая постановка вопроса привлекла многих художников XX века к творческому наследию Чехова в поисках нравственных и эстетических решений. Стремясь воссоздать во всей непосредственности процесс существования, Чехов обратился к «субъективности», но на этот раз к субъективности героя, сделав ее главной призмой преломления материала. Важнейшим творческим принципом стало ведение повествования «в тоне и духе» героя, что существенным образом повлияло на облик чеховского художественного мира. Имея дело с тонкой материей сугубо личностной духовной ориентации, Чехов предпочитал не покидать обыденного, и взор его как художника оставался на почве конкретного. Ясно, что только в таком измерении ему не удалось бы воссоздать потаенное, во многом скрытно и вялотекущее движение мыслей, чувств, ощущений, догадок, из которых складывались отношения человека с окружающим.

В процессе их отражения и сформировалась чеховская стилевая система, доминантным законом которой стало предпочтение косвенных, непрямых, ассоциативных форм письма. Эта система современниками ощущалась как новаторская. Даже Толстой уверенно говорил о Чехове, что он создал новые, совершенно новые формы письма. В такого рода стилевой системе опорным и преобладающим стал язык художественной детали. Ассоциативный тип творческого акта, позволяющий схватывать летучие впечатления, намеки, оттенки чувств и мыслей, вызвал яркие импрессионистические явления в чеховском стиле.

Стремление автора вести повествование штрихами, мазками, казалось бы, случайно схваченными подробностями позволяло проникнуть в существо жизнеощущения героев «боковым» способом, минуя прямую согласованность и причинно-следственную объяснимость событий и состояний. Импрессионистический чеховский стиль позволял звучать особой музыкой текста. Будь то «Учитель словесности», «Черный монах», «Дама с собачкой» или «Архиерей» — всюду чувствовалось то «чеховское настроение», которое воспринималось читателем и зрителем на каком-то ассоциативно же сенсорном уровне и не

переводилось обычными словами. Импрессионистическая направленность комбинаторного процесса порождает ни с чем не сопоставимую атмосферу, индивидуально интерпретируемую музыкальность произведений зрелого Чехова.

В ряде рассказов А. Чехова, которые написаны, начиная с 1886 года, христианский мотив выступает как главный. Это такие рассказы, как «Мечты», «Казак», «Мороз», «Спать хочется», «На страстной неделе», «Студент», «Рассказ старшего садовника», «Крыжовник», «Архиерей».

Христианские мотивы в чеховских рассказах представлены на повествовательном уровне текста в виде христианских элементов, которые при взаимодействии с остальными компонентами произведения создают дополнительный смысл. В «Морозе», «Студенте», «Рассказе старшего садовника», «Крыжовнике» христианские элементы выступают в виде аллюзии в речи персонажей.

Факт, что само появление христианских мотивов совпадает с периодом радикальных изменений повествовательной системы А. Чехова, не может быть случайным. Эти перемены заключались главным образом в увеличении доли речи персонажей за счет уменьшения доли речи повествователя, вплоть до полного «вытеснения» повествователя путем превращения и его тоже в одного из героев. Таково было развитие повествования, которое привело к утверждению объективного метода, ставшего характерной и важнейшей чертой художественной системы позднего Чехова. Основной художественный принцип — принцип объективности.

В рассказе «Мечты» христианский мотив — «притча о блудном сыне» — представляет собой евангельскую реминисценцию, которая разворачивается до целого сюжета. В начале рассказа, при представлении героя, повествователь указывает на параллель его образа с образом блудного сына. Затем история героя, представленная в его собственных воспоминаниях и мечтах, поддерживает эту параллель.

В «Казаке» (1887), «Спать хочется» (1888) и «Архиерее» (1902) христианские элементы тоже вводятся повествователем, но они доступны и героям, так как являются частью окружающего их мира. Такой способ введения мотивов вполне соответствует установленному у Чехова данного периода творчеству объективному повествованию. В рассказах Чехова, в которых христианские элементы доступны чеховскому персонажу, аналогии с библейским героем или библейской ситуацией могут быть обнаружены и самим персонажем. Это приводит героев к новому видению своей ситуации. Аналогии могут являться результатом веры героя, как в «Казаке», или болезненного состояния, как в «Спать хочется», или бреда умирающего, как в «Архиерее».

В большинстве рассказов христианский мотив не только доступен, но и вводится в речь героев. Так это в «Морозе» (1887), «На страстной неделе»<sup>5</sup> (1887) «Студенте» (1894), «Рассказе старшего садовника» (1894) и «Крыжовнике» (1898). В случаях, когда христианские элементы, выражающие мотив, являются в речи героев, герои сами осознают сходство ситуации из мирской жизни с библейской, и, кроме того, они еще используют ее в риторических целях. Чем более сознательно выражен христианский репертуар в речи чеховских героев, тем более усиливается их роль рассказчика, ратора.

Функция христианского мотива тесно связана с присутствием различных перспектив в тексте, с соотношением разных точек зрения. Присутствие различных перспектив создает дистанцию по отношению к перспективе героя с минимальным участием прямых пояснений автора. Чаще всего участие Чехова выражается словами типа «кажется», «как будто», «почему-то» и т. П. В результате перспектива развития образа главного героя предстает субъективной — чем-то ограниченной и иллюзорной, переходной или относительной.

Если сопоставить рассказы хронологически, то можно заметить среди них такую же тенденцию демократизации повествования, как и в творчестве Чехова в целом. В позднем своем творчестве писатель все чаще использует рассказ в рассказе, или обрамленный рассказ. Эта тенденция видна на примере таких рассказов с христианскими мотивами, как «Студент», «Рассказ старшего садовника», «Крыжовник». В текстах с христианскими мотивами прямо излагают свою жизненную философию герои, которые выступают внутренними рассказчиками. Христианский мотив в этих рассказах выполняет двойную

функцию: одну — в чеховском рассказе и другую — во внутреннем рассказе. Во внутреннем рассказе функция мотива риторическая, иногда, как в «Студенте», «Рассказе старшего садовника» и «Крыжовнике», может быть и в различной степени дидактическая.

Что А. Чехов хочет выразить так, чтобы это не было дидактично? Когда в текстах Чехова, в которых актуализируется человеческое несовершенство, присутствуют христианские мотивы, то в них активируется потенциальная возможность другого развития художественного мира произведения. Эта возможность часто выражена темой милосердия и сострадания в качестве альтернативы человеческой слабости и страданию. При помощи христианского мотива на знаковом уровне рассказов актуализируется альтернатива той жизни, которая изображается на поверхности. Альтернатива жизни героев, их поведения выражается по-разному: в мечтах, желаниях, надеждах героев или возникает в их воображении. У Чехова рассказов с таким типом выражения альтернативы больше всего: например, «Мечты», «Казак», «Спать хочется», «На мельнице», «Палата № 6», «Убийство», «Мужики». Такие рассказы Чехова обычно воспринимаются как самые пессимистические.

Альтернатива выступает во многих случаях в связи с положительной переменой во внутреннем мире героя. Рассказы с таким типом изображения альтернативы воспринимаются как самые оптимистические. Примерами рассказов такого типа являются «На страстной неделе», «Нищий», «Мороз», «Студент». Третий способ выражения альтернативы — призыв к ее реализации — встречается у Чехова реже всего. Призыв поступать или жить по-другому во всех случаях исходит только от героев, никогда — от автора. Поэтому самыми яркими примерами текстов такого типа являются рассказы в рассказах, как «Рассказ старшего садовника» и «Крыжовник».

Четвертый способ выражения альтернативы — это выдвижение ее проблематичности. Сюда относятся, например, рассказы «Скрипка Ротшильда» и «Архиерей». Альтернатива в этих текстах раскрывается перед персонажами с опозданием, когда уже упущен момент. Так как раскрытие альтернативы происходит непосредственно перед смертью героев, она дает новую оценку и понимание прожитой ими жизни. Альтернатива той жизни, которая изображается в чеховских рассказах с христианскими мотивами, — не жизнь в другом месте, а жизнь по-другому. Альтернатива христоцентрична и вносит новозаветные ценности, которые не выражены в текстах эксплицитно дидактически. Она часто представляет собой такой образ жизни, который в современной писателю России воспринимался как утопический. Используемые в коротких рассказах Чехова христианские мотивы способствуют своей поэтической функцией сжатию и уплотнению текста. Таким образом, краткость рассмотренных рассказов компенсируется поэтической функцией мотива, благодаря которой в образование смысла включается и читатель. Тем самым христианские мотивы являются одним из художественных приемов, пробуждающих активность читателя. Посредством этих своих функций христианский мотив выступает частью феноменологического способа изображения мира, являющегося основой импрессионистических и модернистских сторон прозы Чехова. Такое использование христианских мотивов способствовало становлению определенного типа рассказа Чехова, который сегодня считается одним из прототипов современного рассказа.

#### 4. Новаторство драматургии А. Чехова: на пути к «новой драме»

Классические пьесы Чехова, написанные в период творческой зрелости, — это «Чайка» (1896), «Дядя Ваня» (1897), «Три сестры» (1900), «Вишневый сад» (1904). По жанру — это психологические драмы или лирические комедии (вопрос о жанре чеховских пьес всегда был предметом спора критиков и литературоведов). Постановка «Чайки» 17 декабря 1898 года на сцене Московского Художественного театра знаменовала рождение театра Чехова. Отныне Летящая чайка стала эмблемой МХАТа.

Чехов писал, что в «Чайке» «пять пудов любви» и «много разговоров о любви и искусстве». Это пьеса о творческой интеллигенции — писателях, актерах, об их исканиях и жизненных драмах. В пьесе изображены два поколения: известная и уже стареющая актриса и ее друг, знаменитый беллетрист Тригорин, с одной стороны, и делающие первые

творческие пробы Константин Треплев и Нина Заречная, – с другой. Константин ставит пьесу на домашней сцене, Нина играет в ней. Его пьеса – экстракт модернистской драматургии. Действие в ней происходит через 200 тысяч лет, а героем является общая мировая душа, в которой слились души всех живых существ и которая противостоит дьяволу – врагу мировой гармонии; Нина и читает монолог этой Души. Пьеса Треплева – протест против натурализма, против обыденности в искусстве, поиск новой формы. Доктор Дорн хвалит ее за то, что автор взял сюжет из области отвлеченных идей, за стремление изображать важное и серьезное. Но это единственная похвала. У большинства зрителей пьеса вызывает равнодушие, а у Аркадиной, матери Константина, открытые насмешки, больно ранящие молодого автора: «Я выпустил из вида, что писать пьесы и играть на сцене могут только немногие избранные». Молодые люди страдают не столько от зависти и конкуренции, сколько от равнодушия людей того же труда, переживших в свое время те же муки творческой неуверенности. В пьесе не раз возникает мотив «жестокости жизни», разрушающей прекрасные мечты и упования. Но «жестокость» здесь выступает именно в форме людского бессердечия. Родители Нины препятствуют ее желанию пойти в актрисы. Аркадина ничуть не щадит «молодое самолюбие» сына. Тригорин равнодушен к его труду, ни он, ни Аркадина не читают произведений Треплева. А как цинично относится Тригорин к творческим порывам Нины, в которую он был влюблен: «Он не верил в театр, все смеялся над моими мечтами, и мало-помалу я тоже перестала верить и пала духом». Черствость людей к собратьям по перу и сцене выглядит нередко как следствие их исключительной поглощенности собственными творческими переживаниями или любовными тревогами. Это объясняет, но не оправдывает их.

Важнейшей в пьесе становится параллель и антитеза Треплева и Нины Заречной. Оба переживают не только творческие неудачи, но и драму неразделенной любви. Параллельно даны две символические сценки. Во 2-м акте, когда выясняется, что Константин и Нина расходятся, он кладет у ее ног убитую чайку со словами: «Я имел подлость убить сегодня эту чайку... Скоро таким же образом я убью самого себя». Здесь Треплев предсказывает свою судьбу... И это своего рода объяснение названия пьесы. В том же акте Тригорин записывает в книжку: «Сюжет мелькнул... Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку». Это уже предсказание Нининой судьбы. Она готова пожертвовать всем ради любви к Тригорину. При прощании с ним в именин Сорина она передает ему: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее». Нина всегда и во всем следует инстинкту самоотдачи. Она, действительно, без сожаления отдала свою молодость, чистоту, первую страсть человеку, так и не сумевшему ее оценить, и продолжает его любить. И с тем же порывом самоотдачи она выходит теперь ежедневно на сцену: «Я уже настоящая актриса, и играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной... Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле – все равно, играем мы на сцене или пишем – главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а уметь терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни». Нина по-прежнему до отчаяния мучится от своей любви, но с таким жизненным кредо она все способна вынести. У Константина же нет такого прочного нравственного основания.

Пьеса – новаторская по структуре. В ней нет борьбы, интриги, мало действия. Все крупные события (отношения между Ниной и Тригориним, неудачи и самоубийство Треплева) остаются за пределами сценического пространства. Автор целиком сосредоточен на мыслях и чувствах героев, эти мысли и чувства нередко перекликаются, звучат в унисон, так что создается впечатление единой (или общей) психологической коллизии, переживаемой разными персонажами. Как пишет Л.М. Лотман: «Композиция пьесы отражала не динамику искусно организованного действия, а сложность структуры человеческих отношений». Выделены те эпизоды из жизни героев, в которых особенно рельефно открываются их внутренние стимулы.

В структуре художественного мышления Чехова оригинально преломилась, найдя свой вариант, характерная для эстетического развития рубежа веков тенденция к синтезу. Предмет, в исследовании которого Чехов пошел по пути сплава реализма с символизмом, был нов для классической литературы. Феномен «существования», предполагающий погружение в «неизмеримые дали душевных пространств» (А. Белый), раскрывался не искажая своей собственной природы — в намеках, недомолвках, неясностях, невнятных порывах. И в выбранном объекте реальности, и в способах его постижения открывалась уникальность художественного мышления Чехова. По самой своей сути оно было не плоскостным, не назидательным, а объемным, ассоциативно многомерным. Разработанная Чеховым техника письма, возникшая на основе нежелания писателя «сочетать искусство с проповедью», предлагала иной, нежели убеждение, путь передачи авторской идеи читателю. Это был путь внушения. Произведения Чехова не обнаруживали сразу своей поэтической значительности: не оставляя почвы обыденности, автор исподволь внушал свою философию человека и мира, рисуя сиюминутное и говоря о вечном. Обращаясь к языку символов и лейтмотивов, он сотворял разветвленную систему подтекста.

Художественно сформированное посредством композиционной двуплановости и ассоциативной переключки конкретных деталей и образов-символов философское содержание чеховских произведений обнаруживало свою лирическую природу. Оно представало не как завершённое знание о жизни, а как предощущение, догадка о том, что, хотя «никто не знает настоящей правды», все же в мире есть не случайное, нравственно значительное, говорящее о прекрасном и высоком человеке. Это содержание разворачивалось в лирических монологах героев, которые мучительно переживали отсутствие смысла своего существования, томилась тоской от незнания правды жизни. И позднее прозрение нередко становилось выходом чеховского героя к пониманию того сокровенного и, как оказывается, простого смысла жизни, который странным образом не постигался до сих пор в текучке «убыточных» будней жизни. Ведя повествование в тоне и духе героя, автор ритмизует текст, эмоционально заражая читателя сопереживанием.

К.С. Станиславский нашел по-настоящему точные слова, позволяющие в этом аспекте дать содержательный абрис художественной системы писателя: «Ошибаются те, кто вообще в пьесах Чехова стараются играть, представлять. В его пьесах надо быть, т.е. жить, существовать, идя по глубоко заложенной внутри главной душевной артерии. Тут Чехов силен самыми разнообразными, часто бессознательными приемами воздействия. Местами — он импрессионист, в других местах — символист, где нужно — реалист, иногда даже чуть ли не натуралист». Сам этот свободный творческий синтез по сути был уже фундаментальной основой нового типа творческого мышления, которому суждено было по разным руслам затем продуктивно развиваться в литературе XX века.

Возникшая на этих основаниях художественная система выработала свой тип общения с читателем. И прежде всего эти процессы обновления коснулись самого характера слова. В текстах чеховских произведений, где всякая претензия на значительность и окончательность, всякая патетика подвергалась сомнению, естественно, и слово нередко попадало в сферу переоценки. Декламационно-патетическое, книжно-романтическое или идеологически жесткое, оно обесценивалось другим словом, другой точкой зрения, а авторская интенция выявлялась в области их взаимоотражения. Писатель активно использовал ироническое, пародийное слово, широко привлекал в целях стилизации чужие тексты, строя «особый образ языка». И литературность его произведений была частным проявлением закономерностей подобной стилевой системы, предпочитающей способы непрямого проявления авторской идеи. Следствием подобных процессов явилась и особого рода «оговорочная» ритмизация текста с неизменным эффектом снижения всевозможных «громких» слов и эмоциональных напряжений.

Оформленный с помощью подтекстных связей диалог — одна из ярчайших и богатейших сфер чеховского искусства — дополнялся рассогласованностью видимого диалога. Яркое новаторство Чехова обнаруживается в поэтике диалога, построенного на неслиянных речевых партиях героев, лишь по видимости говорящих друг с

другом. Можно видеть общую формулу такой конструкции, читая спор Чебутыкина и Соленого:

Ч.: И угощение было тоже настоящее кавказское: суп с луком, а на жаркое — чехартма, мясное.

Сол.: Черемша вовсе не мясо, а растение, вроде нашего лука.

Ч.: Нет-с, ангел мой. Чехартма не лук, а жаркое из баранины.

Сол.: А я вам говорю, черемша — лук.

Ч.: А я вам говорю, чехартма — баранина,

Сол.: А я вам говорю, черемша — лук.

Ч.: Что же буду с вами спорить! Вы никогда не были на Кавказе и не ели чехартмы.

Разрушая классическую форму диалога, Чехов расширял сферу художественной впечатлительности, синтезируя в стиле черты поэтики реалистического и модернистского типа, позволяя Абсурду заговорить его собственным языком. По этой линии через Чехова связалась поэтика классической драмы XIX века и отечественный театр XX века — драматургия В. Розова, А. Арбузова, А. Володина, А. Вапмилова, В. Арро, Л. Петрушевской. Освоенное Чеховым-драматургом «знаковое» письмо оказалось востребованным и в развитии мирового театра.

*Жанровое своеобразие пьес Чехова.* В пределах чеховской художественной системы складывается и соответствующая ей жанровая поэтика, новизна которой остро ощущалась современниками. Достижения Чехова в этом плане таковы, что никакое последующее развитие литературы подобного типа не избежало его безусловного влияния. Чехов-драматург стер привычную чистоту традиционных жанровых форм: психологической драмы, комедии, водевиля, фарса. Жанровая структура его поздних пьес была такова, что едва ли не в равной мере давала возможность истолковывать их и в реалистическом, и в символическом ключе, говорить о верности бытовой правде и вместе с тем об условной, эстетизированной природе.

Пьесы А.П. Чехова нельзя уложить ни в одну классическую жанровую форму драматургии. При создании пьесы жанр не диктовал определенные рамки и каноны, а наоборот, подчинялся идее и ходу пьесы. Чехов всегда создавал эпически полную картину взаимоотношений между людьми. Отсюда развернутость, многомерность, целостность как жизни во всей её полноте, так и каждого персонажа в отдельности. А следовательно, смешение жанров логически объяснимо: каждый чеховский герой по-своему уникален, неповторим, а значит, неповторимо и его видение жизни. Поскольку в драмах Антона Павловича одно и то же, подчас ключевое для всего хода пьесы, событие каждый герой видит по-своему, жанровая доминанта пьесы определяется выбранной зрителем или читателем позицией.

Одним из ключевых мотивов пьесы «Три сестры» является желание героинь уехать в Москву. Невозможность отъезда Ольга, Маша и Ирина представляют как абсолютную драму, главную неудачу своей жизни. А потому на протяжении всей пьесы, как лейтмотив, звучат слова: «В Москву! В Москву! В Москву!» Но другие герои драмы (впрочем, как и зрители) с самого начала прекрасно понимают, что стремление сестёр в Москву не более чем мечта, что ни сегодня, ни завтра, да и вообще никогда сёстры не решатся на переезд. Более того, иллюзорность их стремлений будет прямо выражаться в ходе действия пьесы. Можно вспомнить эпизод раскладывания пасьянса во втором действии:

И р и н а. Выйдет пасьянс, я вижу. Будем в Москве.  
Ф е д о т к. Нет, не выйдет. Видите, осьмерка легла на двойку пик. (Смеется.) Значит, вы не будете в Москве.

С одной стороны, вроде бы заурядный, несколько даже комический эпизод, но он всё расставляет на свои места: никто из окружающих не воспринимает мечту сестёр всерьёз. Более того, определенную двойственность на этот счёт можно заметить и у самих сестёр. В отдельных эпизодах Ирина не просто осознаёт всю неосуществимость своего замысла, но и прямо говорит: «Все забываю, каждый день забываю, а жизнь уходит и никогда не вернется, никогда, никогда мы не уедем в Москву... Я вижу, что не уедем.» Но буквально через пару страниц та же самая Ирина воскликнет: «только поедем в Москву! Умоляю тебя, поедем!»

Лучше Москвы нет ничего на свете! Поедем, Оля! Поедем!» А перед самым занавесом уже Ольга с грустью произнесет: «В Москве, значит, не быть.» Получается, что сами сестры то свято верят в свою мечту, то, наоборот, понимают ее иллюзорность.

Такое двойственное освещение заметно в драмах Чехова не только на уровне ключевых событий. Достаточно вспомнить, например, как воспринимается героями место действие драмы «Три сестры» – типичный губернский город. Для сестер именно с момента переезда в него из Москвы начинается череда неудач. Губернский город представляется им как что-то удерживающее, мешающее стать счастливыми. Поэтому, описывая свой нынешний дом, Ольга говорит: «здесь холодно и комары.». И сразу же после этого мы слышим слова Вершинина: «А здесь какая широкая, какая богатая река! Чудесная река! <> Здесь такой здоровый, хороший, славянский климат. Лес, река. и здесь тоже березы. Милые, скромный березы, я люблю их больше всех деревьев. Хорошо здесь жить». Из реплик Вершинина складывается совсем иной образ, словно бы герои описывают совершенно разные города. И снова всё дело в восприятии, в том, глазами кого из героев зритель будет следить за ходом пьесы. Нельзя не отметить, что точно так же разойдутся герои и в своем представлении о Москве.

В драмах Чехова, как отмечают исследователи, драматическое органично смешивается с комическим, а комическое в органическом сплетении с драматическим. В пьесах Чехова также лирическое, как особая форма трагического, и комическое находятся в кровном единстве, являются чаще всего двумя сторонами одних и тех же явлений.

«Вишневый сад» назывался критиками не только «пьесой жизни», драмой или трагедией, но, по интуитивному побуждению, вдруг — элегией, симфонией, поэмой. Невольно поддерживал подобные прозрения и сам Чехов, затрудняясь объяснить в целом ряде случаев истинное значение образов. В поисках жанрового определения отдельные критики интуитивно улавливали подлинную новизну Чеховских пьес.

В основе чеховских пьес лежит конфликт по сути философский: в центральной оппозиции — потребности души в гармоничном устройстве жизни и невозможности подобного состояния — по сути, все равны. Здесь никто никому не враг, и все в той или иной степени несут в себе подобный разлад. Поэтому так важны становятся нескончаемые разговоры о жизни и ее смысле, о прошлом и настоящем, о добре и счастье, и более всего — о человеке как таковом, о его беспомощности и потерянности, неприкаянности в мире. Доминантным структурным принципом в «Вишневом саде» становится двуплановость: несовпадение мира подлинно человеческих ценностей, где есть дом, цветущий сад, любовь близких, и того отрезвляющего, сбрасывающего все мечтания нелепого потока повседневности, где «все враздробь». Здесь драматург определен и не позволяет играть пьесу как драму: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы».

В пьесе дан образ жизни, сбившейся с рельсов, но пытающейся быть серьезной и прежней. Отклонение от нормы хочет остаться нормой. Под пером автора все действующие лица становятся участниками комедии. Чехов обильно включает карнавальный тип изображения, приводя специфические для такого рода искусственного существования фигуры недотёп, фокусников, горничных и лакеев, вынуждая всё представление течь по руслу облегченной, балаганной жизни. Общим заблуждением было то, что от пьесы ждали авторского сочувствия героям, сострадания и снятия тяжести производимого впечатления призывом к будущему, где, возможно, снимется и усталость, и потерянность. Чехов же, давая возможность зрителю смеяться, внезапно оставляет его над бездной. Уже в сцене бала, где сообщается о продаже вишневого сада, внутреннее действие летит к пропасти. Это прекрасно почувствовал Мейерхольд, полагавший, что МХАТ «потерял ключ», найденный когда-то к Чехову: «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего. ... Когда читаешь пьесы иностранных авторов, вы стоите оригинальностью своей особняком. И в драме Западу придется учиться у вас». Во МХАТе хотели изобразить скуку, а надо было — беспечность, это подчеркнуло бы трагизм акта. Не

только Мейерхольд, но и сами режиссеры-постановщики МХАТа говорили о своем «недопонимании (...) тонкого письма» автора, о трудноуловимой магии чеховского стиля: «Чехов оттачивал свой реализм до символа, — писал Немирович-Данченко, — а уловить эту нежную ткань произведения Чехова театру долго не удавалось; может быть, театр брал его слишком грубыми руками». А пьеса была написана тонко, требуя внимательного чтения, работая не только частностями, деталями, но и стыком их. Это была комедия, но «лирическая». Чехов постоянно держит зрителей в зоне значимого конфликта, строя на его основе все частности драматургической поэтики.

##### 5. «Чеховская школа» писателей и реализм рубежа веков (творчество И. Бунина, А. Куприна)

Чехов обогатил литературу новыми художественными открытиями. Предметом изображения становятся внешне незаметные внутренние изменения в мыслях, настроениях человека, в оценках им окружающего и самого себя. По словам В.В. Виноградова, чеховская особенность изображения характера и внутреннего мира личности, через которые раскрывается объективный смысл социальных явлений и процессов жизни, состоит в новых формах «сплетения, слияния, противопоставления и взаимодействия элементов, авторского и субъективно-экспрессивного, идущего от персонажа...».

В творчестве И. Бунина нашли оригинальное продолжение и развитие традиции русского реализма. В автобиографической заметке он указывал на особенность своего положения среди «знаниевцев», большинство которых причисляло себя к «чеховской школе»: «Решительно ничего чеховского у меня никогда не было». Однако, несмотря на категорическое отрицание «чеховского», в ранних произведениях Бунина явно просматривается влияние чеховских творческих исканий. Говоря о творческих связях Бунина и Чехова, Максим Горький писал, что «оба они с изумительной силою чувствовали значение обыденного и прекрасно изображали его». Однако бунинское восприятие обыденности резко отличалось от чеховского понимания ее. Сказывалась разность общих представлений писателей о судьбах русской жизни, о настоящем и будущем России.

В ранних рассказах Бунина герои живут в атмосфере «чеховской» повседневности. Драматические столкновения лишь на время взрывают течение их жизни, не оказывая решающего влияния на общую ее «Драму» («На даче», «Тарантелла»). Однако у Бунина эти столкновения всегда катастрофичны для индивидуального сознания, ведут к трагическому финалу. Уже в его ранних рассказах ощутимо стремление объяснить социальную драму жизни некими общими закономерностями бытия, в котором трагически сопряжены жизнь, любовь, смерть.

Роковая соотнесенность этих начал бытия вводит в произведениях Бунина социальные отношения в сферу философских абстракций. Классическим выражением такого бунинского миропонимания станет его поздняя новеллистика. Но предвестия этого наметились в ранний период его творчества.

Признание и известность Бунин приобрел прежде всего как прозаик. Но значительное место в творчестве писателя всегда занимала поэзия. Он начал со стихов и писал стихи до конца жизни. В 1887 г. в петербургском журнале «Родина» были опубликованы первые бунинские стихотворения «Деревенский нищий» и «Над могилой Надсона»; вскоре появились и другие его стихотворения.

В раннюю пору своей литературной деятельности Бунин защищал реалистические принципы творчества, говорил о гражданском назначении искусства (статьи «Недостатки современной поэзии», 1888; «Маленькая беседа», 1891). Поэзия, писал он, «может носить в себе отпечаток как общемировых вопросов, так и тех, которые составляют насущную злобу дня...». Бунин утверждал, что «общественные мотивы не могут быть чужды истинной поэзии». В этих статьях он полемизировал с теми, кто считал, что гражданская лирика Некрасова и поэтов-шестидесятников была якобы свидетельством упадка русской поэтической культуры. Так уже тогда складывалось отношение писателя к формирующемуся литературному модерну.

Первый поэтический сборник Бунина вышел в 1891 г. В 1899 г. Бунин познакомился с Горьким. К 90-м годам относится его знакомство с крупнейшими русскими писателями и поэтами – Л. Толстым, Чеховым, Брюсовым. Бунин становится активным участником «Среды». В 1901 г. опубликован посвященный М. Горькому сборник «Листопад», в который вошло все лучшее из ранней бунинской поэзии, в том числе поэма с одноименным названием. Лейтмотив сборника – элегическое прощание с прошлым. Это были стихи о родине, красоте ее печальной и радостной природы, о грустных закатах осени и зорях лета. Оценивая книгу, Блок сказал о праве Бунина «на одно из главных мест среди современной поэзии». «Так знать и любить природу, – писал он, – как умеет Бунин, – мало кто умеет. Благодаря этой любви поэт смотрит зорко и далеко, и красочные и слуховые его впечатления богаты». Такое художественное восприятие природы, мира, человека станет затем отличительной особенностью не только поэзии, но и прозы Бунина.

Наследуя традиции предшественников, Бунин уже в этот период заявляет о себе как художник со своей, оригинальной философией мира и системой эстетических взглядов. Через год после «Листопада» выходит поэтическая книга Бунина «Новые стихотворения», овеянная теми же настроениями.

Поражение революции и новый подъем освободительного движения вызвали обостренный интерес Бунина к русской истории, к проблемам русского национального характера. Тема России становится главной темой его поэзии. Он обращает свой взгляд в историческое прошлое России, его интересуют истоки русского словесного творчества. Бунин стремится показать, что в современности «не прошла еще древняя Русь», что русский человек XX столетия сопричастен исконному русскому древнему миру («Святогор», «Отрава», «Скоморохи»).

Бунин очень быстро выдвинулся в первые ряды как прозаик. В его прозе часто ощущается лирическое и философское начало. Преобладающий мотив его рассказов 90-х годов – тяжелая судьба крестьян, мелкопоместных дворян, трудовой интеллигенции, но во всех этих рассказах нет новых героев, как у Горького; тематика бунинских произведений не нова, но обновление происходит внутри привычных тем. У Бунина нет жесткой, беспощадной критики, все рассказы смягчены лирическим настроением. С начала 20 века Бунин активно сотрудничает с горьковским издательством «Знание». особенно любимый жанр Бунина-прозаика в эту пору – лирическая миниатюра, часто бессюжетная («Над городом» – подростки с колокольни видят лазурь да степь, людей с их проблемами – нет в рассказе). Все эти особенности раннего Бунина – отчуждение от идеологий своего времени, акцент на созерцательно-философский взгляд на жизнь, повышенный лиризм представляют особое качество реализма – неореализм. Наиболее характерный пример – «Антоновские яблоки», они по-разному расценивались современниками. Сюжет очень прост – воспевание жизни в деревне, поэтизация, любование дворянской жизнью. Герой рассказа – природа, она показана и прямо и опосредованно, отношения людей раскрываются не во взаимоотношениях друг с другом, а в отношении к природе. Это бессюжетная лирическая проза: описание охоты, осень, уборка урожая, запах яблок (известно 6 редакций этого рассказа).

Текст Бунина живет сложными ассоциациями и образными связями. Особо важное значение в таком типе повествования приобретала художественная деталь. Сочетание спокойного описания с неожиданно возникающей деталью станет характерным для бунинской новеллы, особенно позднего периода. Деталь у Бунина обычно обнаруживает авторский взгляд на мир, острую художественную наблюдательность и свойственную Бунину утонченность авторского видения.

Первые прозаические произведения Бунина появляются в начале 90-х годов. Многие из них по своему жанру – лирические миниатюры, напоминающие стихотворения в прозе; в них описания природы; переплетаются с размышлениями героя и автора о жизни, смысле ее, о человеке. В 1897 г. выходит книга рассказов Бунина, в которую вошли: «Вести с родины», «На край света», «Танька» и др.

Ощущение грядущих общественных потрясений, обострившееся в сознании Бунина в годы войны, выразилось в ряде рассказов, посвященных трагедии человеческой любви,

одинокости человека в мире («Грамматика любви», «Легкое дыхание»). Тема любви в этих произведениях начинает обретать ту трагическую тональность, которая будет свойственна творчеству Бунина эмигрантского периода.

«Грамматика любви» – повествование о необычайной красоте великой силе человеческого чувства, которое так несовместимо наступившим «всеобщим озверением и одичанием». Теме любви, как поглощающей страсти, но ведущей к смерти, гибели, посвящен рассказ! «Сын» (1915).

Во время мировой войны Бунин не поддавался шовинистическим настроениям, трезво оценивая происходящее. Пацифистские взгляды писателя, убежденного, что никто не вправе отнимать жизнь у другого, обусловили его критическое отношение к войне.

Февральскую революцию Бунин принял, как выход из тупика, в который зашел царизм. Но Октябрьскую воспринял враждебно. В 1918 г. Бунин уезжает из Москвы в Одессу, а в 1920 г. вместе с остатками белогвардейских войск эмигрирует через Константинополь в Париж. Резко отрицательное отношение Бунина к революции обнаруживают его дневниковые записи, которые он ввел в последние три года до отъезда из России. Вначале они публиковались в газете П. Струве, а позже вошли в берлинское собрание сочинений писателя под общим названием «Окаянные дни».

Цикл рассказов «Темные аллеи». Всего в цикл вошло 38 новелл, их объединила тема, занимавшая его постоянно – тема любви и смерти. Все особенности характеров героев проявляются в любви, которая может возникнуть внезапно, как «солнечный удар», а может формироваться в течение длительного времени («Митина любовь»). Это чувство может полностью поменять жизнь человека, заставить его потерять все жизненные ориентиры («Дело корнета Елагина»), покончить жизнь самоубийством («Кавказ»), разочароваться в способности женщины к постоянному чувству («Муза»). Цикл рассказов был воспринят неоднозначно в критике русского зарубежья. В этих рассказах Бунин не боится представить незавуалированные описания интимных отношений, что, по мнению некоторых критиков, не присуще русской литературе; Бунин в этой книге считается талантливым последователем некоторых направлений во французской литературе.

Бунин был первым русским писателем, удостоенным Нобелевской премии. На премию Нобеля выдвигали его в 1923 г., потом в 1926 г. Известие о присуждении премии пришло Бунину 9 ноября 1933 г. В официальном решении о том говорилось: «Решением Шведской академии от 9 ноября 1933 года Нобелевская премия по литературе за этот год присуждена Ивану Бунину за правдивый артистичный талант, с которым он воссоздал в художественной прозе типичный русский характер».

*Творчество А. Куприна.* Наиболее традиционным в литературе «знаниевцев» было, может быть, творчество Александра Ивановича Куприна (1870 – 1937), хотя писатель в самых ранних своих произведениях испытал явное влияние упадочных мотивов модернистов. Куприну, творчество которого формировалось в годы революционного подъема, была особенно близка тема «прозрения» простого русского человека, жадно ищущего правду жизни. Разработке этой темы и посвятил в основном свое творчество писатель. Его искусству, как говорил К. Чуковский, была присуща особая зоркость «видения мира», «конкретность» этого видения, постоянное стремление к познанию. «Познавательный» пафос купринского творчества сочетался со страстной личной заинтересованностью в победе добра над всяческим злом. Поэтому большинству его произведений «присуща бурная динамика, драматичность, взволнованность».

Биография А.И. Куприна похожа на «роман приключений». По обилию встреч с людьми, жизненных наблюдений она напоминала биографию Горького. Куприн много странствовал по России, выполняя самую разнообразную работу: был фельетонистом, грузчиком, пел в церковном хоре, играл на сцене, работал землемером, служил на заводе русско-бельгийского общества, изучал врачебное дело.

Куприн был определен в сиротский пансион и кадетский корпус. В этих казенных заведениях, как вспоминал впоследствии Куприн, царил атмосфера насильственного почтения к старшим, безличности и безгласия. Режим кадетского корпуса, в котором Куприн

провел 12 лет, на всю жизнь оставил след в его душе. Здесь зародилась в нем чуткость к человеческому страданию, ненависть ко всякому насилию над человеком. В 1889 г., уже будучи юнкером, он публикует свое первое прозаическое произведение – рассказ «Последний дебют».

На раннем этапе творческого развития Куприн испытал сильное влияние Достоевского, проявившееся в рассказах «Впотьмах», «Лунной ночью», «Безумие», «Каприз дивы» и в других, вошедших позднее в книгу «Миниатюры» (1897). Он пишет о «роковых мгновениях», роли случая в жизни человека, анализирует психологию страстей. На творчестве Куприна тех лет сказалось влияние натуралистической концепции человеческой природы, в которой биологическое начало преобладает над социальным. В некоторых рассказах этого цикла он писал, что человеческая воля беспомощна перед стихийной случайностью жизни, что разум не может познать таинственные законы, которые управляют человеческими поступками («Счастливая карта», «Лунной ночью»).

Решающую роль в преодолении литературных штампов, идущих от интерпретаторов Достоевского – декадентов 90-х годов, сыграла работа Куприна в периодической печати и его непосредственное знакомство с реальной русской жизнью того времени. С начала 90-х годов он активно сотрудничает в провинциальных русских газетах и журналах – в Киеве, Волыни, Житомире, Одессе, Ростове, Самаре, пишет фельетоны, репортажи, передовые статьи, стихи, очерки, рассказы, испытывает себя почти во всех жанрах журналистики.

Работа журналиста, заставившая Куприна обратиться к насущным проблемам времени, способствовала формированию у писателя демократических взглядов, выработке творческого стиля. В те же годы Куприн публикует серию рассказов о людях, отверженных обществом, но хранящих высокие нравственные и духовные идеалы («Просительница», «Картина», «Блаженный» и др.). Идеи и образы этих рассказов были традиционными для русской демократической литературы.

На каких же положительных идеалах основывалась купринская социальная критика? Кто его положительные герои? В поисках нравственных и духовных идеалов жизни, которые писатель противопоставлял уродству современных человеческих отношений, Куприн обращается к «естественной жизни» отщепенцев этого мира – бродяг, нищих, артистов, голодающих непризнанных художников, детей неимущего городского населения. Это мир людей безымянных, которые, как писал В. Боровский в статье о Куприне, образуют массу общее и на которых особенно рельефно сказывается вся бессмысленность существования. Среди этих людей Куприн и пытался найти своих положительных героев («Лидочка», «Локон», «Детский сад», «Allez!», «Чудесный доктор», «В цирке», «Белый пудель» и др.). Но они жертвы общества, а не борцы. Излюбленными героями писателя стали также обитатели глухих углов России, вольные бродяги, люди, близкие природе, сохранившие вдали от общества душевное здоровье, свежесть и чистоту чувства, нравственную свободу. Так Куприн пришел к своему идеалу «естественного человека», свободного от влияния буржуазной цивилизации. Противопоставление буржуазно-мещанского мира жизни природы становится одной из главных тем его творчества. Она воплотится в самых различных вариантах, но внутренний смысл основного конфликта останется всегда одним и тем же – столкновением естественной красоты с безобразием современного мира.

Расцвет творчества Куприна приходится на годы первой российской революции. В это время он становится широко известен русской читающей публике. В 1901 г. Куприн приезжает в Петербург, сближается с писателями «Среды». Его рассказы хвалят Толстой и Чехов. В 1902 г. Горький вводит его в круг «Знания», а в 1903 г. в этом издательстве выходит первый том его рассказов.

Изменения в проблематике повлекли за собой новые жанровые и стилевые особенности купринской новеллы. В его творчестве возникает тип новеллы, которую в критике принято называть «проблемной новеллой» и связывать с традициями позднего чеховского рассказа.

Такая новелла строится на идеологическом споре, столкновении идей. Идеологический конфликт организует композиционную и образную систему произведения. Столкновение старых и новых истин, обретенных в процессе этических или философских

исканий, может происходить и в сознании одного героя. В творчестве Куприна появляется герой, находящийся в споре с самим собой свою «правду» жизни. Большое влияние на новеллу Куприна этого типа оказали толстовские прием анализа внутренней жизни человека («Болото» и др.). Устанавливается творческая близость Куприна к чеховским приемам письма. В 900 годы он входит в сферу «чеховских тем». Герои Куприна, как и Чехова, обыкновенные средние люди, которые образуют «массу общества». В творчестве Чехова Куприн видел очень близкое себе демократизм, уважение к человеку, неприятие жизненной пошлости, чуткость к человеческому страданию. Чехов особенно привлекал Куприна чуткостью к социальным вопросам современности, тем, что «он волновался, мучился и болел всем тем, чем болели русские лучшие люди», как писал он в 1904 г. в статье «Памяти Чехова». Куприну была близка чеховская тема прекрасного будущего человечества, идея гармонической человеческой личности.

Абстрактность социального мышления Куприна, опирающегося общедемократические идеалы, сказывалась и в его произведениях «философские» темы. Критика не раз отмечала субъективизм и социальный скепсис рассказа Куприна «Вечерний гость», написанного 1904 г., в преддверии революции. В нем писатель говорил о бессилии одинокого человека, затерянного в окружающем мире.

Тематика большинства произведений – трудный быт городских низов, офицеров, крестьян – его занимает тема социального неравенства. простые люди всегда благородны, бескорыстны, душевны, они часто противопоставлены хамству, жадности, черствости людей из «общества». Часто герои его произведений переживают момент прозрения, момент истины. Этот момент прозрения связан с нравственным перерождением или со смертью героя. Повествование у Куприна отличается особой сердечностью, проникновенностью, часто автор не только свидетель, но и участник событий, часто использует прием «рассказ в рассказе». Куприн всегда пишет о виденном, но он умеет это виденное и обобщать, его рассказы нередко приобретают жанровые черты аллегории, притчи.

В «Гранатовом браслете» автор использует прием зеркального отражения. Здесь в «зеркала» отражаются разные представления о любви вообще и о безответной любви Желткова. Сюжет и здесь организован таким образом, что герои оказываются разлучены силой обстоятельств, разным социальным положением (она – замужняя женщина из высшего общества, он – простой телеграфист, не имеющий никаких шансов на взаимность). Внешняя канва сюжета мелодраматична. Но философскую глубину произведению сообщает музыкальная тема – вторая соната Бетховена. В финале рассказа героиня слушает как раз это произведение Бетховена, и ее внутренний монолог о любви звучит как стихотворение в прозе, вторит музыке, это сбываются «пророчества» телеграфиста.

Империалистическую войну 1914 года Куприн приветствовал восторженно, даже хотел принять участие в военных действиях, но по состоянию здоровья его не взяли в армию. Он долгие годы жил под Петербургом, в маленьком домике в Гатчине. Февральская революция вызвала негативное отношение, он видит потерю веры у людей, распад армии, убийство офицеров, страшную разруху. Писатель резко полемизирует с большевиками, считает их пораженцами. Вначале Куприн делает некоторые шаги к сближению с советской властью, известен эпизод с попыткой издать газету «Земля», он встретился с Лениным. Ответа он не получил, пришлось вернуться в Гатчину, в это время началось наступление Добровольческой армии, с ними Куприн эмигрировал в Финляндию, где жил около года, потом перебрался в Париж.

Произведения Куприна эмигрантского периода отличаются от его дореволюционных, в них ощущается ностальгический характер, грустный взгляд в прошлое. Находясь в разлуке с родиной, он нашел слова любви и признательности к России. Критики отмечают, что в этот период он превратился в «бытовика», он стал романтизировать старый быт, видел в нем прелесть русской жизни.

### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Какие художественные черты присущи жанру рассказа в творчестве А. Чехова?

2. Как проявляются элементы импрессионистического письма в повествовании рассказа «Дом с мезонином» А. Чехова?
3. В чём заключается символизм финала рассказа «Дом с мезонином» А. Чехова?
4. Какую роль в произведениях А. Чехова играет художественная деталь?
5. Что составляет основу драматического конфликта в пьесах А. Чехова?
6. Охарактеризуйте художественные черты творчества И. Бунина, А. Куприна.

*Литература:*

- [Чехов А. П. Вишневый сад : комедия в 4-х действиях / ред. Г. А. Мокрушева. — М. : Искусство, 1964. — 75 с.](#)
- [Чехов А. П. Дом с мезонином. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 10 с.](#)
- [Чехов А. П. Чайка. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 34 с.](#)
- [Чехов А. П. Человек в футляре. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 7 с.](#)
- [Бунин И. А. Темные аллеи. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 117 с.](#)
- [Куприн А. И. Гранатовый браслет. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 38 с.](#)
- [Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. — М. : Наука, 1979. — 392 с. С. 84-95](#)
- [Кормилов С. И. История русской литературы XX века \(20 – 90 годы\) : учеб. пособ. — М. : Высшая школа, 1998. — С. 45 – 51, 52 – 56.](#)
- [Коровин В. И. История русской литературы XIX века. В трех частях : учеб. для студентов вузов, Ч. 3 : \(1870-1890 годы\). — М. : Владос, 2005. — 543 с. С. 456-461, 478-480, 482-493](#)
- [Кулешов В. И. История русской литературы XIX века : учеб. пособ. — М. : МГУ, 1997. — 624 с. С. 441-460](#)
- [Линков В. Я. История русской литературы \(вторая половина XIX века\) : учеб. пособ. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 2010. — 304 с. С. 241-261, 262-282](#)
- [Роговер Е. С. Русская литература XX века : учебное пособие. — 2-е изд. доп. и перераб. — СПб. : Форум, 2011. — 496 с. С. 5-26, 27-44](#)

Лекция № 11  
«Серебряный век» русской поэзии

План

1. Культурные истоки эпохи «Серебряного века» в России.
2. Художественные течения «Серебряного века» русской поэзии.
3. Духовные основы лирики и образ поэта в литературной парадигме «Серебряного века».
4. Тема любви в литературе «Серебряного века».
5. Поэзия акмеизма и творчество Анны Ахматовой.

1. Культурные истоки эпохи «серебряного века» в России

Прокатившаяся по России первая революция 1905 – 1907 годов потерпела поражение, но ее осмысление имело огромное значение для судеб русской культуры. Участие России в первой мировой войне уже поставило страну на грань катастрофы. Русская история «завершилась» Октябрьский переворот стал концом старой и началом новой эпохи. Интеллигенция раскололась «на две расы» (Н. Бердяев): на одном полюсе сконцентрировалась «культурная элита», жаждавшая мистических тайн и религиозных откровений, на другом – «силы революции», вдохновлявшиеся идеями русского радикализма и марксизма. Это были будущие богоискатели и большевики.

В духовной жизни России появились новые тенденции, требовавшие осмысления социальных и нравственных проблем: вновь рассматриваются вопросы – личность и общество, и жизнь, место художника в обществе. Все это приводит к поиску новых

изобразительных методов и средств. В России складывается историко-художественный период, названный современниками «Серебряным веком» русской культуры.

Эпоха индустриализации диктовала свои условия и нормы жизни, разрушающие традиционные ценности и представления людей. Агрессивный натиск материального производства приводил к нарушению гармонии между природой и человеком, к нивелировке человеческой индивидуальности, к торжеству стандартизации и унификации всех сторон человеческого бытия, что порождало растерянность, тревожное чувство. Все выстраданные предшествующими поколениями представления о добре и зле, истине и лжи, прекрасном и безобразном казались теперь несостоятельными и требовали срочного и кардинального пересмотра. Духовные контуры времени рельефно фиксируются в поэтике заглавий литературных произведений: «Без дороги», «На повороте», «У последней черты» и др.

Однако, именно в это время усилился процесс интеграции русской культуры в общемировую. Эта характерная особенность выразилась в том, что, с одной стороны, в России находили широкое применение новинки научно-технического прогресса, достижения в области точных наук, получили распространение в литературе и искусстве различные стилистические направления, а с другой – общемировая культура существенно обогатилась достижениями русской науки, литературы, искусства. Резко возросли научные, литературные и художественные связи России с другими странами. Было обычным явлением, когда многие русские ученые вели исследовательскую и педагогическую работу в зарубежных академиях и университетах, русские композиторы, оперные певцы, мастера балета выступали в прославленных театрах Италии, Франции, Германии и других стран, были за рубежом и выставки русских художников. Процессы переосмысления принципиальных проблем человечества затронули, в той или иной степени, все виды творческой деятельности. В России духовные искания проходили более болезненно, более пронзительно, нежели в странах западной цивилизации. Расцвет культуры в этот период был беспрецедентным.

*Достижения в различных сферах науки и искусства.* Именно в это время русская интеллигенция проявляла себя удивительно ярко, разностороннее, плодотворно. Вывод этот подтверждается выдающимися достижениями отечественной науки.

Вернадский Владимир Иванович, основатель биохимии, биогеохимии, радиогеологии; создатель учения о биосфере и переходе её в неосферу. Академик Академии наук СССР, член многочисленных зарубежных академий. Его справедливо называли “Ломоносовым XX века”.

Менделеев Дмитрий Иванович, химик, разносторонний учёный-педагог, открыл периодический закон химических элементов, оставил свыше 500 печатных трудов, один из создателей Русского химического общества.

Мечников Илья Ильич, биолог и патолог, один из основоположников сравнительной патологии, эволюционной эмбриологии, иммунологии; лауреат Нобелевской премии в 1908 году.

Об удивительной активности и созидательной энергии русской интеллигенции свидетельствуют не только достижения ученых, но и людей искусства: композиторы: Рахманинов, Скрябин, Римский-Корсаков, деятели драматического и оперного театра: Шаляпин, Собинов, Нежданова, Павлова, Нижинский, Фокин, Ермолаева, Станиславский, Немирович-Данченко, Москвин, Комиссаржевская, Качалов, художники: Врубель, Серов, Полenov, Репин, Васнецов, Верещагин, Левитан.

Хронологические рамки «серебряного века» более определены, чем его содержание: 20-25 лет на рубеже XIX – XX веков. Начало – рядовые, на первый взгляд события: в 1894 году вышел первый сборник поэтов-символистов; начал свой творческий путь композитор-новатор А.Н. Скрябин; увидела сцену опера М.П. Мусоргского «Хованщина»; в 1898 году в Петербурге основано принципиально новое творческое объединение «Мир искусства». Расцвет культуры «серебряного века» приходится на 10-е годы XX века, а его конец на 1917 – 1922 годы, когда ушел в Европу «философский пароход» с выдворенной из России русской интеллигенцией на борту. Следует отметить, что этот «своеобразный век» был продолжен первой «волной русской эмиграции». Не все, кто жили, творили в это время в России,

питались почвой «серебряного века», но все, так или иначе, испытывали на себе влияние его поисков и свершений.

Что нового дал он русской культуре? «Серебряный век» создает свою особую социокультурную «среду», где вопросы философии, истории, религии, культуры, поэзии обсуждались, развивались, становились чертами сознания и мышления. Весь период, начиная с последних десятилетий XIX века вплоть до 1920-х годов, был отмечен резкими изменениями в русской общественной жизни. Развитие капиталистических форм экономики, углубление кризиса патриархально-дворянской государственной системы, рост самосознания трудящихся масс, все возрастающая активность рабочего класса – все это неизбежно вело к обострению внутренних противоречий в обществе, началу классовой борьбы, крупным социально-историческим сдвигам.

Эпоха «серебряного века» закончилась после 1917 года, с началом гражданской войны. Никакого «серебряного века» после этого не было. В 20-е годы еще продолжалась инерция (расцвет имажинизма), ибо такая широкая и могучая волна, каким был русский «серебряный век», не могла не двигаться некоторое время, прежде чем обрушиться и разбиться, если живы были большинство поэтов, писателей, критиков, философов, художников, режиссеров, композиторов, индивидуальным творчеством и общим трудом которых создан был «серебряный век». Но сама эпоха закончилась. Каждый ее активный участник осознавал, что, хотя люди и остались, характерная атмосфера эпохи, в которой таланты росли, как грибы после дождя, сошла на нет. Остался холодный лунный пейзаж без атмосферы и творческие индивидуальности – каждая в отдельно замкнутой чашке своего творчества. По инерции продолжались еще и некоторые объединения (Дом искусств, Дом литераторов, «Всемирная литература»), но этот постскрипtum «серебряного века» оборвался на полуслове, когда позвучал выстрел, сразивший Гумилева.

«Серебряный век» эмигрировал в Берлин, Константинополь, Прагу, Софию, Белград, Рим, Париж. Эмигранты увезли с собой и бережно сохранили в памяти для потомков воспоминания о «серебряном веке», который захлебнулся в крови невинных жертв революции, который стал лишь бледной тенью навсегда ушедшего «старого» века. Поистине, это была творческая эпоха в российской истории, полотно величия и надвигающихся бед России.

## 2. Художественные течения «Серебряного века» русской поэзии

Русский поэтический „Серебряный век” традиционно вписывается в начало XX столетия, на самом деле его истоком является столетие XIX, и всеми корнями он уходит в „век золотой”, в творчество А. С. Пушкина, в наследие пушкинской плеяды, в тютчевскую философичность, в импрессионистическую лирику Фета, в некрасовские прозаизмы. Термин „Серебряный век русской поэзии” впервые был предложен философом Н. Бердяевым. Относительно особенностей развития литературы на общем культурном фоне и обусловленности развития поэзии он говорил так: «Это была эпоха... расцвета поэзии и обострения эстетической чувствительности... Русская литература XX века не создала большого романа, подобно роману XIX, но создала очень замечательную поэзию». В литературный оборот термин окончательно вошёл в 60-е годы XX века. Вот стихотворение А. Ахматовой:

Были святки кострами согреты,  
И валились с мостов кареты,  
И весь траурный город плыл  
По неведомому назначенью  
По Неве и против течения –  
Только прочь от своих могил.  
На Галерной чернела арка,  
В Летнем тонко пела флюгарка,  
И серебряный месяц ярко  
Над серебряным веком стыл... (Анна Ахматова)

Поэзия этого века характеризовалась в первую очередь мистицизмом и кризисом веры, духовности, совести. Строки становились сублимацией душевного недуга, психической дисгармонии, внутреннего хаоса и смятения.

Вся поэзия „Серебряного века”, вобрав в себя наследие Библии, античную мифологию, опыт европейской и мировой литературы, теснейшим образом связана с русским фольклором, хотя ориентирами она избирала эстетизм Оскара Уайльда, индивидуалистический спиритуализм Альфреда де Виньи, пессимизм Шопенгауэра, сверхчеловека Ницше. „Серебряный век” находил своих предков и союзников в самых разных странах Европы и в разных столетиях: Вийона, Малларме, Новалиса, Шелли, Кальдерона, Ибсена, Метерлинка, Бодлера, Верхарна.

Серебряный век характеризует пёстрый kaleidoscope различных художественных течений, направлений, школ и т. п. Некоторые из них в открытую конфликтовали, противостояли друг другу, вели ожесточённую полемику, что делало общую идейно-художественную, эстетическую палитру эпохи еще более контрастной, мозаичной, переливчато многоцветной. В то же время за этой мозаикой просматривалось и нечто общее, сближавшее различные течения и направления, делавшие Серебряный век – в исторической ретроспективе – внутренне единым, целостным явлением.

В русской поэзии того времени существовало огромное количество течений, школ, объединений: московский Парнас, неоклассики, новокрестьянские поэты, пролетарские, имажинисты и т. д.

С началом «Серебряного века» связан 1892 г., когда появилась статья Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», его сборник стихотворений «Символы», в них он даёт первое теоретическое обоснование символизма: он утверждал, что именно «мистическое содержание», язык символа и импрессионизм расширят «художественную впечатлительность» современной русской словесности. Таким образом, символизм становится первым модернистским течением «серебряного века», в недрах которого со временем разовьются и отделятся два других – акмеизм и футуризм.

*Символизм.* Наиболее влиятельным философско-эстетическим и художественно-творческим направлением был в эту эпоху символизм, представленный такими именами как З. Н. Гиппиус, В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт, Ф. К. Сологуб. В дальнейшем, по мере укрепления позиций символизма, утверждения его принципов, в его ряды влились А. А. Блок (ставший наиболее крупной фигурой в российской поэзии начала XX в.), И. Ф. Анненский, А. Белый, В. И. Иванов, С. М. Соловьёв и др. Близи к поэтам и литераторам, перечисленным выше, были и представители некоторых других видов искусства – М. А. Врубель (живопись), А. Н. Скрябин (музыка), чья творческая идеология, а также методологические подходы к реализации художественных замыслов в определённой мере сближались с позициями символистов.

В центре внимания символистов чаще всего были извечные философские категории Жизни и Смерти, Добра и Зла, Духа и Плоти, Индивидуума и Общества, Трансцендентного (ирреального) и Материально-вещественного и др. Основным, атрибутивным средством выражения для представителей этого направления – независимо от принадлежности к тому или иному творческому цеху – был символ, иначе говоря, некий мистический знак, деконкретизированная субстанция, имплицитно выражавшая ту или иную Идею, Концепцию, Образ, которые, по мысли символистов, открывали путь в сферу Духовного, в ирреальные миры, неподвластные Разуму человека. Символ, по В. Иванову, есть некий «иероглиф – таинственный и многозначный»; В. Брюсову символ был дорог тем, что с его помощью человек интуитивно проникает сквозь внешние покровы в суть явлений, в их духовную «сердцевину». Если отрешиться от мистической атрибутики символистов, их экскурсов в сферу трансцендентного, то на переднем плане в их концепциях останется приоритет индивидуально-личностного начала в человеке, призыв к самопознанию, к углублённой рефлексии, к экзистенциальным ценностям, к духовности как особой, высшей формы существования индивида. Такие позиции символистов представляют несомненный

интерес для направлений в науке, объединённых понятием «человековедение», несомненно актуальны для теории воспитания в её современном модусе.

*Акмеизм.* Наряду с символизмом, влиятельным течением в начале XX был акмеизм (от греч. акте – высшая ступень, расцвет), позиционировавший себя как философско-эстетическая и художественная альтернатива символизму. В рядах акмеистов можно было видеть такие крупные фигуры как Н. С. Гумилёв, А. А. Ахматова, О. Э. Мандельштам, С. М. Городецкий и др. Акмеистов мало интересовали мистические мотивы, потусторонние явления, трансцендентные процессы в человеке и проч.; их искусство знаменовало собой поворот от ирреального - к реальному, от абстрактно-метафорического – к живому, материальному миру, блестящему яркими, сочными красками, благоухающему ароматами и пряностями. Подчас самые простые, обыденные предметы и явления вызывали у них неожиданные ассоциации, сильные эмоции, возвышенно-поэтические состояния. Вдохновляла их и природа, и быт, и окружающая среда; интересовал и сегодняшний день и вчерашний; привлекали поэтические реликвии прошлого, экскурсы в историю государства российского.

Объединял многих акмеистов-литераторов культ слова – ясного, точного, ювелирно отгранённого, олицетворявшего эстетику «кларизма» («прекрасной ясности»); такого слова, которое было бы способно выразить самые утончённые эмоционально-психологические состояния. Сказанное поясняет, в силу каких причин и обстоятельств лучшие творения акмеистов, прежде всего А. А. Ахматовой, Н. С. Гумилёва, О. Мандельштама, сохранили своё значение вплоть до настоящего времени.

*Футуризм.* Иная судьба постигла еще одно направление, заявившее о себе в первые десятилетия XX в. – футуризм, представители которого группировались одно время вокруг журнала «ЛЕФ», редактировавшегося В. В. Маяковским. Бунтарские настроения, призывы к ниспровержению традиционных основ художественной культуры, отказ от общепринятых средств поэтического выражения, эксперименты со словом, не признававшие никаких «табу», подчёркнутое влечение к урбанистическим мотивам, ж – так выглядела в общих чертах стилистика футуристов, такова была их «особая» позиция в культуре начала XX века.

Ожесточённые дискуссии, которые вели между собой отдельные группировки футуристов, возглавлявшиеся И. Северяниным, В.В. Хлебниковым, Д.Д. и Н.Д. Бурлюками, А.Е. Кручёных и др., продолжались сравнительно недолго и, после выхода из их рядов В.В. Маяковского, фактически сошли «на нет», подошли к своему естественному концу. Что касается конкретной продукции футуристов, то она, за некоторыми исключениями, канула в прошлое, хотя эпатажные идеи левацкого радикализма, сломав традиционные первоосновы искусства нашли в дальнейшем своих продолжателей как в России, так и за рубежом.

*Имажинизм.* На протяжении нескольких лет (примерно 1918 – 1926 гг.) внимание части художественно-творческой интеллигенции России привлекал имажинизм, представленный именами А. Мариенгофа, Р. Ивнева, В. Шершеневича, И. Грузинова, С. Есенина. Именно С. Есенин был наиболее видным деятелем этого течения, явившегося по сути одним из ответвлений российского футуризма.

Поклонников имажинистов привлекала апологетика образности в их конкретной поэтической продукции. Действительно, имажинисты не упускали случая подчеркнуть приоритет слова-образа в своих творениях. Но только если у С. Есенина в лучших его творениях слово-образ было проникнуто тонким лиризмом, живым и непосредственным чувством, а его образность была непосредственно связана с национальной тематикой, с реалиями окружающего мира – то его коллеги-имажинисты ограничивались чаще всего малосодержательным (а иногда и просто бессодержательным) формотворчеством, словесной эквилибристикой. Слово рассматривалось ими как некое нейтральное в семантическом отношении средство литературной выразительности: имела значение ритмика словопостроений, их эвфонические качества и свойства; ценились необычные метафоры и т. д. Соответственно, всё, что вело в сторону содержания речи, её смысла, – всё это представлялось ненужным, излишним, мешающим. «Очистим форму от пыли содержания» –

этот известный девиз имажинистов красноречиво характеризовал их художественную идеологию, их вектор творческих исканий.

### 3. Духовные основы лирики и образ поэта в литературной парадигме «Серебряного века»

В поэзии Серебряного века по-новому интерпретируется, но сохраняется парадигма «поэт-пророк» в ее духовно-религиозном понимании. Нынешние споры вокруг поэзии серебряного века могут восприниматься в русле постоянно ведущейся в наши дни полемики о миссии и призвании русской литературы, о сохранении в XX веке ее «православной духовности». Духовность является «природным» качеством поэзии: «Доставлять чистый воздух горнего мира дано молитве. И молитва поручает поэзии быть ее помощницей. Поэзия есть чудо, это есть искание и нахождение высшей жизни, доступной человеку», – писал архиепископ Иоанн Сан-Францисский. Каждый поэт выстраивает свои отношения с Богом и музой, и от этого во многом зависит его творческая и жизненная судьба, а в конечном итоге, его духовный путь. Истоки сложности и драматизма духовного пути самых значительных поэтов серебряного века усматривают в «провозглашении эстетики и ее категорий выше этики», в переводе внутренних исканий человека «на язык исключительно эстетический», в вытеснении духовного душевным. Мифологизация и «перекодирование святоотеческих концептов в индивидуальные мифы творцов о себе» – общая особенность культуры эпохи модернизма. Многие философы и поэты рубежа веков были объявлены пророками своими современниками, отсюда, «жизнь, тело и идеи творцов-«пророков» предстают как общезначимый «философский текст и «художественный текст» эпохи.

В поэзии Серебряного века «соотнесенность творчества с бытием души» становится центральной темой, выявленной в поэтическом творчестве, особенно в мире русского символизма. Символизм и его поэты вызывают самые большие «нарекания» в духовном аспекте, при этом наиболее спорным оказывается духовный статус самого значительного поэта серебряного века А. Блока. Начатая еще в 1918 году Н.А. Бердяевым полемика с петербургским священником о духовной сущности личности и поэзии А. Блока продолжается и в наши дни, и, как и девяносто лет назад, возникает сегодня необходимость выступить «в защиту Блока».

Базовый символ христианской антропологии – сердце – и его художественное воплощение в лирике А. Блока. В христианской антропологии «сердце» и «душа» иерархически структурированы, хотя в народной ментальности, отразившейся в языке, они иногда заменяют друг друга. «Сердце» понимается как эмоциональный центр, которому принадлежит иерархический примат в структуре души. Сердце в исходном библейском значении есть орган познания, ибо «ум в конце концов укоренен и центрирован в сердце, так как личность имеет единый сокровенный центр». П.Д. Юркевич писал, что «священные писатели знали о высоком значении головы в духовной жизни человека; тем не менее средоточие этой жизни они видели в сердце».

В поэзии серебряного века, где каждый поэт творил миф о себе как особой творческой личности, образ сердца трактуется, прежде всего, как сердце поэта. В этом отношении поэзия серебряного века наследовала заявленную А.С. Пушкиным в «Пророке» парадигму поэта-пророка, в основе которой преобразование сердца как основного органа поэтического познания. Результатом такого преобразования становится совершенно иная цель жизни, обретение поэтом истинного пути как исполнение Божьей воли – «глаголом жечь сердца людей», что в русской культуре было осознано как высшее, духовное предназначение литературы. Для Пушкина пророчество не являлось онтологическим свойством поэта, а было обретением милости Божьей, при этом «расширение религиозной духовности до светского творчества» не искажило ее сакрального смысла.

Стихотворение А. Блока «Второе крещение» соотносимо с пушкинским «Пророком» по акту обратного преобразования поэта, в нем совершающемуся: «И гордость нового крещения / Мне сердце обратило в лед». Сказочная аллюзия, ведущая к «Снежной королеве» Андерсена, лишь подчеркивает духовную сущность второго – демонического, – «крещения». Однако сложность авторской позиции состоит в том, что его лирический герой сам идет

навстречу этому «снеговому», а в цикле «Фаина» - «огневому крещению», осознанному в духе Ницше, хотя оно и сулит ему «мученье» и «гибель»: «Но посмотри, как сердце радо...». Вместе с тем А. Блок вполне осознавал свой демонизм и свои «измены» и переживал их как творческую и жизненную драму, поэтому такое «преображение» грозит обернуться «третьим крещением» – духовной смертью: «Крещеньем третьим будет смерть». Так вместо «угля, пылающего огнем», в груди поэта сердце, обращенное в лед, а вместо «перепутья» - так точно найденный Блоком в названии одного из своих циклов образ «распутья» (разница существенная: перепутье предполагает выбор пути, а распутья его утрату). Пропасть, образовавшаяся в сознании эпохи, поверившей в то, что «Бог умер». Но это не превращает Блока в дьяволического художника-демиурга.

Спасительным началом остается в лирическом сознании Блока томление «духовной жаждой», всегда необычайно сильное в нем, желание служить «добру и свету», «безличное вочеловечить», то есть вернуть человеку его личностный, духовный статус. Тот пушкинский «тайный жар», который отмечала в Блоке М. Цветаева, «оживляет» «обращенное в лед» сердце его героя-поэта, несмотря на все «разрывы, надломы и концы», неизбежные для трагического мироощущения.

Поэма «Двенадцать» как неизбежное продолжение темы борьбы за «сердца людей». До сих пор финал поэмы «Двенадцать» потому и вызывает острые дискуссии в среде ученых и философов, что от его интерпретации зависит оценка итога духовного пути Блока. «Пределом и завершением блоковского демонизма» называют эту поэму. Появление Христа в конце поэмы связывают с прорывом Блока к «добру и свету», в конечном счете – к исканиям Бога. Финал поэмы подчеркивает значимость того выбора, который сделал А. Блок, осознав неразрывность своего пути и пути «Руси». «Породнила его с революцией стихия народного бунта «с Богом или против Бога», в котором Блок ощутил нечто глубоко родственное своему собственному духовному максимализму, религиозному бунту, «попиранию заветных святынь». И все-таки автор-поэт и герои-бунтари поэмы «Двенадцать» разграничены именно по тому духовному итогу, который получает «вечный бой» в сердце человека. В сердцах тех двенадцати, идущих вдаль «без имени святого», битва проиграна, «светлые мысли» и жалость «сожжены» «темным огнем». Но пророческий дар автора-поэта, его «безумное чаяние святынь» (И. Анненский) «потребовали» Христа: «А все-таки Христа я никому не отдам», потому «светел навсегда» образ Христа в конце поэмы. Так произошло осуществление того «подвига души», о котором мечтал Блок в начале своего творческого пути: «Чую в будущем подвиг души». В поэме «Двенадцать» поэт пророчески прозревает в «холоде и мраке грядущих лет» Иисуса Христа как единственный источник истинного Добра, Красоты и Истины и как тот единственный выбор, который, преодолев свои «разрывы, надломы и концы», в конечном итоге своего исторического и духовного пути призвана сделать и Россия. А. Блок, в самой полной мере поэт серебряного века, самый трагический поэт эпохи, своим творчеством еще раз доказал, что, какие бы новые, модернистские формы ни принимала русская поэзия и какие бы духовные искажения ни получала, она непременно вернется к своему высшему, религиозному призванию.

#### 4. Тема любви в литературе «Серебряного века»

Русская философская мысль конца XIX – начала XX века обнаруживает сложный многосторонний подход к теме любви. Здесь сочетаются вопросы истории и психологии, этики и эстетики. Концепция любви в эпоху Серебряного века «предполагает единство философии и искусства, поэтому она тесно связана с миром литературных образов». Любовь понималась, прежде всего, как путь к творчеству, к поискам духовности, к моральному и нравственному совершенствованию, ей отводилась высокая роль новой этики творчества. Особенность русского эроса при всем различии школ и направлений заключается в его просветленности и тяготении к духовности.

Тема любви в русской литературе Серебряного века – одна из важнейших. Если литература XIX века (произведения А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И.А. Гончарова, И.С. Тургенева, Ф.И. Тютчева, Н.А. Некрасова, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского) создала прекрасные образы любви, то в эпоху Серебряного века эта тема с «вулканической энергией»

ворвалась в русскую публицистику, художественную критику, эссеистику, философию и теологию. О любви пишут философы и теологи (В.С. Соловьёв, Н.А. Бердяев, П.А. Флоренский, С.Н. Булгаков, Н.О. Лосский, И.А. Ильин, Л.П. Карсавин, Б.П. Вышеславцев, С. Франк и др.), поэты и писатели, причем литература эта отличается глубиной мысли, интенсивными поисками и оригинальностью мышления. Причина такого пристального интереса заключалась в ощущении кризисности эпохи, предчувствии близкой катастрофы, направлявших мысль на предельные вопросы бытия. «Любовь и смерть стали основными и едва ли не единственными формами существования человека, главными средствами его понимания; а став таковыми, они слились между собой в некоем сверхприродном единстве. Интуиция единства любви и смерти стала инвариантом этой культуры, объёмля такие разные её проявления, как философия Вл. Соловьёва, поздние повести А. Толстого, поэзия Вяч. Иванова, романы Д. Мережковского и др.

Стараясь пережить глубинный кризис общества, разрушение связей, прежних форм быта, труда, системы духовных ценностей, многие русские художники и мыслители находили в категории любви первооснову всего сущего. Творцы Серебряного века видели в любви то начало, которое может соединить два мира: высший, идеальный, и обыденный, реальный. «Вечные нездешней радости» любви по В. Соловьёву означало для них божественную принадлежность. В то же время именно близость к высшему бытию в русской религиозной философии обуславливает экзистенциальный конфликт любви с миром повседневным, отсюда и ее трагизм в земной жизни. Именно такой аспект осмысления феномена любви приближает категорию любви к категории смерти. В эпоху Серебряного века эти понятия сближаются, становятся доминантами художественной мысли.

Слияние литературной и философской мысли на рубеже XIX – XX веков подчеркивает тот примечательный факт, что анализ феномена любви дан философами Серебряного века на примере творчества русских и зарубежных писателей (В.С. Соловьёв «Жизненная драма Платона», Н.А. Бердяев «Любовь у Достоевского», С.Н. Булгаков «Владимир Соловьёв и Анна Шмидт», Б.П. Вышеславцев «Достоевский о любви и бессмертии», Л.П. Карсавин «Фёдор Павлович Карамазов как идеолог любви»), а поэты и художественные критики большое внимание уделяют вопросам теории любви (З.Н. Гиппиус «Влюблённость», «О любви», «Арифметика любви», «Искусство и любовь», А. Белый «Вейнинггер о поле и характере», В.В. Розанов «Концы и начала. «Божественное» и «демоническое». Боги и демоны», Д.С. Мережковский «Любовь у Л. Толстого и Достоевского», «Жизнь Данте»).

Учение В.С. Соловьёва о любви во многом определило духовную атмосферу эпохи Серебряного века. Преображение человеческой природы в его суждениях тесно связано с мистико-эротической утопией. В.С. Соловьёв разработал концепцию нравственного значения эроса, которую он обосновал в своей работе «Смысл любви». Он утверждал, что любовь спасает от эгоизма, посредством любви доказывается безусловное значение другой индивидуальности. Огромная нравственная сила любви заключается в упразднении эгоизма и возрождении личности в новом, нравственном качестве. Соловьёв видел в любви два начала: природное и идеальное. Но в конечном счете в любви возрождается образ Божий, идеальное начало, которое по В.С. Соловьёву связано с образом вечной женственности.

Творчество В.С. Соловьёва органично связано с миром русской литературы. Так, у Ф.М. Достоевского он заимствовал идею единства добра и красоты. Мысли Достоевского о том, что «красота спасет мир», Соловьёв придал принципиально философский характер – «любовь спасет мир».

Характерно, что в осмыслении темы любви философы Серебряного века (В.С. Соловьёв, Н.А. Бердяев, Б.П. Вышеславцев, Л.П. Карсавин) очень часто обращаются к творчеству Ф.М. Достоевского. Раскрывая многообразный мир идей и образов писателя, мыслители отмечают, что существенное место в нём занимают вопросы любви. Серию статей, посвященных проблеме любви, написала в 1900-1930-е годы поэт и художественный критик З.Н. Гиппиус. Она отмечала духовно-телесность и богочеловечность любви. В статьях Гиппиус представлен интересный анализ феномена любви в творчестве разных

писателей, как русских, так и зарубежных: И.А. Бунина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, Г. Ибсена, М. Пруста.

Русская философская мысль конца XIX – начала XX века обнаруживает сложный многосторонний подход к теме любви. Здесь сочетаются вопросы истории и психологии, этики и эстетики. Концепция любви в эпоху Серебряного века «предполагает единство философии и искусства, и поэтому она тесно связана с миром литературных образов»

Любовь понималась прежде всего как путь к творчеству, к поискам духовности, к моральному и нравственному совершенствованию. Ей отводилась высокая роль в преодолении разорванности человеческой личности, в преображении мира, в создании новой этики творчества. Любовь в русской художественной мысли понимается как поиск гармонии, мыслится как расширение жизни и духа, она дает иной взгляд на бытие и представляет каждую частицу его и каждое явление как потенциально-прекрасное.

##### 5. Поэзия акмеизма и творчество Анны Ахматовой

Анна Андреевна Ахматова (1889–1966) (настоящая фамилия — Горенко) родилась в семье морского инженера, капитана 2-го ранга в отставке на ст. Большой Фонтан под Одессой. Через год после рождения дочери семья переехала в Царское Село. Здесь Ахматова стала ученицей Мариинской гимназии, но каждое лето проводила под Севастополем. «Мои первые впечатления — царскосельские, — писала она в позднейшей автобиографической заметке, — зеленое, сырое великолепие парков, выгон, куда меня водила няня, ипподром, где скакали маленькие пестрые лошадки, старый вокзал и нечто другое, что вошло впоследствии в «Царскосельскую оду». В 1905 г. после развода родителей Ахматова с матерью переехала в Евпаторию. В 1906 — 1907 гг. она училась в выпускном классе Киево-Фундуклеевской гимназии, в 1908 — 1910 гг. — на юридическом отделении Киевских высших женских курсов.

25 апреля 1910 г. «за Днепром в деревенской церкви» она обвенчалась с Н. С. Гумилевым, с которым познакомилась в 1903 г. В 1907 г. он опубликовал её стихотворение «На руке его много блестящих колец...» в издававшемся им в Париже журнале «Сириус». На стилистику ранних поэтических опытов Ахматовой оказало заметное влияние знакомство с прозой К. Гамсуна, с поэзией В. Я. Брюсова и А. А. Блока.

С 1910 по 1916 г. жила в основном в Царском Селе. Училась на Высших историко-литературных курсах Н. П. Раева. 14 июня 1910 г. состоялся дебют Ахматовой на "башне" Вяч. Иванова. По свидетельству современников, «Вячеслав очень сурово прослушал ее стихи, одобрил только одно, об остальных промолчал, одно раскритиковал». Заключение мэтра было равнодушно-ироничным: «Какой густой романтизм...» В 1911 г., избрав литературным псевдонимом фамилию своей прабабки по материнской линии, она начала печататься в петербургских журналах, в том числе и в "Аполлоне". С момента основания "Цеха поэтов" стала его секретарем и деятельным участником.

В 1912 г. вышел первый сборник Ахматовой «Вечер». "Милый, радостный и горестный мир" открывается взору молодого поэта, но сгущенность психологических переживаний столь сильна, что вызывает чувство приближающейся трагедии. В фрагментарных зарисовках усиленно оттеняются мелочи, "конкретные осколки нашей жизни", рождающие ощущение острой эмоциональности. Эти стороны поэтического мировосприятия Ахматовой были соотнесены критиками с тенденциями, характерными для новой поэтической школы. В ее стихах увидели не только отвечающее духу времени преломление идеи Вечной женственности, уже не связанной с символическими контекстами, но и ту предельную "истонченность" психологического рисунка, которая стала возможна на излете символизма. Сквозь "милые мелочи", сквозь эстетическое любование радостями и печалью пробивалась творческая тоска по несовершенному — черта, которую С. М. Городецкий определил как "акмеистический пессимизм", тем самым еще раз подчеркнув принадлежность Ахматовой к определенной школе.

Печаль, которой дышали стихи "Вечера", казалась печалью "мудрого и уже утомленного сердца" и была пронизана "смертельным ядом иронии", по словам Г. И. Чулкова, что давало основание возводить поэтическую родословную Ахматовой к И. Ф.

Анненскому, которого Гумилев назвал "знаменем" для "искателей новых путей", имея в виду поэтов-акмеистов. Впоследствии Ахматова рассказывала, каким откровением было для нее знакомство со стихами поэта, открывшего ей "новую гармонию". Линию своей поэтической преемственности Ахматова подтвердит стихотворением "Учитель" (1945) и собственным признанием: "Я веду свое начало от стихов Анненского. Его творчество, на мой взгляд, отмечено трагизмом, искренностью и художественной целостностью".

«Четки» (1914), следующая книга Ахматовой, продолжала лирический "сюжет" "Вечера". Вокруг стихов обоих сборников, объединенных узнаваемым образом героини, создавался автобиографический ореол, что позволяло видеть в них то "лирический дневник", то "романлирику". По сравнению с первым сборником в "Четках" усиливается подробность разработки образов, углубляется способность не только страдать и сострадать душам "неживых вещей", но и принять на себя "тревогу мира". Новый сборник показывал, что развитие Ахматовой как поэта идет не по линии расширения тематики, сила ее — в глубинном психологизме, в постижении нюансов психологических мотивировок, в чуткости к движениям души. Это качество ее поэзии с годами усиливалось.

После "Четок" к Ахматовой приходит слава. Ее лирика оказалась близка не только "влюбленным гимназисткам", как иронично замечала Ахматова. Среди ее восторженных поклонников были поэты, только входившие в литературу, — М. И. Цветаева, Б. Л. Пастернак. Более сдержано, но все же одобрительно отнеслись к Ахматовой А. А. Блок и В. Я. Брюсов. В эти годы Ахматова становится излюбленной моделью для многих художников и адресатом многочисленных стихотворных посвящений. Ее образ постепенно превращается в неотъемлемый символ петербургской поэзии эпохи акмеизма.

В годы первой мировой войны Ахматова не присоединила свой голос к голосам поэтов, разделявших официальный патриотический пафос, однако она с болью отозвалась на трагедии военного времени ("Июль 1914", "Молитва" и др.). Сборник "Белая стая", вышедший в сентябре 1917 г., не имел столь шумного успеха, как предыдущие книги. Но новые интонации скорбной торжественности, молитвенности, сверхличное начало разрушали привычный стереотип ахматовской поэзии, сложившийся у читателя ее ранних стихов. Эти изменения уловил О. Э. Мандельштам, заметив: "Голос отречения крепнет все более и более в стихах Ахматовой, и в настоящее время ее поэзия близится к тому, чтобы стать одним из символов величия России".

После Октябрьской революции Ахматова не покинула Родину, оставшись в "своем краю глухом и грешном". В стихотворениях этих лет (сборники "Подорожник" и "Anno Domini MCMXXI", оба — 1921 года) скорбь о судьбе родной страны сливается с темой отрешенности от суетности мира, мотивы "великой земной любви" окрашиваются настроениями мистического ожидания "жениха", а понимание творчества как божественной благодати одухотворяет размышления о поэтическом слове и призвании поэта и переводит их в "вечный" план. В 1922 г. М. С. Шагинян писала, отмечая глубинное свойство дарования поэта: "Ахматова с годами все больше умеет быть потрясающе-народной, без всяких quasi, без фальши, с суровой простотой и с бесценной скупостью речи".

Начиная с середины 1920-х годов Ахматова много занимается архитектурой старого Петербурга, изучением жизни и творчества А. С. Пушкина, что отвечало ее художественным устремлениям к классической ясности и гармоничности поэтического стиля, а также было связано с осмыслением проблемы "поэт и власть". В Ахматовой, несмотря на жестокость времени, неистребимо жил дух высокой классики, определяя и ее творческую манеру, и стиль жизненного поведения.

В трагические 1930 — 1940-е годы Ахматова разделила судьбу многих своих соотечественников, пережив арест сына, мужа, гибель друзей, свое отлучение от литературы партийным постановлением 1946 г. Самим временем ей было дано нравственное право сказать вместе со "стомилльонным народом": "Мы ни единого удара не отклонили от себя". Произведения Ахматовой этого периода — поэма "Реквием" (1935? в СССР опубликована в 1987 г.), стихи, написанные во время Великой Отечественной войны, свидетельствовали о способности поэта не отделять переживание личной трагедии от понимания катастрофичности самой истории. Б. М. Эйхенбаум важнейшей стороной поэтического

мировосприятия Ахматовой считал "ощущение своей личной жизни как жизни национальной, народной, в которой все значительно и общезначимо". "Отсюда, — замечал критик, — выход в историю, в жизнь народа, отсюда — особого рода мужество, связанное с ощущением избранничества, миссии, великого, важного дела..." Жестокий, дисгармонический мир врывается в поэзию Ахматовой и диктует новые темы и новую поэтику: память истории и память культуры, судьба поколения, рассмотренная в исторической ретроспективе... Скрещиваются разновременные повествовательные планы, "чужое слово" уходит в глубины подтекста, история преломляется сквозь "вечные" образы мировой культуры, библейские и евангельские мотивы. Многозначительная недосказанность становится одним из художественных принципов позднего творчества Ахматовой. На нем строилась поэтика итогового произведения — "Поэмы без героя" (1940 — 65), которой Ахматова прощалась с Петербургом 1910-х годов и с той эпохой, которая сделала ее Поэтом.

Творчество Ахматовой как крупнейшее явление культуры XX в. получило мировое признание. В 1964 г. она стала лауреатом международной премии "Этна-Таормина", в 1965 г. — обладателем почетной степени доктора литературы Оксфордского университета.

### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Какие художественные явления охватывает понятие «Серебряного века» русской поэзии?
2. Что стало источником названия «Серебряный век» русской поэзии?
3. Назовите образы-символы в стихотворениях А. Блока.
4. Какие художественные особенности определяют поэзию акмеизма и футуризма?
5. Какая проблематика характерна для поэзии А. Ахматовой?
6. Охарактеризуйте образ лирического героя в поэзии В. Маяковского.

### *Литература:*

[Ахматова А. А. Собрание сочинений в шести томах. Стихотворения 1904-1941. Т. 1. — М. : Эллис Лак, 1998. — 976 с.](#)

[Ахматова А. А. Собрание сочинений в шести томах. Стихотворения 1941-1959. Т. 2, Книга 1. — М. : Эллис Лак, 1999. — 949 с.](#)

[Ахматова А. А. Собрание сочинений в шести томах. Стихотворения 1959-1966. Т. 2, Книга 2. — М. : Эллис Лак, 1999. — 536 с.](#)

[Блок А. А. Стихи о Прекрасной Даме. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 142 с.](#)

[Блок А. А. Стихотворения. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 8 с.](#)

[Есенин С. А. Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. — М. : Правда, 1970. — 397 с.](#)

[Есенин С. А. Собрание сочинений в трех томах. Т. 2. — М. : Правда, 1970. — 461 с.](#)

[Мандельштам О. Собрание стихотворений в двух томах. Т. 1. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 645 с.](#)

[Маяковский В. В. Стихотворения. Поэмы. Пьесы. — М. : Художественная литература, 1969. — 749 с.](#)

[Цветаева М. И. Полное собрание стихотворений. — М. : Эксмо, 2006. — 664 с.](#)

[Роговер Е. С. Русская литература XX века : учебное пособие. — 2-е изд. доп. и перераб. — СПб. : Форум, 2011. — 496 с. С. 46-75, 77-96, 98-107, 157-227, 339-367, 402-439](#)

[Кормилов С. И. История русской литературы XX века \(20 – 90 годы\) : учеб. пособ. — М. : Высшая школа, 1998. — С. 3-24](#)

### Лекция № 12

### **Исторический роман в творчестве русских писателей. Развитие русской литературы и эпоха социалистического реализма**

1. Социалистический реализм и русская литература середины XX века.
2. Отображение исторической эпохи в романе «Пётр I» А. Н. Толстого.
3. Творчество М. Шолохова и соцреалистический канон.

### 1. Социалистический реализм и русская литература середины XX века

Социалистический реализм – это страница в истории не только советского искусства, но и идеологической пропаганды. Принципы социалистического реализма получили окончательную формулировку на первом Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 г. М. Горький так определял основные принципы социалистического реализма: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого – непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле». Соцреализм понимался как наследник и продолжатель реализма с особым типом миропонимания, позволяющим подойти исторически к изображению действительности. Эта идеологическая доктрина навязывалась как единственно правильная. Искусство брало на себя политические, духовно-миссионерские, культовые функции. Задавалась общая тема человека труда, изменяющего мир.

1930 – 1950-е гг. – годы расцвета метода социалистического реализма, период кристаллизации его норм. Вместе с тем это период апогея режима личной власти И.В. Сталина. Руководство ЦК ВКП(б) литературой становится все более всеохватывающим. Серия постановлений ЦК ВКП(б) в области литературы оказали значительное влияние на творческие замыслы писателей и художников, издательские планы, репертуары театров, содержание журналов. Эти постановления не опирались на художественную практику и не вызывали к жизни новые художественные тенденции, но они имели ценность как исторические проекты. Причем это были проекты глобального размаха – перекодировки культуры, смены эстетических приоритетов, создания нового языка искусства, за которыми следовали программы переделки мира, «формовки нового человека», перестройки системы фундаментальных ценностей. Начавшаяся индустриализация, цель которой состояла в превращении огромной крестьянской страны в военно-промышленную сверхдержаву, втянула в свою орбиту литературу. «Искусство и критика обретают новые функции – ничего не генерируя, они лишь передают: доводя до сознания то, что на языке постановлений доводилось до сведения».

Утверждение одной эстетической системы (соцреалистической) в качестве единственно возможной, ее канонизация приводит к вытеснению альтернативы из официальной литературы. Все это было заявлено в 1934 г., когда утверждается строго иерархическая структура командно-бюрократического руководства литературой, реализованная Союзом советских писателей. Таким образом, литература соцреализма создается по государственно-политическим критериям. Это позволяет воспринимать историю литературы соцреализма как «... историю взаимодействия двух тенденций: эстетических, художественных, творческих процессов литературного движения, и политического давления, прямо спроецированного на литературный процесс». Прежде всего, утверждаются функции литературы: не исследование реальных конфликтов и противоречий, а формирование концепции идеального будущего. Таким образом, на передний план выходит функция пропаганды, цель которой – помочь воспитанию нового человека. Пропаганда официальных идеологических концепций требует декларирования элементов нормативности искусства. Нормативность буквально сковывает поэтику художественных произведений: предопределены нормативные характеры (враг, коммунист, обыватель, кулак и т. п.), определены конфликты и их исход (непрерывно в пользу добродетели, победы индустриализации и т. д.). Важно, что нормативность трактуется уже не как эстетическое, но политическое требование.

Литературе соцреализма предъявлялась система требований, за соблюдением которых зорко следили органы цензуры. Причем от партийно-идеологических инстанций исходили не только директивы – сама проверка идеологической доброкачественности текста не доверялась органам Главлита и происходила в Управлении пропаганды и агитации. Цензура

в советской литературе в силу ее пропагандистско-воспитательного характера была очень значима. Причем на начальном этапе гораздо больше на литературу влияло стремление автора угадать идеологические, политические и эстетические претензии, которые может встретить его рукопись во время прохождения в официально контролирующих инстанциях. Начиная с 1930-х гг. самоцензура постепенно входит в плоть и кровь подавляющего большинства авторов. По словам А.В. Блюма, именно это приводит к тому, что писатель «исписывается», теряет оригинальность, стремясь не выделяться, быть «как все», он становится циничным, стремясь напечататься во что бы то ни стало. Писатели, не имевшие иных заслуг, кроме пролетарского происхождения и «классовой интуиции», рвались к власти в искусстве.

Форме произведения, структуре художественного языка придавалось политическое значение. Термином «формализм», который ассоциировался в те годы с буржуазным, вредным, чуждым для советского искусства, обозначались те произведения, которые не устраивали партию по стилистическим мотивам. Одним из требований к литературе было требование партийности, которое подразумевало развитие положений партии в художественном творчестве. Об установках, которые давал лично Сталин, пишет К. Симонов. Так, для его пьесы «Чужая тень» была задана не только тема, но и, после того как она была готова, при обсуждении ее была дана «почти текстуальная программа переделки ее финала...».

Директивы партии часто напрямую не указывали, каким должно быть хорошее художественное произведение. Чаще они указывали на то, каким оно не должно быть. Сама критика литературных произведений не столько истолковывала их, сколько определяла его пропагандистскую ценность. Таким образом, критика «становилась своего рода инструктивным инициативным документом, определявшим дальнейшую судьбу текста.». Большое значение в критике соцреализма играли анализ и оценка тематической части произведения, ее актуальности, идейности. Художник, таким образом, имел ряд установок на то, что писать и как писать, т. е. стиль произведения был задан уже изначально. И в силу этих установок он нес ответственность за изображаемое.

Поэтому не только произведения соцреализма подвергались тщательной сортировке, но и сами авторы либо поощрялись (ордена и медали, гонорары), либо карались (запрет на издание, репрессии). Большую роль в деле стимулирования творческих работников сыграл Комитет по Сталинским премиям (1940 г.), называвший ежегодно (за исключением периода войны) лауреатов в области литературы и искусства.

В литературе создается новый образ Советской страны с ее мудрыми вождями и счастливым народом. Вождь становится средоточием и человеческого, и мифологического. Идеологический штамп прочитывается в оптимистическом настрое, возникает единообразие языка. Определяющими становятся темы: революционная, колхозная, производственная, военная. Обращаясь к вопросу о роли и месте в доктрине соцреализма стиля, а также требований к языку, надо отметить, что четких требований не существовало. Основное требование к стилю – однозначность, необходимая для однозначной интерпретации произведения. Подтекст произведения вызывал подозрительность. К языку произведения предъявлялось требование простоты. Это было связано с требованием доступности и понятности широким массам населения, которые были в основном представлены рабочими и крестьянами. К концу 1930-х гг. изобразительный язык советского искусства становится настолько единообразным, что теряются стилистические различия. Такая стилевая установка, с одной стороны, вела к снижению эстетических критериев и расцвету массовой культуры, но с другой – открывала доступ к искусству самым широким массам общества.

Широкие массы являлись активными потребителями соцреалистических произведений. Речь идет о тех, кому хотелось соответствовать образу положительного героя, представленного в романе. Ведь массовое искусство – мощное средство, способное манипулировать настроениями масс. А феномен соцреализма возник как явление массовой культуры. Развлекательному искусству придавалось первостепенно важное пропагандистское значение. Теория, противопоставляющая массовое искусство и соцреалистическое, в настоящее время не признается большинством ученых. Возникновение

и формирование массовой культуры связаны с языком средств массовой информации, которые в первой половине XX в. достигли наибольшего развития и распространения. Изменение культурной ситуации приводит к тому, что массовая культура перестает занимать «промежуточное» положение и вытесняет элитарную и народную культуры. Можно даже говорить о своего рода экспансии массовой культуры, представленной в XX в. в двух вариантах: товарно-денежном (западный вариант) и идеологическом (советский вариант). Массовая культура стала определять политическую и деловую сферы коммуникаций, она распространилась и на искусство.

Но литература соцреализма, как и вся массовая культура, отражала и авторские интенции и ожидания читателей, т. е. была производным и писателя, и читателя, но по специфике «тоталитарного» типа ориентировалась на политико-идеологическое манипулирование сознанием людей, социальную демагогию в виде непосредственной агитации и пропаганды художественными средствами. Нельзя говорить о литературе соцреализма как о литературе, насаждаемой властью, посредством давления на автора и массы. Ведь личные вкусы партийных руководителей в большей части совпадали со вкусами рабоче-крестьянских масс.

Соцреалистическая литература создает новую духовность через столкновение «нового» и «старого» (насаждение атеизма, уничтожение самобытных деревенских устоев, появление «новояза», темы созидания через разрушение) или подменяет одну традицию другой (создание новой общности «советский народ», подмена семейных родственных связей социальными: «родная страна, родной завод, родной вождь»).

Когда в СССР унификация и обезличивание литературы станут очевидными, живое художественное слово и идейно-стилевое разнообразие будут сохраняться благодаря ярким и самобытным творческим индивидуальностям: Е.Замятину, В.Вересаеву, М.Булгакову, А.Платонову, И.Эренбургу, А.Толстому, Ю.Тынянову, М.Зощенко, М.Шолохову, А.Ахматовой, Б.Пастернаку, О.Мандельштаму, И.Ильфу и Е.Петрову и мн. др. Высокий культурный уровень, приверженность гуманистическим идеалам, зоркость настоящего художника, трезвый взгляд на действительность и элементарная честность не позволяли им, даже идя на какие-то вынужденные компромиссы, изменять себе и своему мастерству в главном. Отдавая определенную дань времени и мужественно выдерживая его удары, они писали нередко как бы вопреки ему, зная, что многое из написанного дойдет до читателя лишь спустя десятилетия.

Вот почему органической составляющей культуры тоталитарного общества, как бы ее «вторым потоком» следует считать ту часть культуры, которую предлагают именовать термином «оппозиционно-гуманистическая культура».

Писатели-соцреалисты: М. Горький (повесть «Мать»), В. Маяковский (поэма «Хорошо!»), роман «Молодая гвардия» Александра Фадеева, «Чапаев» Дмитрия Фурманова, роман «Как заклалась сталь» Николая Алексеевича Островского.

## 2. Отображение исторической эпохи в романе «Пётр I» А. Н. Толстого

Интерес к истории в советской литературе был вызван стремлением показать необходимость и закономерность социальной революции. Целью нового исторического романа стала необходимость переоценки прошлого с новых, марксистско-ленинских позиций, освещения современной эпохи с исторической точки зрения, переоценки роли масс и отдельных личностей в историческом процессе. Для исторического романа 1930-х гг. характерно расширение диапазона тем, тема классовый борьбы дополнилась темой государственно-национальной, темой борьбы народа за независимость. Появился новый герой: носитель идеи национального прогресса.

Новое понимание исторической романистики формировалось в общем русле развития всей советской литературы, где в этот момент проявилась общая тенденция к созданию монументального эпоса, или, как его называл А. Н. Толстой, «монументального реализма».

Целью «монументального реализма» было создание романов-эпопей, изображение переломных периодов истории, народных масс и судеб отдельных личностей, требовался новый герой, воплощающий самые передовые идеи современности. В рамках развития

исторического романа новая концепция предполагала не произвольное сближение исторических ситуаций, не перенесение современных идей на прошлое, а выделение в истории предшествующих ступеней исторического развития, закономерно подготавливающих последующие его этапы.

Наиболее полным воплощением этих идей стал роман А. Н. Толстого «Пётр Первый». Необычность его критика отметила сразу же после публикации первой книги. Поначалу в «Петре Первом» многие заметили лишь досадное отступление от традиций исторической романистики, изображавшей революционные движения прошлого. Писавшие о Толстом непременно хотели видеть в его романе крушение замыслов Петра. Критики обвинили автора в идейной незрелости, поскольку в его произведении обязательная тема – классовая борьба, в частности, бунт Кондратия Булавина – не была раскрыта во всей полноте.

Заметно отличалась от традиционной и сюжетно-композиционная структура «Петра Первого»: здесь иное соотношение между героями, взятыми из истории, и вымышленными персонажами. А. Макаренко, проанализировав сюжет и композицию романа, отказывал «Петру Первому» в праве называться романом, и определял его как историческую хронику, поскольку здесь отсутствует целостный сюжет-интрига, биографии героев даны отрывочно, до конца не прослеживаются. Критик полагал, что с построением сюжета автор не справился, и повествование представляет собой лишь художественную иллюстрацию к историческим событиям.

Тем не менее, в целом, роман был оценен достаточно высоко и с середины 1930-х гг. стал считаться классическим советским историческим романом. Уникальность этого произведения определяется, в первую очередь, необычностью поставленной автором задачи. Историзм понимается им как изображение исторических эпох, которые ближе всего связаны с современностью по сходству или контрасту – отсюда интерес к петровской эпохе. А. Толстой неоднократно подчеркивал сходство этих эпох: петровских реформ и первых советских пятилеток, поэтому основой повествования стало не изображение классовой борьбы, а государственное строительство.

Задача автора заключалась не в оценке деятельности Петра, – здесь он исходил из ленинской концепции об исторической прогрессивности в прошлом создания и укрепления централизованных крупных государств, как необходимого исторического этапа в подготовке социальной революции. Признание исторической прогрессивности дела Петра и, в то же время, отчетливое осознание классовой ограниченности этого дела – вот в чем суть марксистской исторической концепции.

Для воплощения этой идеи в тексте автору необходимо было эпическими средствами показать закономерность и необходимость петровских реформ: «историческая необходимость появления Петра была раскрыта в начале романа в картинах всеобщего захудания и недовольства». Другой принципиально важный вопрос – роль исторической личности в историческом процессе также решалась с марксистской точки зрения: в романе Петр – орудие истории и, вместе с тем, деятель, активно осуществляющий государственные идеи. Алексея Толстого привлекал не Пётр Первый сам по себе, не личная судьба его, но в первую очередь суть историческая, философская и «скрыто современная», с необычайной яркостью заложенная в этом «готовом герое».

Психологическая мотивировка деятельности Петра как главного инициатора реформ, их волевого начала, осознание им этой цели – необходимая часть содержания романа. Необходимость жёсткого детерминирования характера Петра, его поступков и породила недостаток двух первых книг романа, отмеченный критиками: преувеличение влияния иностранных советчиков, роли торгового капитала, она заставила автора обострить личные противоречия героя с семьей и старозаветной Москвой.

Образ Петра – несомненная творческая удача автора. В отличие от исторических романов 1920-гг. образ главного героя не статичен, обрисовывается как живая, непрерывно развивающаяся под влиянием обстоятельств личность. В итоге А. Толстой создал образ типичного героя той эпохи – типичного не потому, что их так было много, а потому, что в его жизни и деятельности нашли отражение важнейшие события эпохи, участником и инициатором которых он был.

Решение этой задачи осложнилось обилием противоречивого исторического материала, накопленного историками. Для воплощения имеющейся концепции автор использовал не простое хроникальное изложение событий: сырой материал эпохи он творчески видоизменяет, организует и располагает в соответствии с основными идейно-тематическими линиями произведения в целом.

Так, при отборе исторических событий, описанных в романе, А. Толстой отдает предпочтение тем событиям, эпизодам и явлениям, которые непосредственно влияют на характер и поступки Петра. В первой книге подробно описан первый, неудачный, штурм Азова, заставивший Петра прийти к мысли о необходимости создания флота и перевооружения армии, а второй этап – взятие Азова — описан поверхностно.

Используя исторические документы, А. Толстой подвергает их серьезной редакции и даже дополняет, дописывает их, смещает некоторые малозначительные даты, объединяет некоторые факты. Такой подход привел к некоторому сужению образа, автор концентрируется, главным образом, на государственной деятельности героя и отбрасывает другие, менее значимые, с его точки зрения, детали.

Отмечается исследователями и определённая идеализация Петра Великого: «Да, Пётр Первый у А. Толстого властен, деспотичен, жесток без меры, но он справедлив: если бьёт, то за дело, если круто поворачивает, то для пользы дела, если губит народ, то во имя высоких целей... Как известно из истории, Пётр Первый был и неоправданно жесток».

Но, при всей важности, необходимости линии Петра в повествовании, роман не является биографическим. Критики отмечали, что принцип композиции, использованный в романе, – «историческая хроника, драматизированная в отдельных эпизодах». Объектом изображения стала не только личность Петра Первого и его реформы, а сама атмосфера интенсивного исторического творчества. Поэтому композиционным центром произведения становится само историческое событие.

Концентрация действия вокруг исторических событий, стремление автора изобразить эпоху, общественные отношения в развитии и определили отмеченные особенности произведения: отсутствие сюжета-интриги и, в то же время, обилие эпизодически возникающих вымышленных персонажей, драматизацию отдельных реконструированных сцен, изображение главного героя в его развитии и становлении, но при этом отсутствие полной биографичности. «Пётр Первый» – роман-эпопея, изображающий эпоху и дающий галерею судеб. Здесь атрибуты эпохи, неповторимые события и исторические нравы использованы лишь как средство изображения главных закономерностей общественного развития эпохи – вот в чём сущность историзма лучшего советского исторического романа «Пётр Первый».

### 3. Творчество М. Шолохова и соцреалистический канон

М. А. Шолохов (1905 – 1984) – один из художников слова, авторитет которого как писателя и государственного деятеля признан во всем мире. Он опередил свое время и как мыслитель-художник, не прельстившийся сиюминутным пониманием тех трагических событий, свидетелем и участником которых был. В последние десятилетия наши историки, литературоведы, политологи обращают внимание на глубокий и провидческий взгляд писателя на то, что случилось с Россией в первой трети XX века, на то, какое значение этот исторический опыт, художественно осмысленный Шолоховым, имеет для современной России.

«Донские рассказы» Шолохова свидетельствовали о рождении талантливого писателя, который сквозь жестокость и бескомпромиссность классово-войсковой борьбы увидел лик человека, способного на любовь и сострадание, в котором природное, общечеловеческое не угасло, а проявилось в сложнейших условиях. За топотом ног массы, железного потока, шагающего по жизни, он увидел прекрасного, страдающего от драматических коллизий истории человека. Его герой вступил в самое трагическое, по античному представлению, единоборство с собственной судьбой. Таким образом, историческая концепция и многие художественные приемы сложились уже в «Донских рассказах». Герой Шолохова опередил свое время.

Одной из ведущих тем творчества Шолохова была тема войны. Эти произведения заняли достойное место в ряду военного эпоса XX века. Сегодня общеизвестно резко отрицательное отношение Шолохова к гражданской войне, а было время, когда писателю приходилось отстаивать свое видение, и в этом он был лидером. В предисловии к рассказу «Лазоревая степь» Шолохов полемизировал с теми, кто изображал гражданскую войну патетически. Он отмечал: «Сидя в Москве на Воздвиженке, многие писатели пишут о том, как, захлебываясь высокими напыщенными словами, падали красноармейцы в прекрасный степной ковыль. На самом деле ковыль – пыльная степная трава и страшно смотреть, как безобразно просто умирали в ней люди».

Ориентируясь на традицию Толстого в изображении войны, Шолохов усугубил ее трагическое видение, так как речь шла именно о гражданской войне, уничтожении близких людей. При всем жизнелюбии Шолохова, при всепобеждающей силе человеческой любви в его творчестве значительно сильнее и трагичнее звучит тема борьбы добра и зла. В художественном видении писателя чаще проявляется торжество зла над добром, что роднит его с Достоевским. Сама историческая эпоха – XX век, который принято было именовать эпохой революций, героической борьбы и побед, – на деле оказался веком глубоко трагических изменений в истории. И этот трагизм века через судьбы героев в наибольшей мере из всех русских писателей XX в. отразил М. А. Шолохов. Это касается всех произведений писателя и его общественной гражданской позиции. Будучи человеком, глубоко преданным своему отечеству, государственнымником, Шолохов боролся с разными формами фальсификации нашей истории. Его произведения о войне внесли огромный вклад не только в историческую концепцию развития России, но и в саму форму отечественного эпоса.

*Роман-эпопея «Тихий Дон».* В эпопее «Тихий Дон» жизнь народа раскрывается в своем собственном (имманентном) проявлении, поэтому уникальный роман М.А. Шолохова относится к новому типу художественного изображения, в котором принципы «народного романа» (XIX век) соединены с эпосом нового времени и субъекты повествования воспринимаются читателем как реально существующая действительность.

В романе – колоритное изображение донского казачества как особой прослойки русского народа, глубине лирического чувства (Аксинья-Григорий), эпическая масштабность конфликтов эпохи, жанровое соединение романа и эпопеи в «Тихом Доне», проблема народности, связь писателя с реалистическим искусством, идеалами социализма. Преимущество «Тихого Дона», которое можно считать этапным и непревзойденным до сей поры в нашей литературе. Ведь всё, что перечислено, – всё это в той или иной степени было и до «Тихого Дона». Была, к примеру, правда реалистического изображения, а также масштабность в охвате социальных конфликтов, полнота лирического чувства (Тургенев), народность (Некрасов). Да и сам жанр романа-эпопеи основательно разработан до Шолохова («Война и мир» Толстого).

Тем не менее «Тихий Дон» воспринимается как совершенно уникальное художественное произведение, не имеющее аналога в прошлом. И очень может быть, что эта уникальность не повторится больше, а если и повторится, то не скоро, потому что уникален сам предмет «Тихого Дона», от которого зависит и тип мышления, а значит, и тип художественного повествования.

О каком предмете идет речь и почему его свойства оказали решающее влияние на формирование новой структуры художественного повествования? Предметом изображения в «Тихом Доне» оказалась жизнь народа, взятая в многогранном охвате. Но этим не ограничивается своеобразие шедевра. Неоспоримое новаторство Шолохова надо видеть в том, что он сумел представить жизнь народа в своем собственном имманентном, если так можно сказать, проявлении. И в этом все дело. Следует обратить внимание: «Война и мир» Толстого тоже отличается широтой эпического повествования, там тоже отразилась жизнь народа, в данном случае русского. Но все перипетии народной жизни, да и жизни дворянских кругов, увиденны и представлены по преимуществу взором мыслителя. Художественная сторона в повествовании Толстого также

проявилась с невероятной силой. Но она как бы растворяется в широте и мощи авторского понимания, в рассуждениях о жизненных процессах, имеющих общенациональное значение. Что касается характеров из народа в «Войне и мире», – Каратаев, к примеру, – то они, строго говоря, описаны умно и тонко, однако описаны, а не явлены, как у Шолохова, в своем собственном воплощении. И действительно, Христоня, Пантелей Прокофьевич, Дарья, Аксинья, Степан Астахов, наконец, Григорий Мелехов – все это действующие как бы сами по себе персонажи, вполне самостоятельные, четко обозначенные, но не зависимые все-таки от авторского восприятия мира, во всяком случае, на онтологическом срезе. Поэтому читатель, обогащенный знанием исторических процессов жизни, с удивлением открывает в этих мирах нечто незнание до того и по-своему пленительное.

Герои Шолохова, фигурально выражаясь, выпущены в свет уже «готовыми», а не сделанными, как у Толстого, автором. Выпущены со своими представлениями о жизни, чувством собственного достоинства, со своей природной мудростью и простодушием. Автор находится внутри этой жизни, а не вне ее, и подает ее не со стороны, не созерцательно, а как бы находясь в гуще ее. Такого до Шолохова (во всяком случае, на высших художественных линиях) в русской литературе не было. О характерах из народа рассказывали то с горьким сочувствием (Радищев), то с лирическим упоением (Гоголь), то с удивлением перед смекалкой и благородством простолюдинов (Пушкин, Тургенев), то со стоном душевным в унисон с народными слезами (Некрасов), то с поучительной рассудительностью (Горький) и т.д. И только у Шолохова в «Тихом Доне» человек из народа предстал в своей непосредственности как наиболее полное и эстетически значимое воплощение человеческих возможностей вообще, а на данном историческом витке (начало XX века) – русского народа, в частности. И не зря Шолохов говорил о своем очаровании человеком в родовом значении этого слова в момент работы над «Тихим Доном». И действительно, какого качества, почитаемого в мире за высшее, не проявили герои «Тихого Дона»? Ума? А кто же в первую очередь и с предельным отторжением не принял искажения, допущенные политиками из Кремля в первые послереволюционные месяцы и годы? Донское казачество! Выносливости? А на чьи плечи, правда, прогнувшиеся потом, выпала, как мы видим в романе Шолохова, тяжесть военных и революционных событий 1914-1920 годов? Смелости? Об этом и говорить нечего! Красоты, сердечного обаяния? Вряд ли какая аристократка выдержит соперничество в этом плане с Аксиньей. Разве Вера в «Обрыве» Гончарова. Пример, потрясающий своей художественной проникновенностью в мир народной души: Аксинья, возвращаясь в Вёшенскую после настойчивого вызова нелюбимого, но считавшегося мужем Степана, остановилась передохнуть на небольшой лесной полянке, оказавшись среди богатейшего разнотравья. И вот, перебирая стебельки цветов, Аксинья «вдруг уловила томительный и сладостный аромат ландыша. Пошарив руками, она нашла его. Он рос тут же, под непроницаемо тенистым кустом. Широкие, некогда зеленые листья все еще ревниво берегли от солнца низкорослый горбатенький стебелек, увенчанный снежно-белыми пониклыми чашечками цветов. Но умирали покрытые росой и желтой ржавчиной листья, да и самого цветка уже коснулся смертный тлен: две нежные чашечки сморщились и почернели, лишь верхушка – вся в искрящихся слезинках росы – вдруг вспыхнула под солнцем слепящей пленительной белизной. И почему-то за этот короткий миг, когда сквозь слезы рассматривала цветок и вдыхала грустный его запах, вспомнилась Аксинье молодость и вся ее долгая и бедная радостями жизнь». Это описание цветка не именно авторское, это так чувствует Аксинья. Ее душа воспринимает элегию увядающего ландыша, тянется к нему, почувствовав свою родственность с ним...

Таким образом, народный мир предстал у Шолохова в собственной ипостаси как мир, говорящий своими, к тому же разнообразными и богатейшими голосами, наконец, как сфера (во всяком случае, в читательской рецепции), возможности которой превышают собою все, что было изображено в народе до Шолохова. В этом состоит важнейший признак того типа повествования, который следует признать новаторским в сравнении с другими, известными нам формами эпического изображения.

Мы знаем античный эпос (поэмы «Илиада» и «Одиссея»), рыцарский (скажем, «Песнь о Роланде»), эпос новейших эпох – европейские романы XVIII-XIX веков. Но в античном

эпосе преобладает поэтика всеобщего, и сам человек, если согласиться с М.М. Бахтиным, выступает как равный своему времени. В шолоховском эпосе человеческая всеобщность индивидуализирована и выходит за рамки своего времени. В рыцарском эпосе (поэмах и романах) преобладает перипетийность, которая хорошо раскрывает игру случая, логику событий, но не логику характеров, как у Шолохова.

Наконец, в эпосе XIX в. народная среда раскрывается преимущественно с голоса повествователя. И лишь в шолоховском эпосе народные персонажи действуют в своей внутренней «импульсивности». Вследствие этого мы и наблюдаем в романе ту гигантскую вспышку духовно-нравственной энергии, которая ожидалась, предполагалась в литературе, но явлена в достаточном объеме именно в «Тихом Доне». В этом одна из причин долгого неверия литературных скептиков в то, что 23-летний литератор Михаил Шолохов, ещё не успевший получить якобы необходимого образования, не говоря уже о жизненном опыте, мог стать автором небывалого в мировой литературе произведения. Однако объяснение этому феномену, помимо всего прочего, есть в самом тексте: рукою Шолохова водило взметнувшееся во всей своей силе народное самосознание.

Шолохов, к счастью, застал народные массы на пике могучего самовыражения, зафиксировал гигантский выброс энергии и создал произведение, по силе художественного воспроизведения народной жизни пока не превзойденное в современной литературе. Примечательно, что появление «Тихого Дона» предощущалось в сетованиях символистов, жалобах на призрачность своих поэтических грёз. Предощущалось оно и в прогнозах некоторых учёных начала XX в. В частности, в 1916 г. В.М. Жирмунский в работе «Преодолевшие символизм» писал о том, что претенциозный и, в сущности, очень узкий, камерный по объему ощущений символизм, будет преодолен в недалеком будущем литературой «нового реализма», и эта «новая поэзия может стать более широкой - не индивидуалистической, литературной и городской, а общенародной, национальной», и она «включит в себя всё разнообразие сил, дремлющих в народе, в провинции, в поместье и в деревне, а не только в столице. она будет вскормлена всей Россией, её историческими преданиями и её идеальными целями, совместной и связанной жизнью всех людей, пребывающих не в уединенной келье, а в дружном соединении друг с другом и с родной землей». Критик говорит по преимуществу о поэзии. Но его суждения можно отнести ко всей литературе, и почти всё, о чем он писал, имея в виду «новый реализм», сбылось.

Пробуждение, точнее вспышка национальных сил, что также отмечено критиками, произошла в период с 1911 по 1920 гг. Она вызвала к жизни новый тип художественного повествования, воплотившийся в «Тихом Доне». Шолохов запечатлел наивысшую точку подъема народных сил, подъема, который сразу же перешел в критическую фазу исторического испытания. Такое сложное, предельно противоречивое состояние народа нельзя было адекватно отразить в публицистических, а также философских или в исторических сочинениях. Об этой фазе вообще нельзя было рассказывать от чьего-то лица. Здесь нужна была та система, тот тип художественного повествования, когда субъекты повествования выступают сами по себе, в своих собственных, объективно запечатленных качествах. Этот тип художественного повествования и реализовал в «Тихом Доне» М.А. Шолохов.

#### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Какие тенденции определяли развитие жанра исторического романа в русской литературе I половины XX века?
2. Как изображена личность Петра I в романе А. Толстого?
3. Что является предметом осмысления в романе А. Толстого?
4. В чём заключается художественная уникальность романа-эпопеи «Тихий Дон» М. Шолохова?
5. Определите культурологическое значение развития исторического романа в русской литературе XX века.

*Литература:*

- [Толстой А. Н. Петр Первый. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 102 с.](#)  
[Шолохов М. Тихий Дон. — М. : Молодая гвардия, 1980. — 360 с.](#)  
[Лобин Л. М. Роман «Пётр Первый» как новый этап развития исторического романа // Вестник Ульяновского государственного. — 2004. — № 2. — С. 17-20.](#)  
[Роговер Е. С. Русская литература XX века : учебное пособие. — 2-е изд. доп. и перераб. — СПб. : Форум, 2011. — 496 с. С. 228-235](#)

### Лекция № 13

## Тема Великой Отечественной войны в русской литературе середины XX века

### План

1. Художественная эволюция прозы о Великой Отечественной войне.
2. Роман Василия Гроссмана «Жизнь и судьба».
3. Лирика военных и послевоенных лет.
4. Поэзия Анны Ахматовой периода ВОВ.

#### 1. Художественная эволюция прозы о Великой Отечественной войне

Проза периода Великой Отечественной представляла собой явление яркое и многокрасочное. Уже в первые месяцы войны бурно развивались лапидарные и мобильные малые прозаические жанры: статьи, памфлеты, фельетоны, воззвания, письма, листовки. В них звучала политическая, историко-патриотическая, военная и иная тематика. Все писатели пробовали свои силы в этом направлении, воспитывали у людей гражданские чувства. Одним из важнейших качеств военной публицистики стал документализм. В статьях и листовках приводились неопровержимые факты о зверствах захватчиков, свидетельства военнопленных, людей, побывавших на оккупированных территориях. Художники слова запечатлели эти свидетельства и собственные наблюдения. Так родились статьи Леонида Леонова «Ярость», Алексея Толстого «Москве угрожает враг» и «Родина», Ильи Эренбурга «Душа России», Николая Тихонова «Сила России», М. Шолохова «На Дону».

Национально-патриотическая проблематика заключала в себе огромный эмоциональный заряд, что способствовало насыщению публицистических жанров лирикой, превращало статьи, корреспонденции в страстные лирические монологи. Таковы лучшие репортажи и статьи военных лет.

Публицистика оказала большое влияние на все жанры литературы военных лет и прежде всего на очерк. Очеркисты стремились быть в центре событий, правдиво рассказывая о документальных фактах. Так мир узнал о героической и трагической гибели Зои Космодемьянской, Александра Матросова, о героях-панфиловцах. Очерки рождались из репортажей, постепенно обретая художественную форму. Уже в первые три месяца войны сформировались основные их типы: портретный, путевой и событийный. Основой очерков был документальный материал. Параллельно с публицистикой и очерковой прозой в годы войны развивался жанр рассказа.

Суровая действительность требовала конкретно-реалистической оценки событий и фактов. Уже в первые месяцы войны были опубликованы рассказы Льва Соболева «Морская

душа», Бориса Лавренева «Чайная роза», А. Платонова «Дерево родины», «Одухотворенные люди», основанные на фактическом материале. Огромной популярностью пользовались рассказы Николая Тихонова о блокадном Ленинграде, А. Твардовского и К. Симонова о пылающей Смоленщине, Алексея Толстого и М. Шолохова о русском характере.

На фоне талантливых произведений, написанных известными мастерами слова, творчество М. Шолохова заиграло новыми гранями, во многом определило пути развития отечественной эпической прозы. 4 июля 1941 года опубликован его первый военный очерк «На Дону». Как всегда, в создании жанров очерка и рассказа писатель шел своим путем. В первые же дни войны он понял, что для успешной победы необходимо научить русского солдата ненавидеть фашизм. А для этого надо правдиво, без прикрас показать его. Доказательств было много. Цепкая память журналиста и художника зафиксировала факты, о которых нельзя было молчать. 22 июня 1942 года в газете «Правда» был опубликован рассказ «Наука ненависти». Отдельные черты главного героя лейтенанта Герасимова схожи с образом Колесниченко, изображенного в очерке «На юге». Документальный материал вошел в образную структуру художественного произведения. В рассказе «Наука ненависти» четко видна одна из особенностей малой прозы Шолохова – использование в повествовании такого композиционного приема, как рассказ в рассказе. За счет этого писатель расширил круг видения событий – со стороны рассказчика, слушателя и автора. За всем этим – драматический опыт народа. От конкретного, реального материала Шолохов пришел к художественному обобщению в изображении уроков войны. В этом еще одна характерная особенность его творческой манеры.

Уже в первых военных очерках, а потом и в рассказе «Наука ненависти» определились отличительные качества шолоховского героя: он не сломлен страданиями, мужественно переносит удары судьбы, не потерял живую душу, милосерден. В военной прозе Шолохова, в частности, в рассказе «Наука ненависти», как и в других произведениях писателя, нашла отражение особенность жизненной позиции автора. Все герои писателя, начиная с «Донских рассказов», показаны через отношение к детям. У Шолохова это один из нравственных критериев, мериле человечности.

Высокий уровень в военной прозе нашел свое продолжение в первом крупном произведении о Сталинградской битве – в повести К. Симонова «Дни и ночи» (1944). В центре повести действия батальона капитана Сабурова, днем и ночью стоявшего в обороне и удерживающего части армии Паулюса на подступах к Волге.

В годы войны в творчестве всех писателей произошли жанровые трансформации. Например, в произведениях Л. Леонова-романиста нашел отражение его опыт как драматурга, прозаика и военного публициста. Повествуя о конкретно-исторических фактах, писатель, выйдя за рамки событийной повести, создал обобщенный тип национального русского характера, героя, своими деяниями творящего историю.

Сходные принципы изображения человека на войне лежат в основе «Науки ненависти» Шолохова. Создавая произведение, писатель использовал документальные факты, личные впечатления о войне, воспроизведенные им до этого в очерках. Шолохов нарисовал индивидуализированный характер, что не так просто для малого жанра. В годы войны многие писатели обратились к исторической проблематике, обозначив вехи героической и трагической русской истории, показывая истоки национального характера. Большой популярностью пользовались романы А. Толстого «Хождение по мукам» и «Петр I», М. Шолохова «Тихий Дон». Военная романная проза М. Шолохова стала значимой вехой развития отечественной эпической прозы. Сам писатель проходил свою науку ненависти среди тех, кто «сражался за Родину». По словам Шолохова, он торопился запечатлеть свои наблюдения. Хотелось создать большое эпическое повествование о войне. Предыстория романа связана с документальными очерками «На Дону», «Военнопленные» и с рассказом «Наука ненависти». В мае 1943 года были опубликованы главы романа «Они сражались за Родину». Публикация продолжалась в 1944 году и позже – в 1959 – 1960-х, но роман не был завершен в силу сложных исторических обстоятельств. Но даже в таком виде произведение масштабно. Шолохов правдиво, без прикрас нарисовал картины народной войны, фронтовые будни, тяжелые, страшные, но опозитизированные воюющими людьми,

данные сквозь призму их патриотического чувства. Шолохов создавал образы своих героев без черновиков, по памяти. Это была память сердца о драматических событиях и судьбах рядовых участников войны.

Несмотря на незавершенность произведения, характеры героев индивидуализированы, полнокровны. Это разные по силе духа и волевым качествам люди, но объединяет их высокий патриотический порыв. Нравственность и милосердие для них не абстрактные понятия, а закон жизни. Фронтовые будни раскрывают суть, стержень каждого характера. Роман «Они сражались за Родину» внес значительный вклад в военную проблематику, расширив ее границы. Никто до Шолохова не осмелился в те суровые годы сказать слово правды о людях, прошедших тяжкие испытания, несправедливо осужденных, не сломленных, но задумавшихся о том, что происходит со страной, где та высокая правда, которую они отстаивали в революционных боях. Но это не мешает им быть патриотами.

Традиционно героическая сущность эпоса сменилась в произведениях писателя трагизмом в изображении русской истории. Эпос Шолохова обогатил также жанровую природу эпоса XX века как народного, подчеркнув характерное для него сочетание эпической широты изображения событий с лирической глубиной их осмысления, что нашло отражение в структуре, стиле, жанре эпических произведений, эпическом герое. Новаторские качества эпоса Шолохова были тесно связаны не только с развитием эпических жанровых форм. Они способствовали определенной трансформации поэзии военных лет: усилению в ней эпического начала, прежде всего в жанре поэмы, лиро-эпическая природа которой претерпела существенные изменения уже в 10-30-е годы XX века в творчестве А. Блока, С. Есенина, В. Маяковского, А. Ахматовой, сочетавших в поэмах эпическую широту изображения исторических событий с лиризмом их восприятия.

По масштабности замысла только появившаяся в 1942 году поэма А. Твардовского «Василий Теркин. Книга про бойца» сопоставима с романом М. Шолохова «Они сражались за Родину». Она сближается с романом и широтой эпического повествования в изображении героических событий войны, и лиризмом изображения человеческих характеров, и проникновенностью в отношении к родной природе, и народным юмором, использованным авторами как средство для укрепления духа народа в тяжелых условиях войны. Более всего их родство как писателей-реалистов эпического склада проявилось в художественном раскрытии характера. Но в способах изображения героев войны Шолохов и Твардовский шли разными путями. Твардовский, создавая образ воюющего солдата, использовал приемы поэтического обобщения как в поэме, так и в прозе. Шолохов действовал в соответствии с законами романного жанра.

Расширились тематические и жанровые границы эпической прозы. Яркую заявку о себе лирическая проза. В 1947 году А.Т. Твардовский опубликовал главы будущей лирической книги «Родина и чужбина» с подзаголовком «Из записной книжки». В книге Твардовского отражено личное восприятие автором войны, нарисованы портреты людей, встреченных в годы войны и оказавших влияние на формирование у него таких понятий, как «Родина» и «чужбина». Для времени создания книги Твардовского отказ от ложного пафоса, от излишней аффектации при описании подвига героя на войне был делом непривычным и во многом неприемлемым. Более поздняя проза о войне дала примеры раскрытия подвига героя как свершения трудного дела на войне (произведения Ю. Бондарева, Г. Бакланова, В. Быкова). По выходе первых глав «Родина и чужбина» была раскритикована. Но Твардовский не оставил своего замысла, и в 1959 году произведение вышло отдельным изданием. Твардовский не преследовал цели написать автобиографию. Он хотел изобразить многоликую народную массу, ее участие в Великой Отечественной войне, ее подвиг. Однако, считая свою биографию социально типичной, полагал возможным связывать события своей жизни с общим ходом истории, вводя собственную биографию в контекст жизни страны.

Несомненно новым этапом в развитии эпоса Великой Отечественной войны стали рассказ М. Шолохова «Судьба человека» (1956) и поэма А. Твардовского «Дом у дороги» (1946). Эти разные в жанровом отношении произведения близки по принципам эпического повествования, слитого с глубоким лиризмом авторских переживаний героев, и по

утверждению идеи о высокой цене победы. В первые послевоенные годы, когда были опубликованы данные произведения, страшно было даже подумать о том, чтобы прославлять людей, побывавших в плену. М. Шолохов и А. Твардовский совершили невозможное. Их пронзительные по лиризму и глубине мыслей произведения о людях, выживших в условиях фашистского плена, завершаются на одной высокой ноте прославления человека. Рассказ Шолохова представляет собой уникальную жанровую форму - малый жанр, тяготеющий к эпосе.

Анализируя прозу периода Великой Отечественной и послевоенных десятилетий, необходимо учитывать значительную роль творчества М. Шолохова. Его произведения о войне были новаторскими (как по содержанию, так и по форме) и во многом определили пути дальнейшего развития отечественной эпической прозы. До последних дней жизни М. Шолохов оставался верен любимым героям и темам. Значимость темы Великой Отечественной войны для М. Шолохова подтверждают современники, люди, много лет проработавшие с писателем. Приведем воспоминания крупнейшего шолоховеда В.О. Осипова: «Память о войне не отпускала Михаила Александровича Шолохова до смерти. Я тому свидетель – несколько раз был у него в предсмертной для него больнице. Так почти в каждом разговоре – а уж как болен! - он обязательно что-то говорил или вспоминал о войне. Но выделю: не о себе в войне, а о тяготах войны и о тех, кто воевал на войне. Или такой штрих: даже в последние месяцы ужас как мучительной для него болезни не раз углядывал у него под рукой книги – то Г. К. Жукова, то К. К. Рокоссовского: воспоминания. Незадолго до кончины он попросит жену поставить пластинку с песней «В лесу прифронтовом». И когда услышал «И что положено кому, пусть каждый совершит!», проговорил: «Да, правильно, вот так...».

*Послевоенная проза.* Свой первый после Победы звездный час проза о минувшей войне испытала в 1946 году. Естественный и необходимый во время войны в литературе всеобъемлющий патриотически-пропагандистский пафос уступает место достоверному изображению того, «как это было», для исследования на этой основе всей многомерности явления «человек и война». В этом русле написаны художественно совершенные произведения, ставшие со временем классикой военной прозы: повести «В окопах Сталинграда» Виктора Некрасова, «Звезда» и «Двое в степи» Эммануила Казакевича, рассказ «Возвращение» А. Платонова. Благодаря таланту и нравственной чуткости их авторы первыми откликнулись на общественные ожидания правды о только что отгремевшей войне. В их прозе на первый план вышли две равнодействующие: безупречная точность в изображении фронтовой реальности и ее нравственно-гуманистическое осмысление. Их синтез и лег в основу наиболее плодотворной традиции в отечественной прозе о войне. Суть этой литературной традиции позже сформулирует К. Симонов, сказав о том, что книги о войне читаются с интересом тогда, когда в них есть какие-то человеческие, нравственные, психологические проблемы, которые относятся не только к войне, а просто обнажаются во время войны с особенной силой.

Литература о войне начинает пристально вглядываться в нравственные мотивы поведения, которые сопровождают жизнь людей всегда, но обостряются положением воюющего человека между жизнью и смертью. Долг и эгоизм, жестокость и сострадание, душевное оскудение и совесть, доверие и недоверие к человеку, самопожертвование и шкурничество, боевое мужество и гражданская трусость, ответственность перед людьми и бездумность... В повести Э. Казакевича это сознание незаменимости отдельного человека среди множества воюющих и боль от того, что людей продолжают убивать. В рассказе А. Платонова это обретение способности к состраданию и прощению человеком, воспринимавшим прежде «другую жизнь через преграду самолюбия и собственного интереса». В повести В. Некрасова это, по словам Василя Быкова, утверждение правоты и значения на войне интеллигента как носителя духовной ценности в условиях, так мало способствующих какой-либо духовности. Автор «В окопах Сталинграда» обратился, разумеется, в пределах своего исторического кругозора и цензурной планки, к острым проблемам, которые будут затем постоянно питать военную прозу: след предвоенной жизни

в сознании фронтовика, внутренняя свобода и совесть воюющего человека перед лишенной нравственных вожжей властью командира, неразстворимость личности в солдатской массе и ее след в общей победе.

В изображении воюющих людей под углом зрения вечных начал бытия выразилась гуманизация литературы, ее сопротивление колоссальному обесцениванию жизни в обстоятельствах фронтовой повседневности. При этом гуманистические идеи вырастают из развернутых в конкретном времени и пространстве достоверных картин окопного и тылового быта, боевых ситуаций, армейских отношений. На страницах «Звезды» поражает профессиональная точность в описании «технологии» разведки. В хронике сталинградских боев В. Некрасов «воскресил в нашей памяти бесчисленное множество виденных всеми, но либо забытых, либо попросту впопыхах незамеченных деталей и черт, без которых, тем не менее, общая картина войны не может быть ни полной, ни правдивой».

*Проза фронтового поколения 60 – 70-х годов.* За время войны выросло целое поколение писателей, которые по истечении десятилетий, после тщательного анализа пережитых событий, смогли воплотить свой выстраданный опыт в очень серьезную, философскую прозу, которая заняла особое место в литературном процессе 60 – 70-х годов. Отметим, что для писателей фронтового поколения литературное творчество оказывается своеобразной формой психотерапии, инструментом «психологической реабилитации», позволяющим им заново переосмыслить события прошедших лет. Для них стало жизненно необходимым актуализировать, пережить вновь воспоминания о войне; выступить в роли творца, переигрывающего и переписывающего заново драматические ситуации личной судьбы, которые нельзя было изменить в реальности; компенсировать чувство вины перед памятью павших, подарив им новую судьбу и обессмертив их в произведениях. Несомненно, проза писателей 60 – 70-х годов, спустя несколько десятилетий, оставалась литературой, живущей как «живой нерв» воспоминаний, характеризуемых правдивостью и точностью в отражении эмоциональной атмосферы военных реалий. Почти все писатели на фронте оказались в весьма молодом возрасте, от них мало что зависело в масштабах данной катастрофы, и отчасти это бессилие перед несправедливостью стало отправной точкой в стремлении быть услышанными. У писателей данного периода литературное творчество – это особая форма синтеза воспоминаний о войне.

Почти весь ряд произведений 60-70-х годов о войне объединяет тема жизни и смерти, авторы пытаются найти и изучить крохотный баланс между ними. В данной литературе встречаются сюжетные константы, которые проявляются в описании солдатской дружбы, томлении героев по семье, в детальном, тончайшем описании сражений за каждую «пядь земли». В своей книге А. Эльяшевич пишет: «Стремление удержать прошлое, восстановить все более ускользающие очертания влечет за собой в прозе 60-70-х годов особое изображение быта войны, воспроизведение мельчайших подробностей фронтовых и прифронтовых солдатских будней». Повести «Батальоны просят огня», «Южнее главного удара» Григория Бакланова, «Убиты под Москвой» Константина Воробьева, «Третья ракета», «Сотников» В. Быкова, «Звездопад» Виктора Астафьева, «Сыновья уходят в бой» Александра Адамовича, «Зося» Владимира Богомолова объединены многомерной, философской интерпретацией соотношения человека и войны.

Многие исследователи в своих монографиях отмечают поразительное сходство основных сюжетных линий, существенных психологических характеристик, свойственных фронтовой прозе многонациональной литературы. По этому поводу критик У.М. Панеш пишет: «Исключительная ситуация, в которой оказался человек на войне, дала повод для глубокого осмысления гуманистических, идеологических и философских вопросов, связанных с бытием. Нравственное содержание темы, обращенной к всемирноисторическим событиям, было настолько значительным и объемным, что оно дало мощный толчок литературе, образовав в ней характерный структурно-типологический пласт. Эти изменения, оказавшиеся общими для всесоюзной литературы, имели особое значение для новописьменных литератур...».

Трагический лейтмотив повествования в данных произведениях всегда насыщен философским, духовным, нравственным поиском осмысления войны и роли, которую играет

в ней человек. Эта конфликтообразующая особенность всегда отличала писателей фронтового поколения от многих авторов, которые не смогли справедливо оценить роль простых солдат на войне. В таких произведениях, как «Убиты под Москвой» К. Воробьева, «Третья ракета» В. Быкова, авторы смогли не только очень детально показать характер простого воина, но и раскрыть всю тяжесть мучительных размышлений воюющих. Человек на войне всегда стоит перед выбором: поддаться инстинктам самосохранения или выбрать путь, на который указывает ему совесть, оказывающийся порой смертельным. В этом плане ярко показана борьба внутренних сил человека перед лицом смертельной опасности в повести В. Быкова «Сотников». Больной, измученный солдат Сотников не сгибается ни под какими пытками, а лихорадочно ищущий спасения Рыбак готов дать показания, которые могут жестоко сказаться на судьбе арестованных. Храбрость и трусость, честь и бесчестие, верность долгу и предательство - эти и другие нравственно-психологические проблемы являются главным лейтмотивом в произведениях писателей-фронтовиков.

Многие критики считают, что итогом художественных исканий литературы 60-х годов стала повесть: «Повесть вбирала в себя весь насыщенный сложнейшим кульминационным содержанием материал. Содержание повести «уплотнялось», в ней выражалась многомерность и глубина». Литература 70-х годов, развивая уже разработанные темы, вносит много нового в содержание военной прозы. В ткань повествования тесно вплетается символика, документ, условно-обобщенные формы психологического анализа. Наметившиеся тенденции заметны в повестях Бориса Васильева «А зори здесь тихие.», «В списках не значился», Виктора Астафьева «Пастух и пастушка», Льва Якименко «Куда вы, белые лебеди?», «Живи и помни» В. Распутина. Роман о войне в этот период зачастую зависит от сопутствующих ему жанров, к тому же процесс формирования данного жанра в 60-70-е годы протекал сложно и противоречиво. В таких романах, как «Живые и мертвые», «Солдатами не рождаются», «Последнее лето» К. Симонова, «Горячий снег» Ю. Бондарева, «Водоворот» Г. Тютюнника, «Дикий мед» Л. Первомайского, удельный вес сюжетного пространства направлен на изображение непримиримых сил войны и мира. На событийном фоне описывались ситуации, в которых оказывались люди на войне, крупнейшие битвы в их ярком и жестоком течении, величие и драматизм Победы, широкая палитра мыслей и чувств. При этом нельзя не сказать, что именно непосредственный горький опыт писателей, прямых участников и свидетелей тех страшных событий, делает их произведения исповедью с наиболее точным, реалистичным взглядом на войну. Фронтовая правда, рассыпанная в произведениях о войне, авторы которых смогли переосмыслить пережитое по истечении десятилетия после минувших событий, является поистине настоящим художественным вкладом в литературный процесс 60 – 70-х годов.

Художественное осмысление событий, происходивших на Луганщине в годы Великой Отечественной войны, представлено в романе «Молодая гвардия» Александра Фадеева, повести «Непокорённые» Бориса Горбатова.

*Мотив возвращения в «военной прозе» 1960-х гг.* «Военная проза» 1960-х гг. открывала несоответствие послевоенного мира норме, о которой мечтали в аду войны («Тишина» Ю. Бондарева, «Искупление» Ю. Даниэля), необратимость потерь и утрат («Сестра печали» В. Шефнера, «Берег» Ю. Бондарева). В 1970-е гг. «военная проза» обнаруживала и неготовность человека, прошедшего войну, к гармонизации мира. Так в прозу входила ситуация отказа от возвращения в мир, вызванного знанием невозможности гармонизировать мир («Пастух и пастушка» В. Астафьева, «Выбор» Ю. Бондарева). Вернувшийся персонаж предстал не судьёй несовершенного мира, а носителем вины за несовершенство мира и за собственные отступления от абсолюта. Герои романов Ю. Бондарева «Берег» (1975) и «Выбор» (1980), серьёзно заявивших о себе в литературе семидесятых, наделены не только чувством «вины без вины», но конкретной виной перед конкретными людьми, возникшей по причине принятия условий послевоенной жизни, обесценившей духовный максимализм участников войны. Никитин («Берег»), пытающийся в книгах напомнить о доверии и человечности, сам забывает Эмму (на войне это считалось

предательством, ибо грозило гибелью оставленного без поддержки человека). Васильев («Выбор») тоже сосредоточился на творчестве, но отстранение от реального мира оставило незащищенными близких (отца, дочь, друга, жену). Бондарев напомнил о несоизмерности человеческих сил и бытия, поэтому возвращение человека, обретшего ценности, не гарантирует, что он будет способен следовать своим ценностям. В «Выборе» библейский сюжет возвращения блудного сына в исторической реальности разрешается не гармонией, поскольку человеческий мир творится поступками множества людей, искажающих абсолют по незнанию, по эгоистической природе человеческих отношений. Годы одиночества сделали мать Рамзина убежденной в праве не прощать сына, оставившего её даже без возможности сострадать ему. Покаяние Рамзина остаётся его экзистенциальным выбором, но не меняет мир, в который он вернулся с опытом экзистенциальной вины. Хотя в эпилоге романа, в сцене похорон Рамзина, Бондарев намекает на небеследность трагического отчаяния Рамзина: его судьба находит прочувствованное понимание у близких Рамзину людей – Васильева, его жены и дочери – и соединяет их на один момент.

## 2. Роман В. Гроссмана «Жизнь и судьба»

«Жизнь и судьба» В. Гроссмана – произведение полемичное, острое по концепции, особенно если учесть время его создания – начало 60-х гг. В. Гроссман считал его своей главной книгой. Главная тема романа – свобода и рабство. Дуновение свободы в начале войны – и ее угасание после Сталинграда, победа рабства над свободой. Само название романа представляет собой скрытую метафорическую антитезу: со словом «жизнь» у Гроссмана всегда ассоциируется свобода, а со словом «судьба» – рабство, прежде всего «государственное рабство».

Концепция романа строится на двух параллелях (внешней и внутренней). Параллель внешняя: на всем протяжении романа четко выражена идея параллелизма двух систем и идеологий – немецкий фашизм для Гроссмана абсолютно адекватен советскому социализму, принципиальной разницы между ними нет. Поэтому сцены в советском концлагере параллельны сценам в фашистском концлагере, Гитлер и Сталин схожи характерами, в раскрытии их автор использует одинаковые психологические мотивировки поступков и решений.

Разговор двух идеологов: нациста Лисса и коммуниста Мостовского – четко, ясно, беспартийно указывает: фашизм и социализм – это «две формы одной сущности». Такова концепция Гроссмана (характерно, что в романе ее формулирует фашист Лисс, а коммунист Мостовский возражает ему вяло и неубедительно). Война – это не столкновение в смертельной схватке двух противоположных социально-экономических систем и идеологий, но столкновение родственных по духу систем, одинаковых тоталитарных государств. Для писателя Сталинград есть победа Сталина не только над немцами, но и над своим народом, момент окончательного удушения мечты о свободе, возродившейся в начале войны. 37-й год был символом удушения свободы, за которую боролись революционеры, а победа в Сталинграде ознаменовала окончательную победу рабства над свободой, «угасание свободы».

Роман Гроссмана очень многопланов. «В сферу изображения вовлечены Советский Союз и фашистская Германия, фронт и тыл, немецкие и советские концлагеря и тюрьмы, наука, искусство, промышленность, экономика, наконец, быт – фронтовой и тыловой, особенно тыловой со всеми его тяготами». Пространственные горизонты романа почти безбрежны: мы видим то сталинский ГУЛАГ, то гитлеровские лагеря уничтожения, то оккупированные земли, то пятачок, оставшийся до Волги в Сталинграде, который обороняют насмерть солдаты и офицеры, то научные лаборатории и жилища эвакуированных ученых в Казани, то военную Москву. А вот временные рамки почти сведены к одной точке, и все события романа собраны, сконцентрированы в несколько месяцев – время обороны Сталинграда.

Главное в романе – Сталинград, изображение и осмысление Сталинградской битвы, её итога. Эта битва и её исход определяют всё в жизни страны и каждого отдельного человека. Василий Гроссман и его герои всё время помнят о революции и знают, что она совершалась

ради народной свободы, а потом, в 30-е гг., люди попали в тиски новой несвободы. Но начавшаяся война и в особенности обороняющийся Сталинград возродили дух свободы: «В огне, охватившем городские кварталы, вырос новый город – Сталинград войны... Вторая мировая война была эпохой человечества, и на некоторое время её мировым городом стал Сталинград. Мировой город отличается от других городов тем, что у него есть душа. И в Сталинграде войны была заключена душа. Его душой была свобода». Свобода – именно в Сталинграде осени 1942 года, ещё не победившем, а только обороняющемся. А кульминацией сталинградских событий и высшим проявлением воли народа к свободе в романе стала оборона «дома Грекова» – «дома б/1». Имеется в виду знаменитый «дом сержанта Павлова», находившийся на нейтральной полосе и закрывавший немцам путь к Волге. Вокруг него велись самые ожесточенные бои. Существует мнение, что защитники этого дома уничтожили больше немецких солдат и офицеров, чем вся армия Франции за время Второй мировой войны. И вот в этом доме, который отрезан и от своих, и от немцев линией огня, царит дух свободы.

В чём же смысл Сталинградской битвы, каков её итог? Для Гроссмана эта победа была одновременно поражением, убийством свободы. Это и есть главный, центральный момент его концепции. Победа в Сталинграде, если судить объективно, была победой во всей войне: всему миру уже тогда был ясен смысл Сталинградской битвы как поворотного пункта в мировом противостоянии – не даром только во Франции, например, со Сталинградом связаны названия 40 улиц и площадей. Победа в Сталинграде в контексте символики романа В. Гроссмана означает победу СУДЬБЫ (рабства) над ЖИЗНЬЮ (свободой).

Есть в романе «Жизнь и судьба» эпизоды, в которых изображение достигает высокой степени эмоциональной напряженности. К таким замечательным в художественном отношении местам можно отнести, например, письмо матери Штрума из гетто и сцену в газовой камере, где Софья Левинтон в предсмертные мгновения прижимает к себе мальчика Давида с мыслью оберечь его от ужаса смерти, которая настигнет его на мгновение раньше, чем ее. Эти страницы – из самых пронзительных в романе. Такова же сцена на кладбище и передача переживаний матери на могиле сына: «Скажи ей кто-нибудь, что кончилась война, она бы не шевельнулась... Стоят ли все люди, сколько их есть, молодой крови (ее сына), которой куплена эта радость». Вопрос о ценности отдельной человеческой жизни заострен здесь с небывалой смелостью. К таким эпизодам относится, безусловно, и описание начала контрнаступления в Сталинграде. В нём передано потрясающее напряжение тех 8 минут, на которые вопреки приказу Ставки, вопреки воле Сталина полковник Новиков задерживает начало наступления танкового корпуса.

### 3. Лирика военных и послевоенных лет

Поэзия о Войне — это совершенно особый род поэзии не только по «тематике», но и по своему внутреннему настроению, по тому человеческому состоянию, которое она передает. Для современной цивилизации опыт войны и, в частности, опыт военной поэзии приобрел специфическое значение. В период Первой мировой войны, которая официально называлась Второй Отечественной, многие русские философы размышляли о смысле войны. Особенно интересны высказывания Н. А. Бердяева. Он писал: «Война не создала зла, она лишь выявила зло. Все современное человечество жило ненавистью и враждой. Внутренняя война была прикрыта лишь поверхностным покровом мирной буржуазной жизни, и ложь этого буржуазного мира, который многим казался вечным, должна была быть разоблачена. Истребление человеческой жизни, совершаемое в мирной буржуазной жизни, не менее страшно, чем то, что совершается на войне»; поэтому «физическое насилие, завершающееся убийством, не есть что-то само по себе существующее как самостоятельная реальность, — оно есть знак духовного насилия, совершившегося в духовной действительности зла. Природа войны, как материального насилия, чисто рефлексивная, знаковая, симптоматическая, не самостоятельная. Война не есть источник зла, а лишь рефлекс на зло, знак существования внутреннего зла и болезни. Природа войны — символическая. Такова природа всякого материального насилия, — оно всегда вторично, а не первично». То есть

война есть радикальный суд над жизнью, обличающая ее самые глубокие пороки, обычно старательно замаскированные в мирной жизни. При этом в мирной жизни губится не меньше человеческих судеб и жизней, но лишь под лицемерным покровом «нормы» и привычки.

Еще Н. А. Бердяев писал: «В Евангелии сказано, что нужно больше бояться убивающих душу, чем убивающих тело. Физическая смерть менее страшна, чем смерть духовная. А до войны, в мирной жизни убивались души человеческие, угашался дух человеческий, и так привычно это было, что перестали даже замечать ужас этого убийства. На войне разрушают физическую оболочку человека, ядро же человека, душа его может остаться не только не разрушенной, но может даже возродиться. Очень характерно, что более всех боятся войны и убийства на войне — позитивисты, для которых самое главное, чтобы человеку жилось хорошо на земле, и для которых жизнь исчерпывается эмпирической данностью. Тех, кто верит в бесконечную духовную жизнь и в ценности, превышающие все земные блага, ужасы войны и физическая смерть не так страшат. Этим объясняется то, что принципиальные пацифисты встречаются чаще среди гуманистов-позитивистов, чем среди христиан. Религиозный взгляд на жизнь глубже видит трагедию смерти, чем взгляд позитивно-поверхностный. Война есть страшное зло и глубокая трагедия. Но зло и трагедия не во внешне взятом факте физического насилия и истребления, а гораздо глубже».

Война дает тот опыт Родины, который созидает народ как единое целое, и ту священную память о героях и жертвах, которая делает и все последующие поколения готовыми к подвигам и жертвам ради защиты своих святынь. Поэты Войны очень хорошо осознавали, что законы жизни едины, а война лишь выявляет их наиболее острым, ясным и трагическим образом.

Об этом со всей определенностью сказано, например, в строках А. Межирова:

О войне ни единого слова Не сказал, потому что она —  
Тот же мир, и едина основа И природа явлений одна.  
Пусть сочтут эти строки изменой И к моей приплюсуют вине:  
Стихотворцы обоймы военной Не писали стихов о войне.

Исследователи выделяют три важнейшие смысловых, мировоззренческих «узла» поэзии о Великой Отечественной войне, определяющих ее непреходящее духовное значение. Это попытка в рациональных категориях очертить специфику того опыта, который всегда остается насущным для людей любой эпохи. Эти «узлы» носят характер особых экзистенциальных архетипов, то есть являются универсальными общечеловеческими смыслами, скрытыми за эмпирическими явлениями культуры, в том числе и в поэтических текстах. Поэтому они требуют специальной «расшифровки». Из огромного массива поэтических текстов о войне мы выделяем такие, в которых эти архетипы наиболее явственны; а принцип отбора состоит также и в том, чтобы эти тексты имели высокий художественный уровень и принадлежали достаточно известным авторам.

Прохождение через символическую смерть. Во всех человеческих культурах Война является одним из символов «инициации», то есть символического прохождения через смерть, испытания смертью, после которого человек приобретает особый опыт, позволяющий смотреть на жизнь и оценивать ее как бы со стороны, «с точки зрения вечности». Погибшие на войне — те, для кого смерть стала не символической, а реальной, после инициации воспринимаются как бессмертные — то есть утвердившие свое бытие в вечности и покинувшие этот мир. В лирической поэзии появился и особый прием самоотождествления автора с погибшим, высказывание от его имени. В русской поэзии о Великой войне самым ярким примером этого является знаменитое «Я убит подо Ржевом» Твардовского:

Я убит подо Ржевом,  
В безымённом болоте.  
И во всём этом мире,  
До конца его дней,  
Ни петлички, ни лычки С гимнастёрки моей.  
Я — где корни слепые Ищут корма во тьме,  
Я - где в облаке пыли Ходит рожь на холме.

Где травинка к травинке Речка травы прядёт,  
Там, куда на поминки Даже мать не придёт...  
Я убит и не знаю —  
Наш ли Ржев наконец?

Самоотождествление автора с погибшим парадоксально: погибший полностью за пределами этого мира, но боль его не покидает: «Наш ли Ржев наконец?». А главное, зачем живому поэтически ставить себя на место мертвого? Чтобы пережить величие и брэнность земной жизни в их особом парадоксальном единстве — и чтобы побороть в себе страх смерти. Вот это переживание и преодоление страха и есть результат духовной инициации. Похождение через смерть поэты описывали и более буквально, даже передавая сам этот миг: например, Сергей Орлов («Мой лейтенант»):

Страшно ли? А как же, очень просто:  
С ревом треснет черная броня,  
И в глаза поток упрется жесткий Белого кипящего огня.  
Только что в сравнении с Россией Жизнь моя? Она бы лишь была.

Прохождение через опыт смерти особенно глубоко переживается в периоды поражений, горя и даже отчаяния. Как писал А. Твардовский, «духовная сила народа способна поэтически сказаться не только и, может быть, даже не столько в песне торжества и победы, но и в песне горя и скорбного гнева, в котором — бессмертие и непобедимость народа». Именно такие стихотворения заложили нравственный фундамент поэзии о Войне уже в самом ее начале. Например, это «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины.» К. Симонова:

Как слезы они вытирали украдкой,  
Как вслед нам шептали: — Господь вас спаси! —  
И снова себя называли солдатками,  
Как встарь повелось на великой Руси.  
Слезами измеренный чаще, чем верстами,  
Шел тракт, на пригорках скрываясь из глаз:  
Деревни, деревни, деревни с погостами,  
Как будто на них вся Россия сошлась,  
Как будто за каждую русской околицей,  
Крестом своих рук ограждая живых,  
Всем миром сойдясь, наши прадеды молятся  
За в Бога не верящих внуков своих.

Песни периода Великой Отечественной войны в жанровом отношении весьма разнообразны. Тема священной борьбы против фашистских захватчиков становится основой для песен-гимнов, написанных в торжественно-приподнятом тоне и призванных создать обобщенно-символический образ сражающегося народа за свою Родину. Особой популярностью пользовались лирические песни на слова *М. Матусовского*, М. Исаковского, К. Симонова, А. Суркова, Ф. Фатьянова и других поэтов. Это песни, посвященные дружбе, любви, верности, разлуке, встрече – всему тому, что волновало и согревало солдата вдали от родного дома («Землянка» А. Суркова, «Огонек» М. Исаковского, «Темная ночь» В. Агатова, «Вечер на рейде» А. Чуркина); стихи, рассказывающие о военных буднях, положенные на мелодии («Дороги» Л. Ошанина (муз. А. Новикова), «Вот солдаты идут» М. Львовского (муз. К. Молчанова), «Соловьи» А. Фатьянова (муз. В. Соловьева-Седого), «Как за Камой, за рекой» В. Гусева (муз. В. Соловьева-Седого) и др.). Мотивы воспоминаний о военной поре, о пройденных дорогах, о тревоге за судьбы мира зазвучали в стихах, ставших известными песнями («Летят перелетные птицы» М. Исаковского, «Где же вы теперь, друзья-однополчане?» А. Фатьянова, «Если бы парни всей земли.» Л. Ошанина). В годы войны самые значительные эстетические высоты были завоеваны массовой песней. Вершиной симфонического искусства считается Седьмая симфония Д. Шостаковича, написанная в 1942 году в блокадном Ленинграде.

Социально-нравственные и гуманистические идеалы сражающегося народа находят свое отражение и в крупном эпическом жанре, таком как поэма. Высокие образцы поэтического эпоса были созданы в тяжелые годы исторического лихолетья (А. Твардовский «Василий Теркин» (1941 – 1945), Н. Тихонов «Киров с нами» (1941), М. Алигер «Зоя» (1942), О. Берггольц «Февральский дневник» (1942), П. Антокольский «Сын» (1943), В. Инбер «Пулковский меридиан» (1943), А. Прокофьев «Россия» (1944) и др.).

Поэма «Василий Теркин» (1941 – 1945) А. Твардовского – это крупнейшее, многоплановое поэтическое произведение, объемлющее не только все стороны фронтовой жизни, но и основные этапы войны. Образ главного героя Василия Теркина и образ Родины равновелики в философской и художественной концепции поэмы, ибо от свободы выбора каждого бойца на поле брани зависела судьба Отчизны.

В поэме «Зоя» (1942) М. Алигер московская школьница Зоя Космодемьянская добровольно выбирает суровую долю войны. Ее трагическая судьба и участь разведчицы-партизанки потрясли своей невиданной жесткостью и превратили ее образ в символ святого героя-мученика: «И уже почти что над снегами, // легким телом устремись вперед, // девочка последними шагами // босиком в бессмертие идет». Имя и образ Зои Космодемьянской, зверски замученной немецкими оккупантами и стойко принявшей смерть, отождествляется с обликом античной богини победы - крылатой Никой, особо почитаемой в страшные зимние дни 1941 – 1942 гг.

Чем дальше вглубь отходит эпоха войны, тем более осмысленными и значительными становятся социально-политические, экзистенциально-онтологические, морально-этические, художественно-эстетические достижения и итоги этой эпохи. Несомненной заслугой искусства слова эпохи Великой Отечественной войны являются попытка глубокого проникновения в исторический ракурс, расширение его временных и пространственных горизонтов, желание всестороннего раскрытия экзистенции человека, его свободы и выбора на поле брани – в окопах, блиндажах, землянках и т.д. – и проявленные мужество и стойкость писателей-фронтовиков в действующей армии на линиях передовой, где шел «смертный бой не ради славы, ради жизни на земле» (А. Твардовский).

##### 5. Лирика А. Ахматовой периода ВОВ

«Ветер войны» – так назвала А. Ахматова цикл стихов, написанных в 1941 – 1943 годах. Он начат был в блокадном Ленинграде и завершен в эвакуации в Ташкенте. Стихотворение «Мужество» (1942) принадлежит этому циклу. Понимание значения и смысла этого стихотворения невозможно без более объемного контекста, включающего как историю его написания, так и историю его восприятия (в том числе и послевоенного шельмования).

По словам современников, А. Ахматова, как и многие другие, ощутившие на себе террор 30-х гг., в какой-то мере отторгнутые им от людей, в годы войны была счастлива (как это ни покажется странным), потому что ощутила себя в эти страшные дни вместе с народом. Чувство общности со своим народом и ощущение раскрепощенности испытали в эту пору многие писатели. Так, Борис Пастернак делится своими мыслями с В.Д. Авдеевым в письме от 21 октября 1943 г.: «Поездка на фронт имела для меня чрезвычайное значение, и даже не столько мне показала такого, чего бы я не мог ждать или угадать, сколько внутренне меня освободила. Вдруг все оказалось очень близко, естественно и доступно, в большем сходстве с моими привычными мыслями, нежели с общепринятыми изображениями».

Трагическая муза А. Ахматовой в годы Великой Отечественной войны обрела легитимный голос, и голос этот был услышан и стал необходим. Считают, что существует прямая, хоть и не явная, связь между ощущением, которым проникнут «Реквием» (всем памятные слова: «Я была тогда с моим народом, там, где мой народ, к несчастью, был»), и чувством общности с народом, которое выходит на первый план в «Ветре войны». Связь эта проявляется многообразно: в жизненной позиции и поведении поэтессы, неразрывно связанных с жизнью народа, во всех собственно поэтических аспектах цикла.

В годы войны Ахматова была действительно там, «где был ее народ», и делала то, что тысячи ее современников, – то, что необходимо было делать в это время. Так, когда с 4

сентября 1941 г. начались систематические артиллерийские обстрелы Ленинграда и с 8 сентября – массированные налеты авиации, мы видим Ахматову «с лопатой в руках, участвующую в спасении статуй Летнего сада, зарываемых в землю» («Ноченька! / В звездном покрывале, / В траурных маках, с бессонной совой ... / Доченька! / Как мы тебя укрывали / Свежей садовой землей»); «с противогазом и сумкой через плечо, дежурившую во время ночных налетов у больших ворот Фонтанного Дома».

В начале сентября пришло распоряжение из Москвы об организации радиопередач из блокадного города. Выступать публично было актом мужества: немцы брали на заметку всех выступавших, намереваясь отомстить, два человека, которые должны были выступать на радио перед Ахматовой (известный ученый и известный театральный режиссер) отказались от участия в программе. К тому же во время записи, как вспоминает Ольга Берггольц, производившая ее, был сильнейший артиллерийский обстрел. Первая передача состоялась 6 сентября, А. Ахматова выступила в конце месяца. Павел Лукницкий, один из биографов поэтессы, посетивший ее в дни перед выступлением, записывает в дневнике: «Она лежала – болеет. (...) Настроение у нее очень хорошее, с видимым удовольствием сказала, что приглашена выступать по радио. Она – патриотка, и сознание, что сейчас она душой вместе со всеми, очень ободряет ее». О. Берггольц вспоминает: «Через несколько часов после записи понесся над вечерним, (...) на минуту стихшим Ленинградом глубокий, трагический и гордый голос “музы плача”. Но она писала и выступала в те дни (...) как истинная и отважная дочь России и Ленинграда».

Все, что писалось и говорилось А. Ахматовой в это время и было публичным, пронизано единым чувством и единой мыслью, и поэтому может быть сравнимо между собой. Так, сравнимы текст выступления на радио и стихотворение «Мужество». Вот текст выступления: Мои дорогие согражданки, матери, жены и сестры Ленинграда. Вот уже больше месяца, как враг грозит нашему городу пленом, наносит ему тяжелые раны. Городу Петра, городу Ленина, городу Пушкина, Достоевского и Блока, городу великой культуры и труда враг грозит смертью и позором. Я, как и все ленинградцы, замираю при одной мысли о том, что наш город, мой город может быть растоптан. Вся жизнь моя связана с Ленинградом – в Ленинграде я стала поэтом, Ленинград стал для моих стихов их дыханием ... Я, как и все вы сейчас, живу одной непоколебимой верой в то, что Ленинград никогда не будет фашистским. Эта вера крепнет во мне, когда я вижу ленинградских женщин, которые просто и мужественно защищают Ленинград и поддерживают его обычную, человеческую жизнь. Наши потомки отдадут должное каждой матери эпохи Отечественной войны, но с особой силой их взоры прикует ленинградская дружинница, оказывающая помощь раненым среди еще ... горящих обломков здания ... Нет, город, взрастивший таких женщин, не может быть побежден. Мы, ленинградцы, переживаем тяжелые дни, но мы знаем, что вместе с нами – вся наша земля, все ее люди. Мы чувствуем их тревогу за нас, их любовь и помощь. Мы благодарны им, и мы обещаем, что будем все время стойки и мужественны...

Обращает на себя внимание на лаконизм выступления и отсутствие внешней патетики. Внутренний жар обращения достигается сутью сказанного, столь близкого каждому, кто слушал его, проникновенной, искренней интонацией. В то же время речь не обыденна, она образна и приподнята (обилие высокой лексики: «враг грозит пленом, наносит ... тяжелые раны», «грозит смертью и позором», «непоколебимая вера», «город, взрастивший таких женщин»).

Выступление посвящено мужеству ленинградцев. Говоря о женщинах своего города, она говорила и о себе, не только не отделяя себя от них, но подчеркивая свое кровное родство с ними. Не случайно в начале выступления поэтесса ставит знак равенства между «наш» и «мой», а в конце звучит «мы». Не случайно поэтесса заканчивает свое выступление обещанием, по сути, клятвой «быть стойкими и мужественными».

Принципиальным моментом радиообращения является то, что Ахматова называет Ленинград «городом великой культуры и труда» и называет великие имена, «осенившие» его историю: это Петр, Пушкин, Достоевский, Блок. С точки зрения поэтессы, названные ею поэты и писатели были такими же преобразователями, реформаторами, как Петр и Ленин (нет смысла, с позиций современности, оспаривать имя Ленина). Надо ли говорить о

нетривиальности «набора» имен для современников Ахматовой? Уже в этой речи, таким образом, подчеркнута преемственность между прошлым и настоящим – речь идет об укорененных в веках традициях русской культуры, наследниками и защитниками которых являются современные ленинградцы. Мужество их питается глубинными и неиссякаемыми источниками. Политической традицией революций – Петр и Ленин, и традицией культурной инновации – в том числе и модернистской (Блок). При этом Ленин – явно дань официальной риторике.

Разговор о творческой деятельности Ахматовой во время Отечественной войны будет неполным, если не сказать о ее выступлениях перед ранеными в госпиталях, перед бойцами, отправляющимися на передовую, на благотворительных вечерах в пользу эвакуированных детей. Привычное для нее затворничество было нарушено – она не только принимала деятельное участие в шефской работе (так это тогда называлось), но и получала удовлетворение от сделанного.

Каково же место стихотворения «Мужество» в цикле «Ветер войны» и в чем особенности цикла в целом? Появление цикла Ахматовой было встречено как свидетельство поворота «камерного поэта» к гражданской, а вернее, к «патриотической» лирике. Об этом несомненно говорят и косвенные свидетельства: «телефонограмма из “Правды” по поводу “Мужества”. Просят еще»; разнообразные блага, из которых Ахматова оставила лишь саксаул для топки комнаты; начавшееся паломничество к «обласканной» властью поэтессе; и прямые свидетельства. Э. Бабаев, тесно общавшийся с поэтессой во время ее пребывания в эвакуации в Ташкенте и написавший затем книгу «На улице Жуковской...», вспоминает об «еще одном выступлении – торжественном, официальном, парадном»: «Помню зал Военной академии имени Фрунзе. Запах натертого пола и новых гимнастеров, яркий свет. Ахматова читает стихи. (...) И благоговейная тишина сразу ее окружила при первых словах: «Мы знаем, что ныне лежит на весах...». Такова емкость ахматовского слова. Передо мной встают лица офицеров, вначале официальные, а потом как бы согретые душевным теплом. Гул одобрения, гром аплодисментов»

Стихотворение «Мужество» было напечатано в газете «Правда» (сегодня это ставится в вину поэтессе). Сам факт публикации А. Ахматовой в партийной печати говорит лишь о том, что на этом историческом этапе власть нуждалась в авторитете поэтессы, вставшей на защиту своей Родины, народа и языка, когда вражеское нашествие грозило уничтожить их. Власть осознала, что «литература, все более проникавшаяся духом преемственности между различными поколениями и эпохами, идеей животворной связи настоящего с героическими, духовными и культурными традициями прошлого» – такая литература принесет несомненную пользу в борьбе против смертельного врага. На этом этапе поэзия Ахматовой и ее авторитет были нужны. Власть, для которой «советскость» была главной составляющей понятия патриотизма, старалась не акцентировать внимания на расхождениях во взглядах: ведь для Ахматовой, которая, по словам Анатолия Наймана, представляла время «неделимым на расслаивающиеся пласты, не разламывающимся на эпохи», Родина – это ее тождество самой себе во все времена, тождество, сохраняемое языком.

Уже говорилось о лаконизме стихов и выступлений Ахматовой в этот период. Но в стихотворении «Мужество» поэтессой достигнут даже для нее особый лаконизм, отчего на каждое слово стихотворения приходится огромная смысловая нагрузка. Важно также подчеркнуть, что первая же строка вводит нас в мир высокой трагедии. Она подчеркнута не только суровым, скупым «что», но и образом весов, появившимся в самом начале стихотворения.

Образ весов столь же многозначен, сколь и древен. Он принадлежит нескольким религиям, откуда поэтесса равно черпала образы и символы. Поэтому мы находим в стихотворении следы многих смыслов. Так, согласно христианской религии, образ весов соответствовал понятию справедливости. Таково же значение образа весов в древнеримской (Фемида) и в ветхозаветной символической, в книге пророка Даниила («Ты взвешен на весах» – пророчество о катастрофе). Можно истолковать этот символ, исходя из египетской Книги мертвых (Ахматова, как и другие поэты Серебряного века, пережила увлечение египетским

искусством): только чистое сердце будет спасено (этот эпитет появится в конце стихотворения), а не поглощено зверем.

Вместе с тем образ Весов – это также образ Истории, он поддержан и упрочен другим – образом часов, появляющимся чуть позже («Час мужества пробил на наших часах...»). Почему поэтесса, столь скупая на использование изобразительных средств, прибегает здесь к удвоению, почти тавтологическому? К тому же, то, что слова «весах» и «часах» рифмуются и повторены через строку, усиливает их смысловую нагрузку и еще больше сближает их. Возможно, Ахматова таким образом обозначает момент выхода из сиюминутного, временного в измерение вечности – в «Навеки», завершающее стихотворение? Слова «весах» и «часах» – необходимые штрихи в экспозиции стихотворения. Ими задается масштаб события (того, что лежит на весах и совершается ныне) – масштаб всемирноисторический, в философском, а не в пропагандистском смысле. И в то же время это событие – «наше» и сегодняшнее, оно происходит сейчас – «ныне», это переломный момент в истории – момент выхода из официальной истории в то, что М.М. Бахтин назвал «большим временем культуры».

«Мужество» оценено в момент публикации его в газете «Правда» «как высочайший образец гражданской лирики Ахматовой. В этой связи не случайным представляется единственный эпитет, употребленный поэтессой в этой части стихотворения: «Великое русское слово». По Ахматовой, величие России – в величии ее культуры, в величии ее языка. Аскетическая строгость эпитета вписывается в общий замысел стихотворения – воззвать к мужеству тех, кто защищает Слово (шире: культуру, духовные ценности).

#### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. В чем заключается внутренняя полемичность «военной прозы»? Как отразились в ней споры о путях развития страны, роли исторической личности?
2. Каковы были различные тенденции в изображении военных событий? В чем военная поэзия принципиально отличалась от прозы?
3. Как соотносилась военная проза с другими течениями русской (советской) прозы? В чем своеобразие ее нравственно-философской проблематики?
4. В чем художественное своеобразие военной лирики? Тема личного и всеобщего: в чем специфика взаимодействия этих понятий в лирике?

#### *Литература:*

- [Фадеев А. А. Молодая гвардия / А. А. Фадеев. — К. : Молодь, 1980. — 542 с.](#)  
[Горбатов Б. Непокоренные : повесть / Б. Горбатов. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 72 с.](#)  
[Матусовский М. О жизни. И жизнь о нем : сборник / под общ. ред. О. В. Приколоты. — Луганск : Максим, 2010. — 400 с. С. 203-204, 216, 220, 230, 243, 256, 257-258, 263, 266, 393-396](#)  
[Гроссман В. Жизнь и судьба. — М. : Книжная палата, 1990. — \[424 с.\]](#)  
[Бондарев Ю. В. Горячий снег : роман / редкол. Ч. Айтматов, Г. Бердников, Ю. Бондарев и др. — М. : Художественная литература, 1988. — 368 с.](#)  
[Васильев Б. А зори здесь тихие... : повесть. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 77 с.](#)  
[Твардовский А. Василий Теркин. Дом у дороги : поэма / А. Т. Твардовский. — М. : Художественная литература, 1985. — 286 с.](#)  
[Лейдерман Н. Л. Современная русская литература: 1950 - 1990-е годы. В двух томах : учеб. пособ.. Т. 1 : 1950-1968 / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. — М. : Академия, 2003. — С. 205-220, 162-180, 189-204, 221-227, 233-236](#)  
[Роговер Е. С. Русская литература XX века : учебное пособие. — 2-е изд. доп. и перераб. — СПб. : Форум, 2011. — 496 с. С. 367-390](#)

## План

1. Эпоха «оттепели» и изменения в литературной парадигме соцреализма.
2. Дискуссии о литературе.
3. Переосмысление истории страны в мемуарной прозе.
4. Художественные искания писателей старшего поколения в контексте литературы «оттепели» (Б. Пастернак, А. Твардовский, А. Ахматова).
5. Аркадий и Борис Стругацкие – основатели жанра научной фантастики в русской литературе.

### 1. Эпоха «оттепели» и изменения в литературной парадигме соцреализма

Эпоха «оттепели» (1956 – 1964 гг.) – это период, когда впервые за длительное время ослаб (пусть только частично) контроль партийной цензуры над культурой. Хрущёвская «оттепель» – неофициальное обозначение периода в истории СССР после смерти И. В. Сталина и пребывания на посту первого секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущева (1953 – 1964). Данный период характеризовался во внутривнутриполитической жизни СССР некоторой либерализацией режима, проявлением относительной свободы слова и некоторых элементов демократизации политической и общественной жизни, открытостью западному миру, большей свободой творческой деятельности.

Стало уже хрестоматийным возводить слово «оттепель» к одноимённой повести И. Эренбурга, но эта метафора имеет более широкое культурологическое значение. Источники этой метафоры: в частности, одним из таких источников называется книга Ф. Ницше «Так говорил Заратустра», где метафора «оттепели» использована как обозначение кризиса моральных ценностей и их переоценки. Ницше вводит противопоставление двух метафор: суровой зимы и оттепели. Зима, по Ницше, является временем спокойствия и бесплодия, оттепель же ломает все устоявшиеся системы, когда основополагающие ценности теряют свой смысл. Подобный кризис становится благом, влекущим за собой оздоровление и обновление морали. Второй возможный источник – лекция Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892), где также присутствует подобная метафора. В трактовке Мережковского метафора «оттепели» носит отрицательный характер, обозначая нездоровый, мучительный кризис действительности. «Оттепель» стала, по сути, одним из «топосов» русской культуры новейшего времени.

«Явление «оттепели» многогранно: это и надежды на обновление социализма, порожденные XX съездом КПСС, и стремление к творческой свободе, и жажда понять страну, в которой живешь, и романтическое увлечение ленинизмом, освобожденным от сталинских искажений, и попытки выйти за пределы привычного круга идей и стереотипов, и вера в то, что можно и нужно думать, жить, писать, творить честно, не дожидаясь указаний, не боясь окриков, не оглядываясь на авторитеты». Именно этими принципами и надеждами определялся духовный облик поколения шестидесятников.

«В годы «оттепели» к читателям вернулись запрещенные в прежние годы С.А. Есенин, А.А. Ахматова, М.И. Цветаева, И.Э. Бабель, Б.А. Пильняк, М.М. Зощенко, стало возможным изучать творчество В.Э. Мейерхольда и А.Я. Таирова, слушать не звучавшие ранее произведения Д.Д. Шостаковича, С.С. Прокофьева, А.И. Хачатуряна и др. Были опубликованы «Русский лес» Л.М. Леонова, «Не хлебом единым» В.В. Дудинцева, «Искатели». Д.А. Гранина, «Братья и сестры» Ф.А. Абрамова, «Теркин на том свете» А.Т. Твардовского, «Один день Ивана Денисовича» А.И. Солженицына. Значительным явлением литературной и политической жизни стал журнал «Новый мир», возглавляемый А.Т. Твардовским. В Москве открылся театр «Современник», постановки которого («Вечно живые», «Голый король» и др.) вызвали восторг и споры публики. Кинофильм М.К. Калатозова «Летят журавли» был триумфально показан на Каннском фестивале». Все это меняло атмосферу в обществе, делало ее более демократичной. Однако власть не собиралась сдавать свои позиции в деле управления культурными процессами, происходящими в стране, и считала руководство необходимым. Н.С. Хрущев активно

«напоминал» авторам, о том, что сохранение идейной партийной линии - цель и задача творчества писателей и художников.

Оставались недоступными для основной массы населения СССР такие шедевры мировой литературы, как «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова, «Котлован» и «Чевенгур» А.П. Платонова. Осуществлялись гонения на Б.Л. Пастернака за опубликованный на Западе роман «Доктор Живаго», удостоенный Нобелевской премии в области литературы.

«Хрущевская "оттепель" как процесс противостояния внутри самой творческой интеллигенции. Центральными вехами данного противостояния становятся споры вокруг творчества Б. Пастернака, В. Гроссмана, А. Твардовского, А. Солженицына, молодых поэтов – Е. Евтушенко, А. Вознесенского и др.; в основе лежит противоречие между самодержавной системой правления (включавшей и сталинский период в том числе) и высокой культурой западного образца. «Оттепель» и явление шестидесятничества становятся проявлением этого противоречия, выражающимся в двух линиях. «Молодежную» линию связывают со студенческой молодежной средой и включает ее в общемировой синхронический контекст 1960-х гг. (имеются в виду протестные молодежные движения этого периода на Западе). Вторую линию обозначают как «интеллигентскую» и в ее контексте определяют «оттепель» как процесс «этической индивидуализации в образованном слое» (т. е. интеллигенции). В основу данного процесса был положен духовный опыт Великой Отечественной войны, и, по мнению исследователей, «оттепель» явилась своеобразным возрожденческим явлением, прививкой «личностной классической отечественной культуры XIX – начала XX в.».

В 50-е годы, после смерти Сталина, в стране начали происходить важные политические изменения. Конструктивные, позитивные перемены затронули тогда все сферы общественной жизни: партию и государство, экономику и социальные отношения, науку и культуру. Научное и художественное творчество постепенно освобождалось от пут догматизма. XX съезд партии дал толчок не только политической, но и идеологической реабилитации, началу переосмысления многих общественных явлений.

Помимо критики «культы личности» Сталина, на XX съезде прозвучало несколько важных для дальнейшего развития культуры замечаний. Демократические процессы второй половины 50-х годов, безусловно, сыграли положительную роль. Реабилитация людей, невинно пострадавших от репрессий, связанных с культом личности, дала возможность вернуть истории имена большого числа видных деятелей государства, в том числе и работников культуры. В 1956 – 1957 годах в союзе писателей по мере реабилитации и пересмотра оценок некоторых литераторов стали появляться публикации произведений М. И. Цветаевой, Б. Л. Пастернака, М. М. Зощенко, постановки пьес Н. Р. Эрдмана.

## 2. Дискуссии о литературе

С «оттепелью» связан новый этап в развитии отечественной культуры, произошло изменение культурной парадигмы: на смену «застывшему», одноплановому, помпезному стилю 30-х – 40-х годов пришла эпоха эклектики, множества художественных стилей. Наиболее чутко на изменения социально-психологических настроений в обществе отреагировали литература и художественная публицистика, традиционно занимающие особое место в духовной жизни интеллигенции. Неоспорим в эти годы приоритет художественной литературы в освещении недавнего прошлого страны, советской истории и её действующих лиц. В литературе стали подниматься вопросы, непосредственно затрагивающие проблемы взаимоотношений художника и власти, свободы творчества. Почти одновременно о праве писателя быть искренним заговорили О. Ф. Берггольц, К. Г. Паустовский.

Наибольший резонанс получила статья В. М. Померанцева «Об искренности в литературе», опубликованная в декабрьском номере «Нового мира» за 1953 г. Автор выступил против произведений, написанных по шаблону, призывал писателей брать темы и конфликты из жизни, высказывался против изначально заданного подхода к явлениям действительности. «Неискренность – это не обязательно ложь, ж – писал публицист. Всё, что по шаблону, всё, что не от автора, – это неискренне. Шаблон там, где не взгляделись, не

вдумались. По шаблону идут, когда нет особых мыслей и чувств, а есть лишь желание стать автором». «Совсем не надо быть гениальным, чтобы не оказываться вечно беспомощным. - Писал по этому поводу В. М. Померанцев. - Для этого нужно лишь элементарное самоопределение автора. Он не просто не должен ставить себя в положение, при котором каждое свежее сообщение радио вызывало бы тревогу, как ему теперь быть».

Робкие ростки свободы и раскрепощения общества от пут «сталинизма» наиболее точно отразило название повести И. Эренбурга, давшее характеристику целой эпохе – «Оттепель». В общественное сознание возвращались вычеркнутые из него ранее герои, политические и культурные деятели. Остро встал вопрос о возможности и необходимости объективного отражения действительности. В науке и литературе возродился интерес к нуждам «простого» человека.

Наиболее заметный вклад в решение этих проблем внёс журнал «Новый мир». Одно за другим на его страницах появлялись произведения принципиально переосмысливающие нашу историю и современность: рассказ Д. Гранина «Собственное мнение», поэма С. Кирсанова «Семь дней недели», роман В. Д. Дудинцева «Не хлебом единым». Откровением для многих читателей прозвучала напечатанная в мартовском номере за 1954 г. глава из поэмы «За далью даль» А. Твардовского – «Так это было». В художественной форме поэт поведал о трагедии крестьянства в годы «культы личности».

В 1954 г. состоялся Второй съезд писателей СССР. В горячих дискуссиях о преодолении «бесконфликтности», о теории «идеального героя», о борьбе за художественное качество литературы, в бескомпромиссных выступлениях М. Шолохова и В. Овечкина особенно остро встал вопрос о необходимости расширения жанрово-стилевого многообразия литературы. В этом плане речь на съезде шла и о прозе, и о драматургии, но особого накала дискуссия достигла, когда коснулась проблем поэзии.

Спор о поэзии вспыхнул ещё в «предсъездовской дискуссии». Бывшие «конструктивисты»: Илья Сельвинский в статье «Наболевший вопрос», Вл. Луговской в «Раздумьях о поэзии» – в этой дискуссии выразили протест против тенденции руководства Союза писателей превратить одно поэтическое течение, возглавляемое Твардовским, в «генеральное» направление всей советской поэзии.

Против них, в свою очередь, резко выступили «традиционалисты»: С. Смирнов и Н. Грибачёв в статье «Виолончелист получил канифоль». А Ольга Берггольц в статье «Против ликвидации лирики», Маргарита Алигер в статье «Разговор с другом» отстаивали ту идею, что в поэзии главное – самовыражение. Спор был острый. С той и другой стороны было высказано немало взаимных, чаще всего несправедливых упрёков. Итогом споров было общее согласие в том, что художественное творчество, а тем более лирика, не терпит нивелировки и что все художественные течения имеют право на существование. Монополизация какого-либо течения, сама идея «генеральной линии» в поэзии нетерпимы, недопустимы, особенно со стороны руководства Союза писателей. И вот тогда в выступлении А. Фадеева впервые был поставлен вопрос о «стилевом многообразии социалистического реализма». А. Фадеев говорил, что социалистический реализм не требует непременно и только жизнеподобных форм изображения, а вполне допускает и формы условные. С тех пор фадеевская формула «единство метода – многообразие стилей» прочно входит в теоретический арсенал советского литературоведения и литературной критики. Данная формула оправдывала применение романтических, модернистских и авангардистских стиливых приёмов в произведениях, которые официальная критика относила к соцреализму. Та же самая формула позволяла удерживать под «шапкой» соцреализма творчество многих писателей и поэтов, явно ориентированных не на жизнеподобные, а на условные формы изображения и на использование приёмов «вторичной условности» (в том числе, например, Маяковского, которого трудно причислить к «чистокровным» реалистам).

### 3. Переосмысление истории страны в мемуарной прозе

Журнал «Новый мир» был трибуной литературы «оттепели». Он сформировал целое поколение писателей – так называемых шестидесятников, которые вслед за журналом отстаивали возможность существования реализма без эпитетов, т.е. не соцреализма, а собственно реализма. Установкой «Нового мира» на реалистическое искусство объясняется приверженность журнала к мемуарам. Мемуары традиционно являются промежуточным звеном между художественной литературой и документальной.

Мемуарная литература, опубликованная «Новым миром», – это целая библиотека, состоящая из разного рода документальных свидетельств, автобиографий, записок, дневников, биографических воспоминаний, литературных портретов, мемуарных повестей. В «оттепельное» время писатели смогли не только расширить фактографическое поле своих произведений и обратиться к событиям, ранее не освещенным в литературе, но и воспользоваться предоставленной им относительной творческой свободой и облечь выбранный документальный материал в индивидуальную художественную форму.

В 60-е гг. мемуары пережили своеобразную реабилитацию жанра благодаря деятельности А. Твардовского, главного редактора журнала «Новый мир», опубликовавшего многие десятки воспоминаний о разных периодах истории первой половины XX в. В первоочередную задачу журнала входило не «сквозь советские факты» смотреть на прошлое, а следовать исторической правде при отборе материала. Важнейшим принципом «Нового мира» особое место в журнале отводилось мемуарам писателей-классиков русской литературы советского периода: «Люди и положения» Б. Пастернака, «Люди, годы, жизнь» И. Эренбурга, «Трава забвения» В. Катаева. В этих произведениях искусно сочетаются установка авторов на правдивое освящение событий и высокий уровень индивидуальной творческой манеры письма. Об установке авторов на документальность свидетельствует характер функционирования в них категории времени.

«Люди, годы, жизнь» – это «мемуарная хроника», в которой И. Эренбург представляет крупное полотно общественно-политической, военной и культурной жизни России и стран Европы. Главным для автора является не отражение жизненных перипетий автобиографического героя, а создание эпического портрета эпохи. И. Эренбург в самой знаменитой своей книге «Люди, годы, жизнь» идентифицирует свою авторскую личность с одним из культурных героев эпох первой половины XX века.

В отличие от эпичных мемуаров И. Эренбурга, воспоминания Катаева тематически узконаправленны. Внимание автора акцентируется на писателях-современниках. Главным героями книги В. Катаева становятся Иван Бунин и Владимир Маяковский. В книге формулируется проблема выбора пути в сложное время революционных потрясений; этот выбор встает перед всем персонажам книги, каждый принимает решение, которое определяет его дальнейшую жизнь. Бунин очень болезненно отнёсся к смене власти уехал из революционной страны. Однако, с точки зрения автобиографического героя, «Бунин променял две самые драгоценные вещи – Родину и Революцию – на чечевичную похлебку так называемой свободы так называемой независимости, которых он всю жизнь добивался».

В книге И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь» были открыты новые мена, реконструированы судьбы, выведены из запрета фигуры многих писателей и поэтов. Публикация повести В. Катаева «Трава забвения» ознаменовала признание за автором-мемуаристом права на субъективность и даже субъективизм точки зрения, индивидуального, а подчас причудливого художественного оформления своих воспоминаний.

Повествование о реально живущих / живших людях, в особенности об известных деятелях искусства и культуры, является чертой документальной литературы. Так, в автобиографическом очерке «Люди и положения» Б. Пастернак рассказывает о ведущих литераторах первых десятилетий XX в.: А. Блоке, В. Маяковском, С. Есенине, М. Цветаевой; упоминает Вяч. Иванова, А. Белого, В. Хлебникова, И. Эренбурга.

4. Художественные искания писателей старшего поколения в контексте литературы «оттепели» (Б. Пастернак, А. Твардовский, А. Ахматова)  
Роман «Доктор Живаго» Б. Пастернака

Роман Б. Пастернака охватывает 45-летие от начала века до окончания Великой Отечественной войны. Юность пастернаковских героев относится к предреволюционному периоду, Первой мировой войне и времени революции. Для ранних читателей произведения запрет публикации «Доктора Живаго» в Советском Союзе делал актуальным прочтение его как «политического», «антисоветского» текста. Например, М. Слоним об образе Юрия Живаго писал: «В сущности, в его лице Пастернак ставит вопрос о творческой личности в революции, о безысходном противоречии между тем, кто утверждает свое право думать, и говорить, и жить по-своему, и стихией разрушения». Читатели конца 1980-х – середины 1990-х гг. воспринимали «Доктора Живаго» в контексте «возвращенной литературы», отсюда поляриность в отзывах и рецензиях того времени на роман – от оценок «антисоветчина» и «клеветническое произведение» до «противостояние живого и мертвого (мертвой буквы, указа, насилия)». Образ Юрия Живаго, его «мерцающая», почти бесплотная личность «раздваивается». И для одних читателей он оборачивается своей мессианской стороной, высокой духовностью и магическим даром слова, способного запечатлеть мгновение жизни и увековечить его. А для других – приземленностью его житейских занятий, сосредоточенностью на себе, индивидуализмом и эгоизмом. Как считают исследователи, не всё задуманное у Пастернака получилось, потому и бросил он своему герою «спасательный круг» – свои собственные замечательные стихи, которые были напечатаны еще в 1954 г.

Но все равно и при этой двойственности роман «Доктор Живаго» был выражением художественно-философской концепции личности и эстетического идеала, отличающихся необычайной смелостью и остротой по тем временам, когда этот роман создавался и был предложен автором для публикации в «Новый мир». А в совокупности с его социально-исторической проблематикой, концепцией истории, противопоставлением «живой жизни» и ломающих её умозрительных доктрин – всё это создавало тогда идейный комплекс (не понятый критикой в 50-е гг.) такой остроты, что обвинения в изображении трагедии интеллигенции во время революции (а именно в этом упрекала Пастернака редакция «Нового мира», когда отказывала в публикации) выглядят неуместными и мелкими. Со временем политический контекст уходит на второй план, уступая место иным прочтениям – православному, философскому.

Временное устройство романа включает в себя несколько взаимопересекающихся пластов, создающих внутреннее единство – «большое» время автора спроецировано во внутривроманное время персонажей: время авторского воспоминания оказывается конструктивной основой пространственно-временного построения романских событий, читательское время как неотъемлемое составляющее, переакцентирующее те или иные моменты романа. Все же совершающееся в произведении и в моментах его создания и восприятия оказывается перед лицом Вечности. В романе описывается жизнь героев в период конца XIX – середины XX в. Время земное – годы, месяцы, часы и минуты. Оно линейно-последовательно, необратимо, движется от ранних детских лет героев, находящихся в центре повествования, до их смерти (Живаго, Лара) или старости (Гордон, Дудоров). Так, например, впервые в романе мы встречаем Нику Дудорова и Мишу Гордона в 1903 г., когда им 13 (Нике) и 11 (Мише) лет, а последняя сцена романа заканчивается в начале 1950-х гг., когда «тихим летним вечером “состарившиеся друзья”» сидят у окна и читают книгу стихов Юрия Живаго. Благодаря линейно развивающемуся времени смерть Анны Громеко и Живаго, исчезновение Лары воспринимаются как нечто неотвратимое и безысходное.

Кроме того, природа – один из участников событий романа. Время ее жизни идет параллельно жизни персонажей, а в какие-то моменты почти сливается с ней. Вот, например, как изображается наступление вечера в Варыкине: «Небывалым участием дышал зимний вечер, как всему сочувствующий свидетель. Точно еще никогда не смеркалось так до сих пор, а за вечерело только сегодня, в утешение осиротевшему, впавшему в одиночество человеку». Или описание грозы, собирающейся на небе перед сердечным приступом доктора: утро конца августа было «жаркое», но в небе уже «от Никитских ворот ползла, все выше к небу подымавшаяся, черно-лиловая туча. Надвигалась гроза». Гроза развивается «одновременно» со стремительным движением людей, с медленным передвижением вагона,

с развитием сотен жизней, оказавшихся рядом. В романе фиксируется как циклическое развитие состояний природы, так и сиюминутное, протекающее в постоянно развивающемся настоящем времени. Говоря о временной организации романа, стоит также отметить, что для глав, повествующих о дореволюционной России, характерно ведение времени не только по «светскому» отсчету, но и по православному календарю. «Был канун Покрова» (ч. 1, гл. 2), «была Казанская» (ч. 1, гл. 3), «их венчали в Духов день, на второй день Троицы» (ч. 4, гл. 3) – эти даты православного календаря ни разу не возникнут в той части книги, которая повествует о начале нового, революционного времени. Такая временная структура указывает на связь с высшей – Божественной – реальностью и забвение этой связи в пореволюционном атеистическом обществе.

Герои в романе находятся в постоянном поиске себя, своего места в истории и жизни, вследствие чего автор передает их неутихающую внутреннюю работу мысли. И характеризует это, прежде всего, доктора Живаго, Гордона, Ларису Федоровну, то есть тех героев, чьи внутренние силы нацелены на поиски истины: «Отчего так лениво бездарны пишущие народолюбцы всех народностей? Отчего властители дум этого народа не пошли дальше слишком легко дающихся форм мировой скорби и иронизирующей мудрости? Отчего ... не распустили они этого, неизвестно за что борющегося и за что избиваемого отряда? Отчего не сказали: «Опомнитесь. Довольно...»; «О каком хлебе идет речь, когда его уже давно нет в природе? Какие имущие классы, какие спекулянты, когда они давно уничтожены смыслом предшествующих декретов? Какие крестьяне, какие деревни, когда их больше не существует? Какое забвение своих собственных предначертаний и мероприятий, давно не оставивших в жизни камня на камне?»; «...Что такое сознание? Сознание яд, средство самоотравления для субъекта, применяющего его на самом себе. Сознание – свет, бьющий наружу, сознание освещает перед нами дорогу, чтоб не споткнуться. Сознание – это зажженные фары впереди идущего паровоза...». В данных случаях вопрос ждет своего разрешения. И автор предлагает нам несколько антонимических и синонимических вариантов ответа, предлагая тем самым читателю самому выбрать тот, который ему кажется более приемлемым.

Обретение свободного, самостоятельного взгляда на мир становится и необходимым условием реализации поэтического таланта для Юрия Живаго. Талант героя находит свое вещественное воплощение в последней части романа, образованной книгой стихов Живаго. В ее чтении подразумеваемый читатель и привлекается текстом к осуществлению важнейшего фактора бессмертия героя – фактора памяти. Стихотворения Живаго, повторяя и усиливая повествовательные мотивы, уже апеллируют не к пониманию (читательское понимание идеи бессмертия уже в рамках повествования должно найти свое завершение, будучи обеспечено притчевыми факторами воздействия), а к памяти реципиента. Это, во-первых, та память, которая закрепляет в понимании читателя евангельский план только что прочитанной им истории – благодаря мотивным корреспонденциям поэтической книги Живаго с самим повествованием о нем. А во-вторых, это та память, которая, по мысли Живаго, обеспечивает человеку «жизнь в других».

*Поэма «За далью – даль» А. Твардовского* – произведение послевоенного периода творчества поэта, создававшееся в течение десяти лет и воплотившем размышления и идеи уже зрелого человека. Так, в поэме отчетливо прослеживаются три опорных доминанты: время, пространство и движение (стремление). Характерным является то, что в тексте они очень тесно связаны. Такая их тесная связанность создает дополнительное значение цельности, гармонии, полноты представленной в произведении картины жизни, внутреннего движения.

Значение движения по-новому актуализирует важную для художественного мира А.Т. Твардовского тему жизни: жизнь как постоянное движение, стремление к цели, к осуществлению мечты. Эта идея выражена уже в названии поэмы. Озаглавливая свои произведения, А.Т. Твардовский всегда стремился к предельной краткости, простоте, ясности. Поэма «За далью – даль» и является ярким тому примером: ни одного лишнего, дополнительного, элемента. Несмотря на это заголовок весьма содержателен: в нем

реализуется вышеназванная доминанта движение (стремление), кроме того, он актуализирует значимый в художественном мире А.Т. Твардовского концепт «мечта (цель)», репрезентированный ключевым словом даль. Доминанта движение (стремление) в поэме реализуется: во-первых, за счет перечисления очередности предметов окружающей действительности, а во-вторых, за счет семантических особенностей лексемы даль. Значение слова даль косвенно указывает на преодоление расстояния, причем значительного. Кроме того, следует обратить внимание на внешне незначительный (не ярко выраженный) компонент значения слова даль, который назовем объективностью («даль – объективный вектор движения»). Мысль читателя (слушателя) устремляется по определенному вектору, вовне, на значительное расстояние, как бы уводя его из личного, субъективного пространства: Пора! Ударил отправленья / Вокзал; Еще такая даль до Волги, / А там-то и начнется даль; А за Уралом - Зауралье, / А там своя, иная даль; А за Байкалом - Забайкалье. / А там еще другая даль ; Родные русские поля, / В ночи мерцающие мирно; Расслышал я под стук колес; И пусть она не повторится, / Но я с нее свой начал путь; Спешит состав за новой далью, / Гребет пространство паровоз; Я здесь, в пути, но я и там - / И в той дороге незабвенной; «На край земли, быть может, едут; Бежал, размеченный столбами, / Как бы кружась в окне, простор / <...> / И каждый миг был новой вехой / Пути, что звал к местам иным; На гребне возраста иного, / На рубеже эпохи новой / Я как бы наново постиг; За новым трудным перевалом - / Вздохнуть / С тобою заодно / И дальше в путь ; И распростившись с этой далью, / Что подружила нас в пути, / По счастью, к новому свиданью / Уже готовлюсь я. Учти!. Слова даль, веха, рубеж, свиданье представляют в контексте поэмы синонимический ряд и имеют общий компонент значения – «мечта (цель)», но поскольку преобладающей является значение движения, то цель эта не конечная. Эти вехи будут сменять одна другую, пока жив лирический герой. Ср. обращение автора поэмы к читателю: Для одного тебя, учти, / Я с юных дней иду и еду / И столько лет уже в пути.

Поэма представляет собой путевой дневник, где каждая глава отражает движение (перемещение) героя из Москвы все дальше и дальше на Восток: впечатления от увиденного за окном вагона, размышления по поводу них, а также навеянные дорогой мысли о событиях в жизни героя, не отделимой от жизни страны, его Родины. Перемещение в пространстве сопряжено с перемещением во времени (в прошлое). Осмысливая прошлое, герой приходит к определенным выводам, то есть конечным рубежам, вехам его духовно-нравственного постижения жизни. В поэме пятнадцать глав. В шести из них – «Две кузницы», «Две дали», «С самим собой», «Друг детства», «Фронт и тыл», «Так это было» – перемещение в пространстве уступает место перемещению во времени, в памяти героя. И это не просто воспоминания, каждое воспоминание дает какое-то новое понимание, новый итог, ответ на поставленные жизнью вопросы. Таким образом, тема движения от рубежа к рубежу раскрывается и в этих главах.

Лирический герой поэмы испытывает потребность в постоянном движении вперед, дальше, от одного рубежа к следующему рубежу. Например: ...в жизни много всяких далей, - / Сумей одной не пренебречь./ Такая даль - твое заданье, / Твоя надежда или цель. / И нужды нет всегда за далью / Скакать за тридевять земель. / Они при нас и в нас до гроба - / Ее заветные края. Стремление представлено как состояние, необходимое для гармоничного развития личности, как постоянная работа (одна из ключевых идей А.Т. Твардовского), которую можно истолковать как самосовершенствование, совершенствование окружающей действительности, созидание во имя изменения к лучшему. И здесь важную роль играет третья семантическая доминанта – пространство.

Пространство в поэме осязаемо, реалистично, масштабно. Перечислим пространственные рубежи, которые минует герой в своем пути: Подмосковье, Волга, Заволжье, Урал, Зауралье, Сибирь, Дальний Восток. Пространство символизирует всю жизнь. Созданию такого впечатления способствует прием пересечения тематических полей, реализующих значения времени и пространства. Дорога помогает лирическому герою осмыслить прошлое, одновременно получить новые впечатления, знания об окружающем мире, причем как за окном поезда, так и внутри вагона. Попутчики, соседи героя по купе – люди, случайно оказавшиеся вместе, таким образом создается эффект разнообразия,

всеохватности и проявляется характерная особенность стиля А. Т. Твардовского – стремление к объективности.

*Творчество А. Ахматовой – поздний период.* В записных книжках Ахматова называет себя «поэтом 1940-го года», и это становится определением нового творческого периода, связанного с кардинальным изменением стиля художника: «... почерк у меня изменился, ... голос уже звучит по-другому. Возврата к прежней манере не может быть. 1940 - апогей. Стихи звучали непрерывно, наступая на пятки». Именно этот фрагмент автобиографии Ахматовой чаще всего предваряет исследования позднего творчества поэта, определившей ключевой поворот периода 1940 – 1960-х гг. как «Выход из жанра “любовного дневника”» и переход на «раздумия о роли и судьбе поэта, ... о ремесле, ... на легко набросанные широкие полотна, ... которые утверждают равенство всего для поэта». В это время завершается «Реквием», создаются «Северные элегии», стихи, впоследствии объединенные в циклы «Венок мертвым», «Черепки», «Шиповник цветет», поэмы «Путем всея земли», «Поэма без героя», пьеса «Энума Элиш. Пролог, или сон во сне».

Материалы «Записных книжек», впоследствии оформленные в «Прозу о Поэме», позволяют выявить характерную для поздней Ахматовой черту: упоминание об одном тексте – в генетической связи с другим. Так, о работе над «Поэмой без героя» поэт говорит в «Prodomotea»: «Я начала ее в послежовском опустелом Ленинграде (в мой самый урожайный 1940 год) <...> Рядом с ней, такой пестрой несмотря на отсутствие красочных эпитетов и тонущей в музыке, шел траурный Requiem, единственным аккомпанементом которого может быть только Тишина и редкие отдаленные удары похоронного звона. В Ташкенте у нее появилась еще одна попутчица - пьеса “Энума элиш”, одновременно шутовская и пророческая.». В одной из редакций «Поэмы без героя» в черновом варианте появляются строки, близкие пьесе: «Видят все - по какому краю / Лунатически я ступаю, / Как по шелковому ковру». В той же редакции, в тексте сноски к впоследствии перемещенной и измененной строфе («И со мною моя “Седьмая”) / Одичалая и немая - / Рот ее сведен и открыт, / Слово рот трагической маски, / Но он черной замазан краской / И сухою землей набит») дается примечание переводчика: «Седьмая элегия автора еще не написанная».

Столь значимая для позднего периода тема исторической и, как следствие, личной памяти, обуславливает тяготение поэта к незавершенности. «Поэма без героя», одно из центральных и итоговых произведений Ахматовой, может быть охарактеризовано как воплощение идеи незавершенности. Формально незавершенность может быть выражена многоточиями и графически обозначенными пропущенными строками (и реже – строфами).

Примерами формально выраженной незавершенности могут служить стихи из цикла «Смерть» (1942): «А я уже стою на подступах к чему-то, / Что достается всем, но разную ценой.», стихотворение «На Смоленском кладбище» (1942): «А все, кого я на земле застала, / Вы, века прошлого дряхлеющий посев! / ..... / Вот здесь кончалось все: обеды у Додона, / Интриги и чины, балет, ткущий счет.».

*«Поэма без героя» А. Ахматовой.* Петербург привлекал многих поэтов не только с урбанистической точки зрения, но и как город, впитавший множество легенд и событий и «видевший» большие социальные перемены. Петербург – мифический город, который имеет определенные стадии существования. Именно в изображении А. А. Ахматовой город получил окончательное завершение, впитав черты других Петербургов, изображенных в литературе ранее, от А.С. Пушкина до А. Блока.

Особенность художественного мастерства А.А. Ахматовой заключается в умении соединять опыт предшествующих поэтов воедино – в произведении присутствуют различные пространственно-временные формы. Каждый поэт по-своему видит эпоху и мир, в котором он живет. Являясь «сыном гармонии» и мастером слова, он старается обращаться к опыту предшественников. Для А.А. Ахматовой таким авторитетом был А.С. Пушкин с его особым умением обращаться со словом, что укладывается в акмеистскую традицию. Образ Петербурга не был однородным в изображении писателей. О многослойности этого города писала А. Ахматова: «Петербург я начинаю помнить очень рано – в девяностых годах. Это в сущности Петербург Достоевского. Это Петербург дотрамвайный, лошадиный, коночный, грохочущий и скрежещущий, лошадиный. <...> Зато зелени в Петербурге 90-х годов почти не

было». «После П<етербурга>, каким я застала его (тогда я была зрительницей), я скажу несколько слов о Петербурге десятых годов, о военном П<етербурге>, о П<етрограде> революционном. О незабываемом 19 г. (почему-то начисто забытом) и, наконец, о послеблокадном Ленинграде. Сколько слоев!!!» Пушкин породил тему Петербурга, которая на протяжении двух столетий вырастет в самостоятельный миф со множеством легенд и преданий. Многие художники слова, обращавшиеся к петербургской теме, не смогли избежать образов города А.С. Пушкина. Так, «Поэма без героя» схожа с «Медным всадником», во-первых, «по простоте сюжета, который можно пересказать в двух словах»; во-вторых, первая часть поэмы А. Ахматовой названа «Петербургская повесть» и открывается эпиграфом из «Евгения Онегина» А.С. Пушкина.

Приход ряженных в первой части «Поэмы без героя» – это воспоминания А. Ахматовой о ее друзьях. «На этом маскараде были «все». Отказа никто не прислал. <...> Осип Мандельштам <...> и приехавшая из Москвы <...> Марина Цветаева... Тень Врубеля <...>, Клюев, и заставивший звучать по-своему весь XX век великий Стравинский, и демонический Доктор Дапертутто, и <...> Блок (трагический тенор эпохи), и пришедший, как в «Собаку», Велимир I. И Фауст – Вячеслав Иванов, и прибежавший <...> Андрей Белый, и сказочная Тамара Карсавина. <...> не поблескивают очки В.В. Розанова и не клубится борода Распутина, <...> голос Шаляпина. <...> Анна Павлова, а уж добриковский Маяковский наверное курит у камина. <...> А еще Мы выпить должны за того, Кого еще с нами нет...». А. Ахматова тоже не забывала «ни живых, ни мертвых» - изображение событий 1913 г. в «Поэме без героя» еще раз это подтверждает. «Посвящение 27 декабря 1940», которое не может быть адресовано определенному человеку, говорит о том, что «Поэма без героя» – это памятник всей «ахматовской эпохе».

Пространство поэмы в географическом представлении невелико: произведение было начато в Ленинграде, продолжено в Ташкенте, где и была написана большая часть, но место действия поэмы – Петербург 1913 г. и Ленинград военных лет. По мнению И. Берлина, «поэма была задумана как своего рода окончательный памятник ее жизни как поэта, памятник прошлому ее города – Петербурга, которое стало неотъемлемой частью ее личности», и «для поэта единственное, что имеет значение, – это прошлое». «Поэма без героя» – попытка подвести итоги жизни, что в XIX в. сделал А.С. Пушкин в своем итоговом стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836). Поэтому «Посвящение 27 декабря 1940» в «Поэме без героя» может быть адресовано практически каждому человеку, кто жил в одно время с А. Ахматовой. Принято считать О. Мандельштама адресатом, т.к. поэт скончался 27 декабря 1938 г. Адресатами могут быть А. Белый и А. Блок, если учесть, что в «Прозе о поэме» А. Ахматова назвала двух поэтов, которые пришли в образе ряженных. Это является непосредственной отсылкой к поэме «Двенадцать» А. Блока.

Действие «Поэмы без героя» происходит в Фонтанном доме, что предполагает временные и пространственные «отсылки», которые расширяют темпоральные границы произведения. В Фонтанном доме «в XVIII веке проходили знаменитые “маскерады” П.Б. Шереметева, а, потом существовал домашний крепостной театр - с “двойным” ряжением (крестьяне играли актеров, играющих сценические роли); <...> угол Марсова поля, на котором в XVIII веке выступала труппа итальянских актеров, игравших в традиции “комедии масок”, а в конце XIX века еще бывали балаганы на Масленой неделе; <...> кабаре “Бродячая собака” с его атмосферой еженощного бесконечного карнавала» в восприятии и изображении А.А. Ахматовой становится не просто историческим или географическим местом, а преодолевая замкнутость определенного пространства и временных рамок, превращается в миф. Таким образом, биографическое, историческое, календарное время, соединяясь с реальными и художественными пространствами, создают истинным мир произведения. Хронотоп всей поэмы стремится к глобальному пространству и эпическому времени.

«Поэма без героя» А. Ахматовой – художественно сложное произведение, намеренно нацеленное автором на многовариантное прочтение. Связь с такими произведениями, как «Маскарад» М.Ю. Лермонтова, «Медный всадник» А.С. Пушкина, «Поэма воздуха»

М.И. Цветаевой, «Ярмарка тщеславия» У. Теккерея, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова, «Двенадцать» А. Блока, «Петербург» А. Белого и др., создают огромное поэтическое пространство «Поэмы без героя».

##### 5. Аркадий и Борис Стругацкие – основатели жанра научной фантастики в русской литературе

Аркадий и Борис Стругацкие без преувеличений являются одними из величайших писателей XX века. На их счету десятки гениальных фантастических книг. В них умело объединена научная фантастика с антиутопией и реализмом. Каждая книга является отдельным миром, в котором на фоне чудес техники духовно развиваются или, наоборот, начинают опускаться на моральное дно люди.

Стоит отметить, что Стругацкие всегда больше внимания уделяли именно самому человеку, а не техническим открытиям и прорывам в науке. Для братьев-писателей самым важным являлось раскрытие духовного мира своих персонажей. Именно поэтому все герои их произведений прописаны с особой тщательностью. Читая любое произведение Стругацких, можно живо представить каждого героя, причем не важно, главный это персонаж или второстепенный.

Все проблемы, о которых говорят Стругацкие в своих произведениях, были актуальными во время написания романов и рассказов и являются не менее злободневными сейчас. Авторы часто ставят своих героев перед различными дилеммами, заставляют думать о том, кому стоит и кому не стоит доверять, и есть ли в доверии смысл вообще.

От поступков персонажей часто зависит судьба всех живущих, поэтому они нередко забывают о себе. Самопожертвование и эгоизм могут легко объединяться в одном персонаже Стругацких. Именно многогранность героев является еще одной особой отличительной чертой произведений братьев-фантастов. Несмотря ни на что, Стругацкие всегда стараются донести до своих читателей, что в людях все же стоит видеть добро и стараться его развивать. Не менее важным является и доверие к другим людям, ведь недоверчивость часто может привести к глобальной трагедии всего человечества.

В романе «Трудно быть богом» (1964) в центре конфликта – один из кардинальных вопросов существования современного человечества, в год публикации не представлявшийся таким острым и актуальным, вопрос о возможности и нравственной приемлемости какого бы то ни было ускорения естественного исторического процесса. Трагизм индивидуального выбора подчеркивается душевными терзаниями главного героя – сотрудника Института экспериментальной истории Антона-Руматы, разведчика, посланного с заданием не вмешиваться, а только наблюдать, на планету, где правит бал средневековое варварство, отдельными чертами напоминающее и фашизм, и религиозную деспотию Инквизиции, и, насколько оказалось возможным показать в середине 1960-х годов, сталинский тоталитаризм.

Повесть «Пикник на обочине» (1972 год) была под запретом долгое время в СССР. Сейчас это популярнейшее произведение лидирует по числу переводов среди прочих в наследии авторов. По его мотивам Андрей Тарковский снял знаменитый «Сталкер». Термин «сталкер», упрочившийся в русском языке, был придуман писателями.

Почти 30 повестей и романов, а также рассказы и киносценарии – братья Стругацкие серьезно повлияли и на мир кино. «Пикник на обочине» А. Тарковский превратил в ставшую классикой картину «Сталкер», К. Бромберг создал новогоднюю сказку «Чародеи», в основе которой «Понедельник начинается в субботу», Ф. Бондарчук снял фильм «Обитаемый остров».

##### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Появлению каких тенденций способствовала «оттепель» 50-х гг. в русской литературе?
2. Назовите источники метафоры «оттепель». Поясните их духовно-культурный смысл в контексте эпохи.
3. Какие литературные произведения увидели свет в период «оттепели»?

4. В чём заключается значение мемуарной литературы?
5. Какова основная художественная идея романа «Доктор Живаго» Б. Пастернака?
6. Что определяет идейную основу произведений братьев Стругацких?

#### *Литература:*

- [Пастернак Б. Л. Доктор Живаго. — \[Б. м.\] : \[б. и.\]. — 322 с.](#)
- [Пастернак Б. Свеча горела : сборник стихотворений. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 274 с. С. 183-208 \(«Стихотворения Юрия Живаго»\)](#)
- [Стругацкий А., Стругацкий Б. Трудно быть богом. — М. : Сталкер, 2004. — 89 с.](#)
- [Стругацкий А., Стругацкий Б. Пикник на обочине. — М. : Сталкер, 2006. — 81 с.](#)
- [Лейдерман Н. Л. Современная русская литература: 1950 - 1990-е годы. В двух томах : учеб. пособ.. Т. 1 : 1950-1968 / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. — М. : Академия, 2003. — С. 89 — 96, 51-74](#)
- [Литература : в 2-х ч. — Ч. 2 / под ред. Г. А. Обернихиной. — М. : Академия, 2012. — 400 с. С. 306-309](#)
- [Роговер Е. С. Русская литература XX века : учебное пособие. — 2-е изд. доп. и перераб. — СПб. : Форум, 2011. — 496 с. С. 402-403, 428-437](#)
- [Морева Ю. С. Автор и читатель «Стихотворений Юрия Живаго» // Новый филологический вестник. — 2013. — 4 \(27\). — С. 46-53.](#)
- [Солдаткина Я. В. «Доктор Живаго» Б. Л. Пастернака: эпическое и мифопоэтическое в романе / Я. В. Солдаткина // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. — 2011. — № 7. — С. 181 — 188.](#)

#### Лекция № 15

#### **«Деревенская» и «городская» проза в русской литературе XX века**

##### План

1. Культурно-духовная основа русской прозы 1960 – 1980-х гг.
2. «Деревенская» проза и проблема онтологического реализма.
3. Творчество А. Солженицына и «деревенская» проза.
4. Жанры рассказа и киноповести в творчестве В. Шукшина.
5. «Городская» проза и творчество Ю. Трифонова.

##### 1. Культурно-духовная основа русской прозы 1960 – 1980-х гг.

Проблема национальной идентичности, призвания, миссии России, составившая центр русской религиозно-философской мысли рубежа XIX – XX вв., актуализируется в культуре «долгих 70-х», обратившейся к традиционным ценностям, сакрализующей идеи наследия, культурной памяти. Либерализм, радикализм, заинтересованное отношение к западной культуре, отличающие эпоху «оттепели», уже к концу 1960-х отходят на второй план. В литературе определяющую роль играет направление «деревенщиков», объединяющее наиболее значительных художников своего времени: ранних Александра Солженицына и Василия Шукшина, Василия Белова, Федора Абрамова, Бориса Можаева, Валентина Распутина, Виктора Астафьева. Именно в их творчестве воскресают средневековые модели мироздания, патриархальная крестьянская культура, наделенная чертами идеального как Другого по отношению к жесткой реальности, представлена незаслуженно отвергнутой, но тем более желанной, ранившей сокровенное знание, которого лишена современность. Миссию пророка / проводника в «светлое прошлое» и выполняют авторы-традиционалисты.

Литература 1960-х — 1970-х годов обращается к органическим основам жизни, пытаясь найти основу этики в природно-телесном бытии. «Деревенская» проза, воспринятая вначале как выражение эпических ценностей, органичности социальности народного сознания, выходила за границы социальности и отыскивала бытийные основания этики. Литература

онтологического реализма как реальность, то есть как объективную материально-духовную действительность, открывала прежде всего природный мир и природность человека, но возрождалось и архаическое представление о многослойности бытия, соответствующее и научным представлениям о многообразии форм материи. Социум хранил соборные, отобранные веками родовой жизни и иерархически воспринимаемые ценности, однако эпические коллективные законы не могут охватить безграничности бытия. Поэтому они нуждаются в этической саморефлексии и этическом поступке личности, корректирующем отступление социума от предписанного мироустройством.

Органические, естественные основы морали искала так называемая «городская» проза 1960—1970-х годов, хотя, в отличие от онтологической прозы, «бытовая проза» отвергала метафизику должного как проявление трансценденции и видела прежде всего метафизику «отношений». В начале 1970-х годов Юрию Трифонову приходилось отстаивать представление о значимости «быта», который воспринимался не просто как антитеза бытия, но и как альтернатива духовности: «Взаимоотношения людей — тоже быт. Мы находимся в запутанной и сложной структуре быта, на скрещении множества связей, взглядов, дружб, знакомств, неприязней, психологий, идеологий» («Выбирать, решаться, жертвовать», 1971). В прозу Ю. Трифонова сфера повседневного вошла не только как сфера прагматических материальных условий, но и как важная сфера духовной жизни, плотной системы отношений, требующих представлений о должном, внутреннего императива. Осознание нарушенного соответствия должного и реального в ситуации «подведения» итогов определяет мироощущение человека иногда более остро, чем неверный отдельный поступок. Писатели-«шестидесятники» выдвигали личностную основу долженствования как приватную: две и более личности способны найти способ отношений, опираясь на суверенность прав каждой личности; не борьба, не подавление, а постоянный договор, выбор, взаимные уступки могут быть основой морали. Достаточность понимания, казалось, была очевидной, природный эгоизм теснится перед природной же способностью человека к со-чувствию, которое доказывает природную общность людей. Так, в повести Андрея Битова «Путешествие к другу детства» (1965), побочный эпизод в аэропорту даёт как модель поведения людей: состояние укутанного ребёнка заботливый отец понимает только «через себя», когда самому становится жарко, и тогда отец помогает ребёнку, снимает с него лишнюю одежду. В рассказе «Пенелопа» (1963) сочувствие если не определяет поступок, то становится основой этической рефлексии: герой рассказа, отказываясь от первого решения помочь оказавшейся в беде девушке, испытывает острейшее чувство вины. Однако сами сторонники деонтологии саморегулирующихся человеческих отношений столкнулись с антиперсонализмом повседневности, естественного «домашнего быта», которые призваны были вернуть человека из отчуждённой коллективистской государственности в сферу частных отношений: Ю. Трифонов («Обмен», 1969, «Другая жизнь», 1975).

Уже в 1960-е годы психологическая проза выходит к осознанию материально-биологической силы повседневной жизни, ибо универсальная необходимость сохранения жизни в её биологическом проявлении предполагает пренебрежение отдельной жизнью, тем более — персональными ценностями. И если ранняя «шестидесятническая» литература говорила о сложности выбора в клубке отношений должного решения, должных ценностей, то позднее литература констатировала сдачу, «утрату» должного в существовании среднего, или массового, то есть неколективистского, но и неличностного, человека.

## 2. «Деревенская» проза и проблема онтологического реализма

И в художественном отношении, и с точки зрения глубины и своеобразия нравственно-философской проблематики «деревенская проза» — самое яркое и значительное явление литературы 60 — 80-х гг.

По характеру социального и нравственно-философского содержания это было наиболее глубокое, «корневое» противостояние идеологии «развитого социализма» и вообще основополагающим принципам официальной идеологии и «самого передового учения».

С точки зрения художественной это был решительный и резкий отказ от основных принципов соцреализма, причем не только в нормативно-догматическом его варианте, но и

по существу, в трактовке самой концепции человека и мира, отказ более полный и более глубокий, чем в других литературных потоках. «Деревенская проза» была возвращением не столько к традициям русского критического реализма и «натуральной школы», сколько к традициям «высокого реализма» второй половины XIX в. (Толстого, Достоевского, Чехова).

«Новую волну» «деревенской прозы» составили самые талантливые писатели. А. Солженицын в 70-х годах и позднее, отвечая на вопрос о том, каким он видит «ядро» современной русской литературы, неизменно перечислял полтора десятка имен писателей, и две трети из этого списка – писатели-«деревенщики»: Ф. Абрамов, В. Астафьев, В. Белов, В. Шукшин, В. Распутин, Б. Можжевель. Первая «пятерка» из списка: Абрамов, Астафьев, Белов, Шукшин, Распутин – всегда была очень близко внутренне связанной. Каждый из пятерых в ответ на вопрос, кто из других писателей наиболее ему близок, называл неизменно имена остальных четырех.

Объект изображения – жизнь деревни. Время, изображаемый период – деревня в 50-е, иногда даже в 40-е годы. Если в литературе предшествовавших десятилетий (30 – 50-х гг.) преобладающим был пафос преодоления с помощью социалистического города всего отсталого, темного, косного, индивидуалистического, собственнического в деревенском жизненном укладе, то в 60-е на первый план выходит пафос сохранения в качестве непреходящего достояния всего ценного в традициях русской деревни: своеобразного национального уклада хозяйственной жизни, связи с природой, трудовых навыков, народной крестьянской морали, и противостояние тому, что несет деревне город. Таким образом, в «деревенской» литературе возникает пафос поэтизации и исследования крестьянской души.

Аспект социально-психологический в анализе деревенской жизни решительно преодолевается преимущественной ролью аспекта нравственного, нравственно-психологического.

Причем с преобладающим вниманием к положительной, позитивной стороне крестьянской трудовой, семейной, общественной этики. В центре деревенской прозы – сам человек на земле, его характер, его думы и заботы, его горести и радости. «Деревенская проза» стала глубоким, фундаментальным выражением протеста и неприятия системы, уничтожающей крестьянина, выражением «корневой» духовной оппозиции к власти.

В 60 – 70-е писатели-деревенщики выступили против нового страшного удара – кампании по уничтожению так называемых «неперспективных деревень». Это был удар не менее страшный, чем коллективизация. Тысячи деревень в результате этой кампании исчезли с лица земли и с географической карты: количество деревень в русских областях страны сократилось в 5 – 7 раз. Выступления «деревенщиков» против проекта «поворота рек» с Севера на Юг, из Сибири в Среднюю Азию сыграли главную роль в предотвращении глобальной экологической катастрофы, которой было чревато осуществление этого «проекта».

Пафос «деревенской прозы» – не только поэтизация крестьянской души, но исследование глобальной по своему характеру проблемы трагических судеб деревни в прошлом и настоящем, тревога за ее будущее. Лучше всего этот пафос выразил Федор Абрамов в своем выступлении на 6-м Съезде писателей СССР (1976):

«Старая деревня с ее тысячелетней историей уходит сегодня в небытие. А что это значит – уходит старая деревня в небытие? А это значит – рушатся вековые устои, исчезает та многовековая почва, на которой всколосилась вся наша национальная культура: ее этика и эстетика, ее фольклор и литература, ее чудо-язык. Ибо, перефразируя известные слова Достоевского, можно сказать: все мы вышли из деревни. Деревня – наши истоки, наши корни. Деревня – материнское лоно, где зарождался и складывался наш национальный характер. Духовные потери чреватые, быть может, еще большими последствиями, чем разрушение природы, хищническое истребление лесов и обмеление рек».

Название «деревенская проза» неадекватно масштабам и глубине проблематики этого литературного потока. В 60 – 80-х гг. «деревенская проза» – это литература общечеловеческая по масштабам проблематики, литература философско-этического плана. Это проза онтологическая. Онтология (от греческого *on* – сущее и *logos* – учение) – учение о бытии, о сущем, о его фундаментальных основах, о вечном, неизменном,

о главных ценностях бытия, о смысле жизни и смерти. Онтология предполагает очищение сознания литературного героя от всего преходящего – от суеты, самодовольства, тем более политизации, отказ от временного, суетного во имя вечного (это то, что произошло с князем Андреем Болконским на Аустерлицком поле, то, что произошло со старухой Анной на смертном одре в «Последнем сроке» Валентина Распутина).

*Две ветви развития «деревенской прозы».* Критики подразделяют «деревенскую прозу» на две ветви – лирическую и социально-аналитическую. Но провести такое разграничение четко и последовательно не удастся, хотя феномен «лирической» прозы в 60-е годы, несомненно, существует как относительно самостоятельное художественное явление внутри общего направления «деревенской прозы». Тем не менее четко разделить писателей этого потока на «лириков» и «аналитиков» невозможно. Дело в том, что практически все писатели прошли через лирическую стадию на ранних этапах своего творчества.

С этой точки зрения «лирическая» и «социально-аналитическая» – это не столько «ветви», сколько стадии, этапы, фазы развития «деревенской прозы», причем с размытыми, «прозрачными» границами между ними. «Лирическая» стадия, кстати, целиком укладывается в рамки 60-х гг., а «социально-аналитическая», вобравшая в себя все открытия «лирической», проходит и через 60-е, и через 70-е, и первую половину 80-х годов.

Обе эти «фазы», отличаясь друг от друга по доминантным принципам и способам художественной разработки материала и проблем, едины по своему резко негативному отношению к современной действительности (особенно не деревенской) и общей духовной ситуации; по своему пафосу, социально-философскому содержанию, характеру идеала; по своей ориентации в современной литературе – по отношению к другим литературным направлениям и течениям, идеологическим и проблемно-тематическим группам («молодежной прозе», «новомировской городской», модернистской и авангардистской литературе и т.п.);

Содержание произведений лирической прозы передать не просто, потому что оно особое – эмоциональное, действительно лирическое. Это прежде всего своеобразное эмоциональное состояние, особое настроение, которое неоднократно было зафиксировано, выражено поэтами, например, Николаем Рубцовым:

С каждой избою и тучею,  
С громом, готовым упасть,  
Чувствую самую жгучую,  
Самую смертную связь.

Обычно оно связано с мотивом возвращения в родную деревню (мысленное, в мечтах, или в реальной действительности) или расставания с ней.

Звучит в ней ностальгическая тоска, но одновременно и грустная, и освежающая мелодия прикосновения к «истокам».

Этот основной мотив есть в первом цикле рассказов В. Шукшина – в «Сельских жителях», в ранних рассказах Василия Белова («Бобришный угор»), в «Северном дневнике» Юрия Казакова, в первой книге «Последнего поклона» Виктора Астафьева, в рассказах «Угощаю рябиной» Александра Яшина и «Деревянные кони» Федора Абрамова, во многих произведениях других писателей.

Эти произведения кажутся беспроблемными. В них нет, во всяком случае, на поверхности, ни жгучих вопросов, ни острых проблем жизни современного села, ни попыток социального анализа отношений. Хотя в эмоциональном настроении произведений – не только грусть и радость, но и глубокая подспудная тревога, затаенная боль.

Переживание, его основной тон целиком подчиняет себе и событийную сторону, сюжет, и, конечно, отбор материала, характер его освещения. Произведения тяготеют к фрагментарности, композиционная основа выглядит достаточно расплывчатой, неопределенной.

*Основные типы произведений.*

Элегия в прозе – прощание с деревней или встреча-прощание (В.Белов «Бобришный угор»; лирические миниатюры Ф.Абрамова «Деревянные кони»).

Цикл автобиографических рассказов (В. Астафьев «Последний поклон», «Затеси»).

Художественные черты «деревенской» лирической прозы: музыкальность, свидетельствующая о глубоком мастерстве; дар чудесного преображения обыденного, умение находить поэтическое в обыкновенном; тонкое чувство слова, меры и подтекста; психологизм, умение показать внутренний мир героя; эмоциональная насыщенность; богатство языка.

Одна из самых любопытных особенностей «деревенской прозы» – тот тип героя, который становится в ней основным духовно-нравственным ориентиром. Шукшин назвал один из своих ранних рассказов «Светлые души», – и это обозначение можно было бы отнести к главным героям всей тогдашней «деревенской прозы».

Тип характера: это коренные сельские жители, натуры мягкие и цельные, совестливые, добрые и доверчивые. Причем деревенская проза разрабатывает этот тип в двух его разновидностях, к тому же во многом противоположных: герои-праведники и герои-чудаки. Так сказать, «хранители традиций» («праведники») и «вольные люди».

Одним из первых типов «праведников» стала солженицынская Матрена. Авторское название рассказа – «Не стоит село без праведника». Финал: «Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село, ни город, ни вся земля наша».

Солженицын о замысле своего рассказа говорил так: «Я не брал на себя смелость и не пытался описывать деревню, а написал поэму о бескорыстии. Именно в бескорыстии я вижу важнейшую черту нашего времени, о нем мне хочется писать и дальше. Принцип материальной заинтересованности, честно говоря, не кажется мне органически нашим»

К разряду «праведников» относятся бабушка Екатерина Петровна из «Последнего поклона» Астафьева, Катерина из «Привычного дела» Белова, герои первого сборника Шукшина – «Сельские жители», старухи Анна из «Последнего срока» и Матрена из «Прощания с матерой» В. Распутина. Это хранители деревенского типа жизни – они олицетворяют освященный вековыми традициями стереотип жизненного поведения.

Другой тип – «чудаки». Есть они и у Абрамова, и у Белова. Но особенно ярко представлены у Шукшина. Это «чудики», а лучше сказать, «вольные люди», нарушающие стереотип поведения. Вот эти типы героев – прежде всего героя-праведника – и есть тот морально-этический эталон, тот камертон, по которому настраивает свою лиру автор.

Это характеры принципиально неизменные. Равные самим себе. Каратаевский тип. Стабильность – их внутренняя норма. Доброта, совестливость, чистота – всегда, во всем. Такие свойства заглавных характеров оказывают влияние и на формы повествования. Именно они исключают острое сюжетное развитие, конфликтные ситуации. Пункт отправления и пункт назначения авторской мысли при обрисовке такого характера в принципе совпадают, смыкаются. Интересует не то, каким был – каким стал человек. А то, что человек этот был, есть и будет таковым, каков он всегда.

Авторское отношение: безоговорочное приятие, поэтизация героя. В своих героях-праведниках авторы видят точку опоры в современной жизни, то, что нужно спасти и сохранить. И благодаря этому – спастись самим. Учиться у деревенских праведников.

Деревенскую прозу 1960 – 80-х гг., представленную произведениями таких самобытных и талантливых художников, как Ф. Абрамов, В. Астафьев, В. Белов, В. Распутин, В. Шукшин, характеризует некая типологическая общность в изображении человека. Вместо простого советского человека писатели-деревенщики изобразили человека «земного в деяниях и помыслах», образ которого определен бытийными координатами – землей, природой, традиционными устоями деревенского уклада. Родовой дом, опозитизированный труд на земле, соборность и роевость, естественность и простота (наподобие природной сообразности) – основные столпы мировоззрения селянина и определяющие начала концепции человека. Концепция естественного человека задается архетипическими образами Дома-Деревни, спецификой хронотопа (время и места действия в произведении), парадигмой человек – природа. Особым духовным пространством героя, «природной обителью» и родовым основанием человека в прозе рассматриваемой группы писателей является Деревня. Действие большинства произведений происходит в доме и подворье, а жизненное пространство человека ограничено домом, деревней.

Связь с родом, память, русская духовная традиция определяют нравственную концепцию человека в деревенской прозе. В произведениях В. Астафьева, Ф. Абрамова, В. Белова, В. Распутина, В. Шукшина утверждается активная духовная сила памяти как высшей привязанности человека к земле, природе, родным могилам, к прошлому. Понятие «род» в контексте деревенской прозы реализуется как некая духовная субстанция, «корневая» основа личности и универсальный концепт, нетождественный понятиям «община», «мир» (крестьянский), «народ», «человечество» и по своей семантике приближающийся к пониманию «вселенского начала», которое Ф. М. Достоевский противопоставлял одинокой и изолированной личности.

Идея причастности к роду в повестях В. Распутина воплощается символическими образами «нитей жизни» и «общего организма». Важный для деревенской прозы сдвиг проблематики в сторону выявления констант национального мировосприятия и этической основы крестьянского уклада закономерно приводит к христианской традиции как духовной основе народного мира, которая актуализируется в типе народного праведника, выражающего традиционные крестьянские представления о добре, человечности, справедливости и другие этические нормы. Образы праведных старух тесно связаны с народно-православным феноменом праведничества, который запечатлел А. И. Солженицын в образе Матрены («Матренин двор»). В разное время к фигуре народного праведника обращаются Ф. Абрамов («Деревянные кони»), В. Астафьев («Последний поклон»), В. Распутин («Последний срок», «Прощание с Матерой»). Деревенские праведники живут в согласии с евангельскими заповедями, скорректированными народной традицией. Православие выступает не компонентом религиозного сознания, а основой генетической нравственности на уровне исторической памяти. Писатели деревенской прозы запечатлели и духовную трагедию русского человека, разложение национального характера, и напряженный поиск путей возрождения, которое неизменно связывают с духовными традициями русского крестьянства.

### 3. Творчество А. Солженицына и «деревенская» проза

*Рассказ А. Солженицына «Матренин двор».* Принципиально важное для 60-х годов произведение – рассказ «Матренин двор» (1959) А. Солженицына (1918 – 2008). С ним в литературу возвратился толстовский, «каратаевский» тип крестьянского характера.

Сохранение человеческой души в условиях тоталитаризма и внутреннее противостояние ему — сквозная тема рассказов Солженицына «Один день Ивана Денисовича» (1962), «Матренин двор», повестей «В круге первом», «Раковый корпус», вбирающих собственный опыт Солженицына: участие в Великой Отечественной войне, арест, лагеря (1945-1953), ссылку (1953-1956). Книга «Архипелаг ГУЛАГ» (1973 год, в СССР распространялся нелегально), — «опыт художественного исследования» государственной системы уничтожения людей в СССР; получил международный резонанс, повлиял на изменение общественного сознания, в т. ч. на Западе.

«Не стоит село без праведника» – назывался этот рассказ в авторской редакции («Матренин двор» – название тоже не свое, не авторское, а навязанное редакцией журнала).

Неразрывная связь духовных источников творчества А. Солженицына с ценностями христианской культуры. В этом контексте рассказ «Матренин двор», написанный в 1959 г. и опубликованный в 1963 г. («Новый мир», 1963 г., № 1), прочно вошел в историю русской литературы как текст, ориентирующийся на традиции русского Средневековья и, в частности, житий святых. Глубокую духовную основу его творчества составляет религиозный и художественный опыт русского Средневековья. Это проявляется, прежде всего, в триединой организации физического, социального, исторического и духовно-нравственного пространств в творческом мире А. Солженицына, что объясняется соответствием принципов этой организации природе Святой Троицы.

«Матренин двор» включает в себя три части, с прологом и эпилогом. Эта композиция, по мнению многих исследователей, схожа с композицией жития. Для А. Солженицына значимо противопоставление материального и духовного, а также отношение человека к тому и другому. Это критерий определения чистоты его души. Поэтому Матрёна –

праведница – не держит поросёнка, которого можно откармливать на сало, и «не гонится за обзаводом». Матрёна посвящает основное своё время труду. «... У неё [Матрёны] было верное средство вернуть себе доброе расположение духа – работа. ... она или хваталась за лопату и копала картовь. Или с мешком под мышкой шла за торфом. А то с плетёным кузовом – по ягоды в дальний лес». И вознаграждения за свой труд она не ждёт совершенно никакого. Для неё важна сама работа. Ни обиды, ни гнева, ни сожаления по поводу отсутствия помощи со стороны и притеснений со стороны колхоза Матрёна не испытывает. Особым вниманием к своей одежде она тоже не отличается: одевается «кое-как, по-деревенски», – рассказывает Игнатичу уже после смерти Матрёны её золовка. Матрёна Васильевна любит «природные объекты»: её изба заставлена фикусами, а в кухне кишмя кишат, создающие шум океана, тараканы. Советскую власть и её пропагандистские лозунги она воспринимает совершенно по-своему, эстетически. Плакат с девушкой и книгами висит у неё в избе для красоты. Все уродливые веяния времени обходят её стороной, не меняя ни частицы матрёниного миропорядка.

С этой точки зрения, казалось бы, в названии рассказа заложено противоречие: семантика заглавия отнюдь не включает в себя акцентировку на духовном мире или хотя бы личности Матрёны. Весь рассказ построен на акцентировке различия между Матрёной и жителями деревни по признаку жадности-щедлости. Незначимо для неё материальное, а рассказ называется именно по совокупности вещей: «Матрёнин двор». Здесь, как и в житийном повествовании, речь идёт не о характере, а об образе действий и об укладе жизни. Двор – это дом и хозяйство, но это и образ жизни Матрёны. Матрёнин двор – система её внутренних убеждений, выражающаяся в её поведении и, соответственно, в окружающих её вещах. Они принимают такой вид и порядок, который существует во внутреннем мире их владельца. И в этом смысле название является знаковым, так как уже в нём самом заложено представление о неразрывной связи материального и духовного.

Мир жития – мир совершенный и законченный, в нём праведник обретает свою награду и обладает силой. Причём обычные люди, за некоторыми исключениями, в художественном мире «Жития» воспринимают святого как носителя определённых качеств с уважением и осознают свою по сравнению с ним «ущербность». В этом они по своему мироощущению являются христианами. Жители же Тальново относятся к своей праведнице совершенно по-другому: «с презрительным сожалением». В их сознании идеалом для подражания является скорее чёрный, угрюмый стяжатель Фаддей. Ведь вся деревня одержима «бесом жадности». Даже Игнатич жалеет о своей фронтальной телогрейке. И значимо то, что он упрекает Матрёну накануне её гибели именно за вещь. Сама Матрёна не обладает способностью творить чудеса: она не исцеляет больных и изувеченных, не влияет на явления природы.

Чудо в Матрёне – она сама. Её характер и поведение, остающиеся неизменными много лет, несмотря на меняющуюся действительность. Таким образом, мы видим, что если мир жития оптимистичен и направлен в будущее, мир солженицынского рассказа наполнен тоской по уходящему старорусскому миру и достаточно пессимистичен. «Матрёнин двор» – произведение о гибели. О гибели исконных русских устоев. Вспомним, каким в первый свой приход видит Игнатич матрёнин двор: «Дом не низкий – восемнадцать венцов. Однако изгнувала щепка, посерели от старости брёвна сруба и ворота, когда-то могучие, и проредилась их обвершка. ... Строено было давно и добротнo на большую семью, а жила теперь одинокая женщина лет шестидесяти».

С самого начала знакомства с героиней мы встречаемся с образами старости, болезни и разрушения. И эта тенденция усугубляется к концу повествования. Усугубляется настолько, что, в итоге, «разрушенным» оказывается тело самой праведницы. Череда этих печальных событий начинается с 1914 года, когда удар войны разваливает готовую родиться молодую семью. С этого момента и начинается падение. Постепенное разрушение матрёниного двора подчёркивается и историей «чёрного старика» Фаддея, бывшего Матрениным женихом и ставшего полной противоположностью ей. Фаддей олицетворяет собой сущность «дьявольского антимира», который, судя по наличествующему здесь мотиву двойничества, является своеобразным двойником «мира горнего». Жену Фаддея зовут

Матрёна и у него шестеро детей, одного из которых – Киру – взяла на воспитание Матрёна. Муж Матрёны Васильевны пропал без вести на войне, их шестеро детей умирали один за другим во младенчестве. Если рассматривать потомство в данном случае как развитие и расширение, то получается, что «инфернальный мир» имеет более выигрышную позицию, чем мир духа, постепенно приходящий в упадок. Образ Матрёны подан нам сквозь призму видения рассказчика.

В третьей части Матрёна погибает, а рассказчик начинает понимать истинную сущность женщины, которую в последний день жизни он укорил за телогрейку. Теперь он уже не отсоединяет себя от жителей Тальново и всей планеты. Он с полным осознанием относит себя к тем, кто противопоставлен Матрёне. «Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село. Ни город. Ни вся земля наша». Этим своим суждением рассказчик, переставая выставлять напоказ свою исключительность и принимая себя таким, какой он есть, максимально приближается к Матрёне, обретая подобие христианского миропонимания.

Конец произведения вызывает ощущение жгучей несправедливости и напрасности всего произошедшего. Та половина горницы, которая не поместилась на сани и из-за которой погибла Матрёна, так и не досталась Фаддею. Можно сказать, что гибель праведницы в конце рассказа указывает на полную и окончательную победу материального над духовным. А так как Тальново является аналогом земного мира, это означает, что среди людей также побеждает «дьявольский антимир». Матрёна Васильевна по своему поведению и мироощущению – персонаж, близкий к образу древнерусских святых, относящийся к духовному миру. Это выражается в её отношении к труду, природе, вещам, собственному облику и другим людям. Она не является рьяно верующей женщиной, не соблюдает со строгостью церковные обряды, и рассказчик ни разу не видел, чтобы она молилась. Но это не отменяет истинной религиозности и подлинно христианского мировосприятия Матрёны.

А. Солженицын описывает определённую культурно-историческую среду, построенную по своим законам. Герой иного типа в этих условиях смотрелся бы неестественно. В рассказе не идёт речь о несовершенстве существующего мира. Упрёк делается людям, не умеющим в этом мире оставаться людьми. И важнейшим началом в человеке является часть вечного, заложенная в каждом, – лик. Образ рассказчика динамичен. Он проходит путь духовного роста: от неверного понимания – к осознанию и, соответственно, просветлению. Это также подтверждает тот факт, что Добро ещё обладает влиянием на людей, хотя для духовного прозрения одного может понадобиться смерть другого.

В самом названии рассказа «Матренин двор» содержится указание на стержневой образ русской национальной культуры – дом, усадьбу. В рассказе А. Солженицына традиционные ценности крестьянского мира – смирение, доброта, страх Божий – в условия богооставленности лишаются абсолютности, человек должен самостоятельно искать оправдание собственного бытия.

Рассказ «Матренин двор», несмотря на традиционно-агиографическую концовку, глубоко трагичен. Повествование разворачивается в двух измерениях – легендарный пласт, вбирающий элементы агиографии, иконописи, сочетается с сугубо реалистическим, оттеняя «греховность» настоящего. Подлинная красавица Матрена со спелым жнивом открывается автору-агиографу в мечтах и видениях, и на «темноватой избе» ее «с тусклым зеркалом» «получилась как бы внутренняя шкура» из «рифлены зеленоваты обоев», обезобразившая святое место. Поводырями в исконную, святую Русь и выступают уцелевшие на перекрестках истории праведники-хранители национальной духовной традиции от разрушительной власти сиюминутного. На их усилия, внутреннюю негибимость и рассчитывает повествователь, реконструируя историю страны, возводя ее к истокам, к тому «моменту истины», где еще можно закрепиться, осмыслить трагический и уже необратимый бег «красного колеса». Поэтому столь важен нравственный опыт самопостижения личности, бросающей вызов «веку-зверю», этот опыт и позволяет надеяться на будущее воскресение нации. Данный контекст высвечивает глубинный трагизм судьбы Матрены, не сумевшей отстоять собственный дом-душу. Одиночество, старость, нищета, сопутствующие «живущим

не по лжи», указывают и на внутренний надлом, невыполнение миссии. Знаки крестьянской веры (Куликово Поле, Двор) одновременно становятся и знаками смерти, распада.

Пространство Матрениного двора – прообраз крестьянского как христианского мира – оформляется в экспозиционном фрагменте текста мотивом поиска «обетованной земли», мечтой о «тихом уголке России», ностальгией по исконной Руси. Рассказчик находит тепло в доме Матрены в любую непогоду, хотя само строение, «когда-то могучее», изгнило и посерело от старости. Тепло Матрениной избы – производное от ее внутренней доброты, тепло души в то время, когда «внешний» мир едва возможен для жизни. Создавая в образе Матрениного двора свою модель «обетованной земли» (утраченной), А. Солженицын опирается на основные характеристики идеальной страны, представляющей собой крестьянскую религиозно окрашенную мечту о Царстве Божьем на земле.

Жизненный путь Матрены отмечен знаками обреченности. Несвобода внутренняя и внешняя – главная характеристика бытия крестьянки, замкнутой в пределах полуразрушенной усадьбы. Попытки найти справедливость, сочувствие во «внешнем» мире заранее обречены – «в ту осень много было у Матрены обид». Движение героини осуществляется как серия утрат: от нищеты, отсутствия теплой одежды, невозможности получить пенсию («ниоткуда не зарабатывала Матрена Васильевна ни рубля»), отказа в медицинской помощи до гибели избы. Вместе с утратой вещей, символизирующих оскудение дома, разворачивается мотив фатального одиночества – «была она одинокая кругом», «беспритульная». Матрена теряет любимого – Фаддей пропадает на германской войне, Великая Отечественная забирает мужа, умирают один за другим все шестеро ее детей, отворачиваются сестры.

#### 4. Жанры рассказа и киноповести в творчестве В. Шукшина

Безграничность таланта В. Шукшина (1929 – 1974), самобытность и традиционность его прозы, значимость в художественном наследии. Личность самого писателя, его творчество как кинорежиссера, актера. Как писал Шукшин: «Сама потребность взяться за перо лежит, думаю, в душе растревоженной. Трудно найти другую такую побудительную причину, которая заставит человека, что-то знающего, поделиться своим знанием с другими людьми». Представляется, что только человек, растревоженный поисками справедливости и человечности, смысла жизни, может начать путь не только познания, но и путь просвещения. А именно это движение, начавшееся с родного дома, к Истинности бытия можно обнаружить в шукшинской прозе.

Герои писателя не вымышленные, они просты и непредсказуемы одновременно, расчетливы и импульсивны, добры и неприветливы, – это то, каким видел человека писатель. Это герои, которые вышли «из людей» и пошли «в люди». Шукшин любил и уважал каждого человека, а потому нес свое слово, «пытаясь научить правде жизни».

Шукшин-писатель, который видит в народном человеке не последовательную неуязвимость труженика, который всегда прав, и не безмятежную мудрость дитяти природы, а видит то самое вечное беспокойство, какое от века оставалось у нас прерогативой героя «интеллектуального» и исключительно «интеллигентного». Таким образом, критик Аннинский, как и другие участники дискуссии, в духе того времени акцентировал внимание на социальной подоплеке характера. И верно, жизненный путь героев «Калины красной», «Печки-лавочки» определяется разрывом с патриархальной деревней и дезориентацией в изменившейся, новой.

Сдвинувшаяся со своих основ деревня подсказывает художнику в качестве главного героя этого исторического периода маргинала. Писатель акцентирует внимание на человеке, выразившем в своей психологии «изломы», «комплексы», «вывихи». Шукшинский герой обладает кризисным сознанием, явленным в нежелании быть таким, как все, специфичности мироощущения, не вписывающегося в господствующую парадигму мышления. Нравственно-психологический облик чудика складывается из ряда параметров, важнейшим из которых выступает экстравагантность поступка. Один из таких героев, утаив деньги от семьи, покупает микроскоп и открывает для себя мир одноклеточных. Другой, узнав, что в неведомой Африке ученые провели пересадку сердца, устраивает ружейный салют.

Человек в изображении В. Шукшина действуют естественно, непосредственно, в силу своих внутренних нравственных понятий, поэтому чудачество выступает некой мерой духовности человека, а не стихийным и вечным абсурдом, органически укорененным в народной жизни. Природу маргинальности определяет ситуация конфликта. Высоким порывам шукшинских героев, увы, не дано реализоваться в жизни, и это придает произведениям писателя трагикомическую тональность. Реакция героев в унижающих их обстоятельствах приобретает иногда самые различные формы: от вызывающего девиантного поведения (Егор Прокудин обливает кипятком в бане Петра Байкалова, «Калина красная») до неадекватной реакции (герой рассказа «Беспалый» отрубил себе пальцы из-за измены жены), и даже, не выдержав унижений и обиды покончить с собой («Сураз», «Жена мужа в Париж провожала»). И автор настойчиво сталкивал своих героев с унижающим человеческое достоинство хамом, чиновником, продавцом, псевдоинтеллигентом. С едким сарказмом писатель выводит типов «с брюшком и портфелем», людей, «ожиревших душой», суть которых – духовная сытость и душевная лень, как некий оригинальный шукшинский вариант классического образа сытого, ведущего паразитический образ жизни. Это и сытенький кругленький ханжа и брюзга Баев («Беседы при ясной луне»), и жена Кольки Паратова и ее родители, для которых рубль – мерило человеческой ценности («Жена мужа в Париж провожала»); и возмнивший «себя важным деятелем с неограниченными полномочиями» бригадир Шурыгин, который взял да и превратил церковь в «безобразную грудку кирпича», чем вызвал единодушный протест односельчан («Крепкий мужик»), и кичливый свояк Сергей Сергеевич, который «весь как лоскутное одеяло, и каждый лоскут – кричит и хвалится» и т. п. Все они – воплощение духовной деградации человека.

Маргинальность в отношении героя Шукшина подразумевает существование границы его индивидуального бытия, отличающего от других людей. Система духовных и культурных ценностей, разделяемая большинством для него чужая, при этом его чужеродность получает высшее обоснование: только в стороне от всех, на окраине герой получает возможность реализовать себя. Маргинальный герой прозы В. Шукшина вынужден уйти вглубь своего собственного «Я» от абсурдной реальности, тем самым отстаивая право на автономию своей личности.

Мучительные и напряженные думы над смыслом жизни сопровождают героев В. Шукшина. Терзают сомнения Ивана, героя рассказа «В профиль и анфас», недоволен он собой и своей жизнью, хочется понять, для чего живет, работает. Он смутно понимает причины душевного беспокойства, но чувствует, что должен же быть какой-то смысл в этой жизни. Он уже не может «только на один желудок работать». И с затаенной тревогой и болью приходит к мысли: «Удивляюсь. Я же не дурак. Но чем успокоить душу? Чего она у меня просит? Как я этого не пойму!».

Человек, изображенный В. Шукшиным, способен к самоанализу и страдает от недовольства собой и жизнью. Сомнения героя, неудовлетворенность собой, нежелание ограничить себя только материальным достатком носят типологический характер. На героя рассказа «Верую!», Максима Ярикова, сорокалетнего, злого на работу мужика навалилась какая-то особенная тоска. Чувствует: болит душа. Ненавидит он тех «людей, у которых души нету. Или она поганая». Мучительные искания и раздумья героев над смыслом жизни прорываются в бестолковщине, в поступках и словах, произнесенных не к месту, в самоуничтожении и издевках над самим собой, в душевной песне.

Тревожные раздумья о смысле жизни окрашиваются в прозе В. Шукшина в разные тона: трагическую безысходность и светлую печаль, крик души на пределе и скорбные думы о конечности бытия, печальные мысли о сиюминутности человеческой жизни, в которой так мало места было красоте. Положение героя, сопряженное с крайним психологическим напряжением, выводит человека за пределы статичной и незыблемой «нормы» в поле неустойчивой окраины, туда, где и начинается постижение экзистенции. Ищущие и равнодушные, герои рассказов В. Шукшина испытывают состояние неудовлетворенности, теряют душевный покой, мечтают, ищут и жаждут оправдания своей жизни, поступков, слов, оправдания и осмысления

*Киноповесть «Калина красная»*, основанная на сценарии 1972 года, напечатанная в четвертом номере журнала «Наш современник» за 1973 год, по которой снят в 1974 году всенародно любимый фильм, справедливо признающийся творческим и духовным завещанием великого русского художника и мыслителя XX столетия.

В своей последней режиссёрской работе Василий Шукшин показывает человека, вставшего на трудный путь: от осознания своего отчаянного состояния к попытке найти твёрдую почву под ногами, найти дом для своей души. Но как же мучительны первые шаги по этому пути, какой щемящей болью отзываются они в душе зрителя. Осознание своего отчаянного положения начинается у Егора Прокудина с чувства неправды (игры), из которой состоит его жизнь. Новое, по сути религиозное чувство Егора пробуждается из ощущения диссонанса внутреннего голоса души и «надрывного стоны» наличного существования. Ведь в начале фильма этой разделённости ещё нет. Егор выходит из тюрьмы, отсидев очередной срок за ограбление магазина, и направляется к некой женщине по имени Люба, о которой он может сказать только то, что она «хорошие письма пишет». Теплота отношения к нему далёкой «знакомой по переписке» уже даёт ему ощущение дома, места, где тебя ждут. В этот момент его чувство внешнего физического освобождения полностью тождественно его внутреннему ощущению обрётённой свободы.

Киноповесть В. М. Шукшина «Калина красная», таким образом, – это история метафизического выбора персонажа, исстрадавшегося в своей греховности, неприкаянности; преодолевшего духовно-нравственный крах собственной личности; вырвавшегося из тисков злой темной силы, которая, не простив ему ухода, уничтожила его физически, не смогла убить его души. Егор оказался победителем, как и его небесный покровитель Георгий Победоносец — святой покровитель града Москвы, столицы России, повергнувший змия как олицетворение злой силы. В победе над злом — в себе самом и в окружающем мире — Шукшин видит исконную суть русского человека. И с этим связана перспектива физической и метафизической истории человечества и мира.

С другой стороны, В. Шукшин, являясь художником бесспорно самобытным, прилагал все усилия к тому, чтобы развивать в кино традиции живописи. Влияние живописи на киноизображение – процесс естественный и многогранный. Изобразительная эстетика фильма, связанная с кадрами пейзажа. Это – натурные съемки в окрестностях сел и городков средней полосы России. Пейзаж обнаруживает тенденцию к символизации изобразительного ряда. Приобретая полноту и объемность, он становится многофункциональным: в воссоздании российского национального колорита. Режиссер и оператор заменяют экспрессию катунских ландшафтов своеобразным импрессионизмом, поддержанным аллюзиями русской живописи рубежа XIX-XX веков, символикой и психологизмом в раскрытии противоречивого характера и трагической судьбы главного героя.

Сцены в картине, связанные с выходом Егора Прокудина из ворот тюрьмы, снимались в бывшем Кирилло-Новозерском монастыре. Здесь режиссер и оператор используют «длинный кадр», чтобы фиксировать жизнь как можно точнее. Колористическое решение знаменитого «длинного кадра» прохода Егора по мосткам, соединяющим островную тюрьму с материком, определяет его место в общем развитии сюжета. Почти монохромный пейзаж: рассеянный бледно-голубой цвет неба смешивается с серой зыбью безбрежного водного пространства, с которыми постепенно сливается белый цвет портала с колоннами и серый – построек бывшего монастыря, в котором теперь находится тюрьма. Приглушен коричневый цвет дерева столбов, досок моста. Чистый алый цвет рубахи Егора, словно уносящего жар тюремного ада, прячется под темным кожаным пиджаком. Все это – и туманное белое марево, и зыбь воды, и шаткие мостки под ногами – создает ощущение неопределенности душевного состояния героя, которое он пытается преодолеть твердой поступью кирзовых сапог. Вся сцена служит, таким образом, завязкой излюбленного В. Шукшиным сюжета дороги, выбора героем своего места в жизни, возвращения к себе.

Весь фильм – это движение героя от неопределенности, неузнавания себя к ясности понимания своей сути, ее потери и расплаты. Первая цель Егора на этом пути, выношенная годами тюрьмы, – устроить «праздник душе». Эта жизнерадостная идея всецело поддержана веселой, несущейся из динамика автомобиля музыкой, но кадр в «Волге» разделен на две

половины болтающейся по центру игрушкой на ветровом стекле: черный мохнатый бесенок то поворачивается к холеному водителю, то раскачивается перед носом Егора, лукаво соблазняя неведомыми радостями. Однако вопреки соблазнам черта Прокудин пока устремляется к естественным радостям живого вольного существа: свежему дыханию ранней весны, девственной чистоте белых тонких берез, зябко стоящих в талой воде, к теплу нежной гладкой коры их стволов. «Левитановский» пейзаж ранней весны («Весна. Большая вода», «Березовая роща») с его покоем и тишиной нарушают темные тени громко каркающих ворон с крупным планом черного надреза на белом стволе, источающем капли живительного сока. Так, в начале фильма, где пространство кадров заполнено определенной атмосферой и настроением, режиссер и оператор используют каноны живописи импрессионистов.

В изобразительный ряд фильма входит сначала робко, а потом занимает все более прочное место образ русского храма. Разрушенная, покинутая церковь выступает как артефакт исторической памяти, национальной духовной культуры России, ожидающей своего возрождения. Далее усиливается функция храмового мотива как изобразительного средства психологической интроспекции главного героя. Центральным компонентом изобразительного ряда киноленты является деревенский дом. Камера скрупулезно осматривает прочную поверхность ровных круглых бревен, из которых сложен дом Байкаловых. А маленькая избушка матери Егора Прокудина с высокими чистыми окошечками в нарядных голубых ставенках возникает как забытая детская сказка, и только горький рассказ одинокой старой хозяйки говорит о тяготах, пережитых этим домом.

Образ дома стал символом родового «гнезда», духовного храма, а домашний уклад – воплощением традиций и важнейших ценностей национальной жизни. Как и в первых фильмах режиссера на уровне изобразительного ряда тема бездомности Прокудина, оторвавшегося от родного корня, противостоит детально «прописанная» домовитость семьи Байкаловых. Визуальные образы деревенского дома, подворья, бани, в характерном для В. Шукшина крупном плане материального субстрата бытовых объектов, создают осязаемое ощущение тепла бревенчатого дома, беленой стены печи.

##### 5. «Городская» проза и творчество Ю. Трифонова

В произведениях городской тематики ставится вопрос «о самооценности личности, о развитости / неразвитости личностного начала в современном человеке». Способен или не способен человек как таковой, как существо, наделенное умом и волей, как личность, имеющая определенные ценностные представления, устремления и идеалы, сопротивляться гнету обстоятельств, идти против них, возможно – менять их, сдвигать вектор рока? Вот круг вопросов, которыми стали задаваться в своих произведениях Юрий Домбровский, Юрий Трифонов, Василь Быков, Алесь Адамович, Даниил Гранин и др.

Тема города в произведениях Юрия Трифонова (1925 – 1981) выступает одной из самых значимых. Наиболее ярко она выражена в цикле, получившем название «Московские повести». Город в его прозе выступает не только как фон, на котором действуют персонажи повестей, но и определяет проблематику и эстетику прозы. Город в повестях Трифонова рассматривается через призму повседневности – центральной художественной и нравственно-философской категории его творчества, синтезирующей бытовое и бытийное содержание жизни. Жизнь персонажей в цикле «Московские повести» происходит на ином историческом фоне в отличие от романов писателя («Дом на набережной», «Исчезновение» и «Время и место»), основные события которых разворачиваются в 30 – 40-е годы XX века. Главные герои цикла – городские жители 60 – 70-х годов, обитатели коммунальных квартир и бараков, озабоченные совершенно иными жизненными проблемами, главной из которых становится их материальная неустроенность.

В условиях чрезвычайной переполненности жизненного пространства персонажей в качестве негативного фактора рассматривается их общее проживание. Так, после смерти мужа Ольга Васильевна («Другая жизнь») вынуждена жить вместе со свекровью Александрой Прокофьевной в тесноте «комнаток» и «коридорчика» («Свекровь продолжала жить с ней в одной квартире. Куда ей было деться?»). Соседство с матерью жены становится поводом для конфликтов в семье Дмитриевых, поскольку оборачивается ежедневным

вмешательством Веры Лазаревны в их жизнь («Обмен»). Все это делает жизнь Дмитриевых непрочной и раздражающей.

Многие персонажи Ю. Трифонова оказываются в такой ситуации, когда теснота не дает им возможности побыть наедине с собой и со своими мыслями. Наиболее остро это естественное желание выражает Сергей, муж Ольги Васильевны: «Я хочу побыть вдвоем с собой. Хочу отдохнуть от вас, от тебя, от матери, от всех, всех...».

Среди городских новостроек и забетонированного пространства царит атмосфера несвободы, моральной тесноты и удушья. Город, описанный Трифоновым, представлен в основном безликими высотными зданиями, цветовая гамма которых включает исключительно лишь серый цвет. Так в повести «Обмен» Дмитриев смотрит на противоположный берег реки, застроенный «горами жилья» – «туманными глыбами»: «Два лежака до сих пор почему-то стояли у самой воды, смутно голубея на темно-сером песке. Все на том берегу было темно-серого, цементного цвета».

В повестях Ю. Трифонова удушливой городской обстановке противопоставляется пейзаж, пока еще не тронутый урбанизацией. Город находится в оппозиции природе: теснота квартир контрастирует с раскинувшимся за их стенами свободным и светлым миром. Природные явления – синь неба, свет солнца – даже среди однообразных новостроек доставляют герою повести несколько минут спокойствия и гармонии. Совершенно нетронутый урбанизацией пейзаж Дмитриев видит из окна квартиры Тани, его возлюбленной: «С одиннадцатого этажа был замечательный вид на полево́й простор и темневшее главами собора село Коломенское. Дмитриев подумал, что мог бы завтра переселиться в эту трехкомнатную квартиру, видеть по утрам и по вечерам реку, село, дышать полем, ездить на работу...». Описанная сцена напоминает ощущения Вадима Глебова («Дом на набережной»), оценивающего вид из окна квартиры семьи Сони Ганчук: «Он посматривал вниз, на гигантскую излучку моста, по которому бежали машины и полз трамвайчик, на противоположный берег со стеной, дворцами, елями, куполами – все было изумительно картинно и выглядело как-то особенно свежо и ясно с такой высоты, – думал о том, что в его жизни, по-видимому, начинается новое... Каждый день за завтраком видеть дворцы с птичьего полета!». Однако следует отметить, что «оценивающий взгляд» обоих мужчин направлен на абсолютно разные жизненные перспективы: Дмитриев в отличие от Глебова оценивает квартиру Тани не как вещественное воплощение материального достатка (трехкомнатный «корабль» в кооперативном доме), а как возможность быть ближе к живой природе, свободно дышать и, кроме того, быть ближе к любимой женщине.

Противопоставление урбанистической картины и природного пейзажа обозначено Ю. Трифоновым в «Московских повестях» достаточно четко, однако это не означает, что автор разделяет идею бесспорной истинности и исключительной нравственной чистоты природы и порочности города как места, где прерываются вековые традиции и исчезают корни, которые связывают человека с его родной почвой. Автор вводит в свое повествование персонажей, которые ощущают себя близкими к природе, к земле. Так, к примеру, домработница Нюра – больная и немолодая женщина, приехавшая из деревни, – становится доброй хранительницей семейного очага Геннадия Сергеевича, объединяет людей, которые, по сути, давно уже стали чужими друг другу («Предварительные итоги»). Пережившая войну и голод, потерявшая всех близких женщина обладает способностью мирить людей, смягчать их раздражение и обиду, помогать материально и морально, хотя остается для Геннадия Сергеевича, его жены Риты и их сына Кирилла чужим, посторонним человеком.

Город в повестях Трифонова предстает гигантской нерукотворной структурой, приобщенной к чему-то, что движется из глубины времени, из подсознания его обитателей. Умышленность и непознаваемость грандиозной структуры города ярко представлена в повести «Другая жизнь». После смерти мужа Сергея Ольге Васильевне сначала казалось, что жизнь кончена, но неожиданно появился человек, с которым у нее сложились близкие отношения, хотя у ее избранника была семья. Для них «в Москве места не было. Слишком много людей знали его и ее», поэтому место для встреч герои повести находят в древнем полудеревенском уголке, почему-то не поглощенном огромным городом. В финале Ольга Васильевна и ее спутник, с трудом поднявшись по каменной лестнице на верхнюю площадку

колокольни Спасско-Лыковской церкви, под самый колокол, видят вдаль «город без края, меркнущий в ожидании вечера». В освещении то появляющихся, то исчезающих огней «Москва уходила в сумрак, ... все там синело, сливалось, как в памяти», хотя они еще могли разглядеть сверху дома, в которых они жили, но башни-многоэтажки большого города уже пропадали в холодном просторе. Мотив исчезновения столицы и домов, где персонажей ждут их семьи, символично, т. к. образ Москвы, стремящейся все дальше на запад, захватывающей окрестности, соотносится с мотивом другой жизни, внезапно захватившей героев повести Трифонова.

Таким образом, в «Московских повестях» звучат не только мотивы изгнания героев, но и исчезновения прежнего города. Появляется мегаполис с домами-горами, домами-«кооперативными кораблями» и домами-«башнями», автобусами, троллейбусами, улицами и станциями метро, переполненными безликой толпой. Новый город агрессивен, он захватывает ближайшие территории и превращает их в части своего гигантского организма. «Другая», новая жизнь персонажей Юрия Трифонова напрямую связана с этими изменениями: на смену знакомым с детства дачам и старым коммунальным квартирам приходит жизнь серых новостроек, гостиниц и небоскребов – совсем другая Москва. Облик города необратимо меняется. Городское жилище неустойчиво и зыбко, нестабильна жизнь его обитателей. Город и городской дом вместе с населяющими их людьми выступают, таким образом, как единый сложный организм, который определяет состав российского общества 70-х годов XX века.

#### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Какие художественные черты определяют своеобразие «деревенской» и «городской» прозы?
2. Какие рассказы В. Шукшина можно отнести к «деревенской» прозе?
3. Какое место занимает киноповесть в творчестве В. Шукшина?
4. Кто из русских писателей второй половины XX века является представителем «городской» прозы?
5. Какая тематика разрабатывается в «деревенской» и «городской» прозе?
6. Что составляет жанрово-тематическое единство «Московских повестей» Ю. Трифонова?

#### *Литература:*

- [Шукшин В. Калина красная. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 45 с.](#)
- [Шукшин В. Повести для театра и кино. — М. : Известия, 1984. — 264 с.](#)
- [Шукшин В. М. Полное собрание рассказов в одном томе. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 605 с.](#)
- [Солженицын А. И. Матренин двор. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 25 с.](#)
- [Солженицын А. И. Архипелаг ГУЛАГ. — \[б. м.\] : \[б. и.\].](#)
- [Солженицын А. И. В круге первом : роман / А. И. Солженицын. — М. : Худ. лит., 1990. — 766 с.](#)
- [Лейдерман Н. Л. Современная русская литература: 1950 - 1990-е годы. В двух томах : учеб. пособ.. Т. 2 : 1968-1990 / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. — М. : Академия, 2003. — С. 80-96](#)
- [Литература : в 2-х ч. – Ч. 2 / под ред. Г. А. Обернихиной. – М. : Академия, 2012. – 400 с. С. 355-364](#)
- [Роговер Е. С. Русская литература XX века : учебное пособие. — 2-е изд. доп. и перераб. — СПб. : Форум, 2011. — 496 с. С. 440-442, 449-451](#)

#### Лекция № 16

#### **Многообразие жанрово-стилевых исканий русской драматургии 1960-х – 1980-х гг.**

## План

1. Романтизм драматургии 60-х гг. и социально-психологическая драма (А. Арбузов, В. Розов, А. Володин).
2. Лирическое начало в драмах Михаила Рощина.
3. Тема истории в творчестве Э. Радзинского.
4. Театр А. Вампилова: философская и социально-нравственная проблематика пьес.

### 1. Романтизм драматургии 60-х гг. и социально-психологическая драма (А. Арбузов, В. Розов, А. Володин)

По утверждению Лидии Гинзбург, «как всякое эстетическое явление, человек, изображенный в литературе, — не абстракция, а конкретное единство, не сводимое к частному случаю; единство, обладающее символическим значением, способное поэтому представлять идею. Персонаж всегда соотносится с действительностью, с существующими в ней представлениями о человеке. В плане психологическом эти представления мыслятся как типы и характеры. <...> Литературным героем писатель выражает свое понятие человека. <...> Литературный герой моделирует человека».

Создать тип героя своего времени, тем более положительного героя, — одна из самых трудных задач, которую решает литература. Она стояла перед Ф. М. Достоевским в его работе над романом «Идиот»: «Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только не брался за изображение прекрасного, — всегда пасовал, потому что эта задача безмерная».

Эта безмерная задача стояла и перед русской литературой XX в., судьба которой была тесно связана с историей страны. Герои и конфликты в литературе видоизменялись в соответствии с тем, как изменялось время, общество. Они и сами в какой-то мере способствовали этим изменениям, поэтому для русской литературы всегда было важно создание героя положительного — примера для подражания. В советской литературе, особенно в литературе соцреализма, под «героем времени» понимался герой исключительно положительный (преобразователь жизни — целеустремленный, активный, деятельный, негибкий духом). Как замечали исследователи, «искусство соцреализма испытывает своего героя мерой активного и деятельного участия в социальном прогрессе, мерой действенной ответственности за судьбу окружающих людей». Достаточно популярны в литературе были «героико-революционная», «военная», «производственная» темы, конфликт в которых реализовался в форме открытого столкновения между героями-антагонистами.

В русской драматургии XX в. шли те же самые процессы, что и во всей русской литературе. Его первая половина прошла в жестких требованиях соблюдения эстетики социалистического реализма, хотя допускались и некоторые элементы романтизма. Отдельные исследователи феномен романтизма XX в. объясняют тем, что в нем произошло не «возрождение» классического романтизма, а вновь проявился «неиссякаемый потенциал» романтизма, романтическое мировидение героев, которое было востребовано эпохой и особенно ярко проявилось в драматических произведениях, создаваемых в годы «оттепели». По мысли М. И. Громовой, как и во всей литературе, «главная линия исследования жизни у драматургов этого времени связана со спорами о герое».

В пьесах Виктора Розова, Алексея Арбузова, Александра Володина появляется романтический герой, оказавшийся на перепутье жизненных испытаний. И «розовские мальчишки», и арбузовские максималисты, и володинские неудачники совершают свой драматический выбор между общепринятым и личным, защищают свою индивидуальность от давления стандарта, навязываемого общественным мнением, стремятся к идеалу, пытаются по-романтически пересоздать действительность. Романтический герой в литературе советского периода показан «в борении противоречивых чувств, в решении мучительных вопросов о силах Добра и Зла, что легко обнаружить в концепции личности, созданной драматургами конца 50—60-х», — личности творческой, верящей в примат добра, подчиняющей свою жизнь нравственным законам, несущей в мир гармоническое начало. Романтические герои пьес В. Розова и А. Арбузова лишены условности заданного

романтического характера, акцентирования исключительности натуры. Они проходили трудный путь духовных поисков.

В роли драматурга *Виктор Розов* (1913 – 2004) дебютировал с пьесой «Ее друзья». В ней рассказана история потерявшей зрение студентки, которой подруга помогла окончить институт. Эту пьесу отличал некоторый морализм, который был свойственен русской литературе. Герои пьесы «В добрый час» (вчерашние десятиклассники) прошли нравственное испытание своих характеров, решая не только вопрос «кем быть?», но и «какими быть?». Главный герой Андрей Аверин и его друзья не желали жить запрограммированной для них родителями жизнью, слушать фальшивые «громкие слова». Конфликты в пьесах Виктора Розова можно определить словами: «испытание сытостью». Драматург выстраивал для своих героев во всех пьесах четкую нравственную позицию — и в «Поисках радости», и в «Традиционном сборе», и в «Вечно живых». Об эстетике В. Розова критики писали, что в ее основе лежал «скромный, но честный реализм» и «серьезная этическая основа». В его пьесах Олег Савин рубил отцовской саблей модную мебель, борясь против «вещизма». «Розовские мальчишки» вели «нравный бой» против приспособившихся взрослых, которые их окружали. Его пьесы 50—60-х гг. были наполнены светлым миром юности («В поисках радости», «В добрый час», «Перед ужином»). Их герои — молодые люди, непримиримые ко лжи, стремящиеся к поискам нравственных истин. Бескомпромиссные и прямые, с наивным требованием добра и справедливости, с ненавистью к человеческой черствости и глухоте, они привлекали «своим романтическим бесстрашием и чистотой помыслов».

Героев пьес *Алексея Арбузова* (1908 – 1986), как и розовских, тоже отличал некий нравственный максимализм, хотя, начав работать в области драматургии в 30-е гг. («Таня», «Город на заре»), всегда был склонен к жанру мелодрамы, что было характерно и для его пьес 60-х гг. («Иркутская история», «Потерянный сын», «Мой бедный Марат», «Счастливые дни несчастного человека»). А. Арбузова часто упрекали за его увлечение «личной» темой, за пристрастие к «камерности» и «сентиментальности», за отсутствие интереса к «производственной» теме, а его всю жизнь интересовала сложная сфера человеческих чувств. Он никогда не делил своих героев на «положительных» и «отрицательных», стремясь их не «обличать», а «объяснять». А. Арбузов воспринимал любого человека с «оптимистической предпосылкой». Драматург создавал характеры неординарных людей: его Таня («Таня»), Александр Ведерников («Годы странствий»), Валя, Виктор и Сергей («Иркутская история»), Марат, Лика и Леонидик («Мой бедный Марат») любили и ревновали, раскаивались и снова ошибались, ценили подлинность чувств, были склонны к честной самооценке, но иногда, как «несчастливый человек» (врач Крестовников), «теряли» свою душу.

В статье «О труде драматурга» Алексей Арбузов признавался, что «самые интересные схватки, которые могут быть в пьесе, — это схватки героя с самим собой». И, исследуя диалектику души своих героев, Арбузов ломал привычные стереотипы в литературе. Он не всегда умел «помочь» своим героям разобраться в их жизни, поэтому как истинный романтик «отправлял» их на Север или в Сибирь для духовного возмужания, веря в силу человеческих возможностей и романтизируя действительность. Арбузовские герои всегда пытались пересоздать жизнь, основываясь на идеальном представлении о ней.

«Романтический максимализм» драматургов 60-х гг. определил их тягу к изображению сильной личности, способной на бунт против обстоятельств, поэтому романтическому герою были присущи жизненная энергия, убежденность в победе справедливости, стремление участвовать в борьбе за нее. Нравственная высота чувств и представлений романтического героя оборачивалась его активной жизненной позицией.

Пафос русской драматургии 60-х гг. XX в. во многом был связан с романтикой поиска, воспеванием нового человека, который самоотверженно служил великим целям. Так, герои «Иркутской истории» в Сибири строят Иркутскую ГЭС. На первый взгляд это «производственная» драма, но автор не столько показывает производственный процесс, сколько то, как «строятся» отношения героев между собой. В центре пьесы — человеческие судьбы, «обыкновенные, но удивительные характеры». Сибирская ГЭС — это не просто фон

пьесы, это созвучная тому времени романтика поиска, романтика дорог, романтика больших строек. Не случайно один из главных героев Сергей Серегин говорит: «...вся вторая половина двадцатого века — наша будет, сибиряков, то есть. Сюда сердце России перемещается...» Драматурги создали целую галерею образов «мечтателей» и «искателей». Их герои отличались от романтиков классической литературы так же, как романтика девятнадцатого века от романтики двадцатого. Нравственная суть романтиков 60-х — внести свой вклад в строительство светлого завтра. Все они максималисты, в них нет скептицизма, они стремятся жить духовной жизнью.

В романтических героях Виктора Розова и Алексея Арбузова нет того, что поставило бы их в один ряд с героями классических романтических произведений. Они не теряют связи с миром, не стремятся спастись бегством, у них нет желания осуществить «эмиграцию из мира», которая может реализоваться в смерти, нет пессимизма, лишаящего человека надежды на победу добра, стоического приятия зла. Наоборот, всему этому объявляется война. Именно в таком ключе решается традиционный романтический конфликт несовпадения идеала и действительности: герой не уходит от реальности, а пытается пересоздать ее в соответствии с идеалом. Так, пятнадцатилетний Олег Савин («В поисках радости» В. Розова) — романтик, плывущий «по облакам, и невесомого, и крылатого», видит источник зла — это с засилье мещанского быта, воплощенного в образе жены старшего брата Леночки. Когда она выбрасывает в окно его банку с рыбками («Они же живые!»), подросток не выдерживает: сорванной со стены отцовской саблей он «начинает рубить вещи», от которых «совсем житья нет».

Простота и четкость схемы конфликта определяется романтическим стремлением к поиску жизненного идеала: «Идеалы сменились, причем как будто в лучшую сторону, однако по-прежнему очень хотелось взять все крепости штурмом, как солдаты Фиделя — казармы Монкадо, уничтожить всех врагов и немедленно начать жить справедливо и счастливо». Романтический оптимизм периода «оттепели», связанный с верой в «новые сверкающие дали, иную жизнь», диктовал и исход драматического конфликта, поэтому закономерным было не убеждение других в правильности своей позиции, а романтический бунт.

В отличие от героев пьес А. Арбузова и В. Розова, в драматургии *Александра Володина* (1919 – 2001) ("В гостях и дома" (1960), "Моя старшая сестра" (1961), позже экранизированная). Через 20 лет пьеса "Пять вечеров" была экранизирована Н. Михалковым и по-прежнему имела успех, так как внушала веру в жизнь, обращалась к достоинству человека, звала к свободному выбору своей судьбы. Володин стал драматургом московского театра "Современник". Пьеса "Назначение" (1964) была поставлена О. Ефремовым, став "гвоздем" сезона.

В середине 1970-х в драматургии Володина возникает новый жанр – пьеса-притча: "Дульсинья Тобосская", трилогия о первобытных людях ("Выхухоль", "Ящерица", "Две стрелы"), "Мать Иисуса" (поставленная только в 1988), "Кастручка" (1966), поставленная в 1988.

В 1984 выходит пьеса "Блондинка", в 1985 – пьесы "Графоман" и "Портрет с дождем". Главный герой в них – не победитель, не знающий сомнений, часто человек неуверенный, но при этом обладающий нравственными силами, чтобы состояться как личность. Таковы Ильин и Тамара («Пять вечеров»), Лида и Надя («Старшая сестра»). Рисуя «простых людей незаметных профессий», Володин использует прием «нравственного эксперимента», с помощью которого он не только показывает, как в непростых обстоятельствах может раскрыться ординарный на первый взгляд характер человека. Перенесение центра тяжести в володинских пьесах на внутреннее действие делает невозможным вынесение «окончательного приговора» персонажам его пьес. Обязательной в них остается и психологическая завершенность образа, и разрешенность конфликта. Возможности же внутреннего развития героев А. Володиным не исчерпываются до конца, как не снимаются и проблемы, связанные с их жизнью. А. Володин выступает против рутины, догматизма, обывательской психологии; он возводит в достоинство изменчивость и внутреннюю независимость человека.

«Розовские юные мальчики», арбузовские романтики, володинские неудачники — обыкновенные люди, романтики с высокой мерой активности и ответственности, готовые взять на себя ответственность за справедливость. Именно человек, его нравственная готовность к борьбе за собственную индивидуальность, самобытность, идеалы становится объектом исследования. Нравственный пафос романтиков 60-х связан прежде всего с утверждением ценности личности. Появляется герой с активной позицией жизни, с бунтом против прозы жизни, понимающего, что каждому необходимо пройти сложный путь поиска Истины. В какой-то степени это герой-мечтатель, верящий в победу Добра, в светлое будущее своей страны.

Можно сказать, что романтизм драматургии 60-х выявляется не столько в идеях и традициях, сколько в романтическом мироощущении. Романтическое видение мира советских драматургов, в том числе А. Арбузова, А. Володина, В. Розова, проявлялось в ощущении себя частицей мира и в желании не только постичь, но и создать гармонию в нем.

## 2. Лирическое начало в драмах Михаила Рощина

К отличительным особенностям лирической драмы относят особого рода сюжет, иного типа героя и лиризм. Герои лирической драмы – идеалисты, нередко находящиеся в поиске или стоящие перед выбором. Эти герои испытывают сомнения, принимают наиболее близкую им нравственную позицию, глубоко переживая и борясь с пороком. В лирической драме имеют значение мотив, эмоциональность, метафоры. Диалог пропускает на первый план монолог, а действие заметно ослабевает, лишается своей внешней стремительности, проникает во внутренний мир героев. Все больше внимания уделяется метафорам, второму плану, некоей внутренней динамичности и тональности. «Сюжет разворачивается уже не в строгой последовательности. Какое-то одно движение души может остановить на себе взгляд драматурга, и он дольше, чем обычно, будет рассматривать его <...>. При таком подходе больше внимания уделяется второму плану и сценической метафоре».

Лирическая направленность в драматургии 50—60-х годов обнаруживается в обновлении содержания, жанровых форм, драматического конфликта, насыщенных ощутимым лиризмом. На основе быта рождалась поэзия, вырастал психологизм. «Основной жанровой особенностью новой психологической пьесы становится специфика конфликта, где важно не столько прямое столкновение человека и каких-то внешних сил, сколько преодоление самого себя, борьба с собственными заблуждениями, иллюзиями, слабостями»

В контексте категории лирического в современной драматургии к критериям лирического причисляют не только авторское отношение к окружающему его миру, проявленное через интонацию, но и ослабление конфликта, малособытийность, вследствие которой и автор, и герой в большей мере склонны к философствованию и рефлексии. Все это вполне соотносимо и с социально-психологической драмой 50—70-х годов XX столетия: с творчеством А. Арбузова, В. Розова, М. Рощина, А. Володина.

В драматургии *Михаила Рощина* (1933 – 2010) (самая известная пьеса «Валентин и Валентина» (1971) лирическое начало проявляет себя наряду с эпическим. Если не пытаться выстроить ряд лирических маркеров, а аналитически исследовать текстовый материал, то можно обнаружить различные лирические приемы, формулы и особенности взаимодействия лирического и драматического элементов. Одной из первых и главных особенностей рощинской драматургии можно считать откровенное авторское присутствие, что несвойственно классической пьесе. Автор в драматургии является одним из важнейших структурных элементов. М. Рошин в своих пьесах выступает как автор-повествователь в объемных повествовательных ремарках, как автор биографический, заявляя о себе в лирических отступлениях, размышлениях, в содержании. Это легко обнаруживается не только в драматургии писателя, но и в прозе. Близки по настроению, а также в той или иной степени сюжетно пьеса «Валентин и Валентина» и повесть «Бабушка и внучка». Отношения юноши и девушки мешает ее семья, потому что молодой человек иного социального уровня. Героев пьесы и повести — Валентина и Петра — драматург наделяет своими биографическими характеристиками: неполной рабочей семьей,

понимающей и доброй матерью, сложной жизнью, в какой-то степени даже внешностью они схожи.

Пьесам «Валентин и Валентина», «Спешите делать добро», «Перламутровая Зинаида» свойственна некоторая дискуссионность. Компания молодых людей озабочена вопросом: есть любовь на свете или нет? Легко влюбиться, но насколько трудно сохранить любовь; насколько трудно быть духовно стойкими перед обществом, где немалую роль играют материальные ценности; насколько трудно быть нравственно твердым, чтобы опять же противостоять «умудренному опыту» старшему поколению, чтобы отстаивать свое право на любовь. И каким бы жестоким ни казалось отношение семьи Валентины к ее выбору, ее чувствам, и в их словах есть правда, и ими движут благородные порывы уберечь девушку. Валентин и Валентина, несмотря на искренность чувств, неуверенно делают шаги вперед и иногда, сомневаясь, отступают в сторону. Есть рядом и союзники. Но решение молодые люди должны сделать сами. «Мне хотелось создать пьесу-диалог, пьесу-диспут о любви, нравственном долге, о поисках своего места в жизни, — писал драматург. — Я ратую за самостоятельность юношей и девушек, но призываю их к зрелости чувств, душевной стойкости, умению бороться за высокие нравственные идеалы».

В пьесе «Спешите делать добро» герой спасает и привозит домой из командировки девочку-подростка, выросшую в неблагополучной семье. Вокруг этого и разворачиваются многочисленные диалоги, сталкиваются совершенно разные мнения. Автор берет ситуацию, мнения и позиции персонажей, актуальные для любого времени. Этот драматургический опыт затрагивает одну из наиболее важных проблем современного общества — ответственности каждого человека за себя и других, пусть не всегда близких ему, людей. Герой, по замыслу М. Рощина, должен справиться со своими иллюзиями, настоять на своем, сделать выбор, выдержать жизненные испытания. Мякишев поначалу уверен, что нужно делать добро, помогать, если есть возможность. Есть доля холодного здравомыслия в словах Горелова, который считает, что всем все равно не помочь — сил не хватит, да и настоящий ли это альтруизм, если помогаем мы не абсолютно всем страждущим, а лишь некоторым — выборочно, не всегда руководствуясь прозрачным мотивом помочь нуждающемуся.

Во второй половине 50-х — начале 60-х годов возрастает необходимость переосмысления моральных ценностей, появляется потребность исследовать нравственное своеобразие личности, четко обозначить морально-нравственные принципы современного героя, обнажить их твердость. Главное в герое М. Рощина (не только в драматургии, но и в прозе) то, что он всегда учится жить, ищет тот самый, свой собственный путь. А жизнь ставит перед выбором, чинит препятствия, вынуждает балансировать между добром и злом, светом и тенью. Причем если и наклоняется, словно маятник, герой в сторону темную, то скорее по глупости, по какой-то своей неопытности, независимо от возраста. Как и А.П. Чехов, Рощин нередко не делит персонажей на главных и второстепенных.

### 3. Тема истории в творчестве Э. Радзинского

В 1969 г. Радзинский пишет «Беседы с Сократом», открывшие цикл пьес об исторических героях, чьи имена могли бы послужить символом истинной внутренней свободы, о редких людях, которые предпочитают смерть духовному рабству. Пьеса «Лунин, или Смерть Жака, записанная в присутствии хозяина» (1974), посвященная судьбе декабриста, а затем «Театр времен Нерона и Сенеки» (1980) явились развитием этого лейтмотива — со сменой политической ситуации в стране Радзинский избирает в качестве времени действия своих произведений прошлое, однако в них продолжают звучать темы, заявленные в период «оттепели».

В многослойном смысловом пространстве драматургии Радзинского ключевую роль играет глубокий психологизм, пронизывающий и эксплицитный, и имплицитный компоненты содержания. с историко-философскими драматургическими произведениями («Беседы с Сократом», «Лунин или смерть Жака», «Театр времен Нерона и Сенеки», «Палач: разговоры по пути на гильотину»), содержательно сосредоточенные на вечных темах, вопросах бытия, проблеме причастности человека к «малой» (временной, планетарной) и «большой» (божественной, космической) истории. И в тех, и в других своих пьесах

Радзинский остается, по словам Г. Маркеса, «тонким психологом, прекрасно разбирающимся в людях, и живых и умерших». Сюжетные ходы пьес Радзинского предопределяет интересующая автора «бесконечность человека в обе стороны — в сторону добра и в сторону зла, а художественному миру драматурга присущ «принцип “несоответствия героя ситуации” (комический герой — трагические обстоятельства, трагический герой — комические обстоятельства)», что соотнобразится с доминантной смысловой установкой на предельное внимание к психологии человека в различных ее проявлениях.

#### 4. Театр А. Вампилова: философская и социально-нравственная проблематика пьес

На смену пьесам «бесконфликтного содержания» во второй половине XX века пришла драматургия, в которой решались важнейшие проблемы современности. Пьесы Александра Вампилова (1937 – 1972) «Прощание в июне» (1966), «Старший сын» (1970), «Утиная охота» (1970), «Прошлым летом в Чулимске» (1972) и др. свидетельствовали о необыкновенно ярком и новом явлении в истории драматического искусства и определили новый этап его развития.

Несмотря на самостоятельность и художественную индивидуальность каждого произведения А. Вампилова, все они, по мнению исследователей, «представляют единый цикл пристрастных социально-нравственных исследований нашей жизни с высоких гражданских позиций». В каждом произведении автор показывает героя в поисках духовных и нравственных ценностей, в минуты решающего испытания, когда нужно совершить непростой выбор в сложной жизненной ситуации. В этом, безусловно, прослеживается стремление героя изменить в лучшую сторону свою жизнь и жизнь окружающих, но это не всегда получается. И как следствие всего этого - противостояние положительного героя и отрицательной личности. Собственно, в самом противоборстве прослеживается традиционный подход, однако за счёт психологизма и сложного жанрового синтеза конфликт приобретает глубину и драматичность.

В драматургии 50 – 60-х годов своеобразие концепции личности заключалось в пафосе утверждения романтического героя своего времени, активного и деятельного преобразователя окружающей действительности.

Однако уже к концу 1960-х – началу 1970-х в драматургии обозначается проблема несостоявшейся личности, что было связано с тем, что «ранний этап 50-х - начала 60-х годов в театре был этапом социального оптимизма» 70-е были отмечены отсутствием иллюзий, рухнувших вместе с «оттепелью». Изображение процесса перехода от социально активных молодых героев 50 – 60-х, годов «оттепели», их надежды на изменение мира - к разочарованию, краху надежд, к утере идеалов и иллюзий, обозначившееся в психологической драме 60-х, получило в дальнейшем глубокое художественное и аналитическое воплощение в творчестве Александра Вампилова 70-х годов.

А. Вампилов начинает там, где закончили его предшественники – в точке «поражения молодого героя, убеждающегося в тщетности романтических упований». За внешним, часто благополучным его существованием стоит драма молодого человека 70-х годов XX века, в основе которой лежит разлад между идеалами и действительностью, переосмысление роли обманутого поколения, поколения, не избежавшего серьезных нравственных потерь.

Творческий путь А. Вампилова составляет всего лишь около двенадцати лет, из которых десять посвящено драматургии. В литературу, предназначенную для сценического воплощения, он вошел в 1962 году, когда впервые стал участником творческого семинара в Малеевке, где представил две первые свои одноактные пьесы: «Сто рублей новыми деньгами» и «Воронья роща». Шестидесятые, которые принято называть «оттепелью», — это время, как известно, бурного расцвета русской литературы, театра и отечественной культуры в целом. Это годы творческих исканий таких блистательных театральных коллективов, как Большой драматический театр (БДТ) под руководством Г. Товстоногова, «Современник» во главе с О. Ефремовым, Театр имени Ленинского комсомола А. Эфроса, Театр драмы и комедии на Таганке Ю. Любимова и др. Это время, взлета новых авторов в русской драматургии.

В театр со своими подкупающими новизной и актуальностью пьесами приходят А. Володин («Фабричная девчонка», «Старшая сестра», «Пять вечеров», «Назначение»), Л. Зорин («Декабристы», «Варшавская мелодия», «Медная бабушка»), В. Розов («В добрый час!», «В день свадьбы», «Традиционный сбор», «С вечера до полудня»), А. Арбузов («Иркутская история», «Мой бедный Марат», «Жестокие игры»), Э. Радзинский («104 страницы про любовь», «Снимается кино», «Чуть-чуть о женщине»). Всем им суждена была долгая и успешная дорога к вершинам драматургического мастерства, в том числе и к открытию новых жанровых форм, например, пьесы-притчи (А. Володин, Э. Радзинский).

А. Вампилов, в отличие от большинства собратьев по перу, будто предчувствуя, что судьбой ему не много отпущено времени (погиб он в августе 1972 года), совсем недолго примеривался к главному в своей жизни — к предельно честному и бескомпромиссному разговору с современником о том, как жить человеку на этой прекрасной земле и зачем. После еще одной одноактной комедии «Дом окнами в поле», в которой уже совсем отчетливо зазвучали все сквозные темы и мотивы будущего театра Вампилова — темы дома, родственных уз, провинциального быта, выбора, прозрения. Одна за другой выходят в свет абсолютно зрелые многоактные пьесы: в 1965 году — «Прощание в июне», в 1966 году — «Старший сын», в 1967 году — «Утиная охота», в 1968 году — «Провинциальные анекдоты». И после безуспешных попыток пробиться с ними на столичную сцену, в 1971 году появилась ставшая последним законченным произведением драматурга пьеса «Прошлым летом в Чулимске».

В драмах Вампилова появляется новый герой — неудобный, противоречивый, не всегда понятый. Некоторые критики считали, что вампиловские герои нетипичны, не соотнесены со своим временем; что это — герои-одиночки, живущие узкими частными интересами, оторванные от коллектива, «это бездеятельные люди, не участвующие активно в производственном процессе, не соответствующие высоким нравственным требованиям, которые к ним предъявляются». С появлением героев с недостатками, слабостями и даже пороками, в критике возникло много споров об их «положительности», либо «отрицательности». А.Ю. Мещанский отмечает, что «в действующих лицах пьес драматурга выводятся скорее не потерянные для общества люди, маргинальные личности, а типы героев, не вписывающихся в рамки социальных представлений о благополучии».

Сам Вампилов считал: «Чтобы достойно жить, необходимы героические усилия. Важно не то, что человек делает, не то, что он говорит, — важно то, что с ним происходит». Драматург исследует социально-нравственную проблематику жизни общества, которая выпестовала русскую литературу, подняв ее до уровня философского осмысления. Вампилов подчинялся чеховскому эстетическому принципу «рисовать жизнь такую, какова она есть на самом деле», и, по мысли Ли Хуна, подвел черту под социальной эйфорией 60-х годов, художественно исследуя те социально-нравственные метастазы, которые разъедали общество и личность.

Моделью для типа вампиловского героя в той или иной степени стал Третьяков из пьесы «Дом окнами в поле». Многие черты характера Третьякова можно наблюдать и в героях более поздних произведений Вампилова: Колесове, Бусыгине, Зилове, Шаманове. Они образованны, способны к сильным чувствам, не удовлетворены реальностью; они объединены желанием понять жизнь и найти свое место, внутренней свободой и раскованностью. И каждый из них, делая выбор, в разной степени идет на нравственный компромисс. Автор показывает судьбу одного и того же героя в двух разных прочтениях: «обретение человеческого лица, подлинного «Я»... и утраты «Я», разрушение человека». Выбор героя вампиловских пьес становится все более трудным и мучительным. Главной особенностью выбора, перед которым оказывается вампиловский герой, является его «неявность»: «Проблема состоит не в том, чтобы решить, какой из путей правильный, и пойти именно этим путем, а в том, что необходимо увидеть саму возможность выбора». Причем выбор героев должен носить не умозрительный, а деятельный характер.

Прием двойничества один из основных в вампиловской поэтике. Через всю драматургию Вампилова проходит система достаточно устойчивых драматургических типов, образующих вполне четкие дуэты. В его пьесах обязательно есть характер блаженного

чудака, своеобразного юродивого XX века, «чудика», который позднее обозначился в творчестве Шукшина; этому типу противостоит герой-прагматик. Благодаря такому приему главный герой оказывается на перекрестке противоположных возможностей и на протяжении всей пьесы совершает свой собственный выбор. Вампилов не ставил перед собой задачи создать образ «положительно прекрасного человека», а пытался разобраться в проблеме: кто он, герой того безгеройного времени, в котором жил он сам? И в полной мере этот вопрос решается в образе «героя нашего времени» – центрального персонажа «Утиной охоты» Викторе Зилове.

«Утиная охота» (1970) – самая творчески выстраданная и самая горькая из пьес Вампилова. Она стала не только его художественным открытием, но и «поворотным моментом развития советской драматургии». Именно в этой «драме несостоявшейся человеческой жизни» появляется литературный тип, бывший традиционным для русской литературы XIX века и позже трансформировавшийся в творчестве драматургов «новой волны» – тип «лишнего человека».

Этот тип героя (Виктор Зилов) появляется в вампиловских пьесах не внезапно: он продолжает линию его персонажей. Характеризуя своего героя, Вампилов намекает в подробной ремарке на царящую в его душе дисгармонию. Виктор Зилов не только представляет собой «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения в полном их развитии», но к нему подходят все классические характеристики «лишнего человека»: так же, как Печорин, он «бешено гоняется за жизнью», стремясь реализовать свой личностный потенциал, но разрушает все вокруг, не находя соответствия своим идеалам в реальности. Трагическая обреченность одаренной личности, «неспособность реализовать себя, приводит к отчуждению от среды, доходящую до полного отрыва, выпадению из нее».

Зилов лишь автоматически подчиняется привычкам, главная из которых – ложь. Еще В.Г. Белинский высказал недоверие словам «лишних людей»: «Они сами не знают, когда лгут, а когда говорят правду, когда слова их - вопль души, или когда они – фразы». Эти слова можно отнести и к Зилову, перестающему различать игру и реальность, а ложь становится привычкой и необходимостью. Он лжет на работе и дома, и, привыкая к вранью, убежден в своей искренности. В.Г. Белинский замечал, что в характерах таких людей «нет полноты ни в каком чувстве, ни в какой мысли, ни в каком действии». Ощущение «пустоты сердца» мучает героя: «Мне все безразлично. Все на свете. Неужели у меня нет сердца?» У Зилова нет связи с прошлым (отношение к умирающему отцу), нет связи с будущим (детей нет, он не мечтает о них). В его монологе, обращенном к жене, но льющемся в пустоту, с центральным мотивом разочарования и сосредоточения на своем внутреннем мире, можно услышать переключку с лермонтовскими «Думой» и «Героем нашего времени», в которых дана характеристика героя 30-х годов 19 века – героя «безгеройного времени». В критике осмысление этого монолога неоднозначно: Этот монолог Зилова – свидетельство его раскаяния, возможности возрождения, ибо охота привлекает его потому, что там он ощущает возможность появления себя, другого, что «нет больше его прежнего, другого и не будет». Критик не оставляет Зилову надежды на возрождение. Зилов занимает свое место «в ряду лишних людей семидесятых», не видящих смысла в жизни, не находящих своего применения. «Зилов – это боль Вампилова, боль, рожденная угрозой нравственного опустошения, потери идеалов, без которых жизнь человека совершенно обесмысливается», - отмечал О. Ефремов. Драматург, обращаясь не к сложившемуся герою, а к становящемуся, исследует такое, распространенное среди молодежи семидесятых, явление, как утрата нравственных критериев, духовная пустота, апатия и равнодушие.

Считают, что утиная охота, куда Зилов так стремится, – это лишь самообман, суррогат мечты давно духовно опустошенного человека. Из Зилова сделали «редкостный образец цинизма». О нем писали: «Перед нами смертельная тоска. Отчетливо видно: Зилову жить нечем и незачем. По сцене мыкается мертвец». Но нельзя назвать вампиловского героя «живым мертвецом», если вместе с ним Вампилов размышляет на «вечные темы» - о Жизни и Смерти, о Воскресении и Любви.

В критике звучат голоса и в поддержку Зилова: хотя сам Зилов чувствует себя «лишним человеком», но он – «не лишний для жизни. Он самый нужный для нее». О

многозначности образа главного героя говорит и постоянное ожидание пробуждения в душе Зилова, которое так и не состоялось. И хотя воскрешение Зилова на страницах драмы не произошло, но она полна скрытого смысла и оставляет чувство уверенности, что встреча героя не только с Верой, но и с Богом обязательно произойдет.

Александр Вампилов стремился показать внутреннюю сложность неоднозначного человека. Его герой – мыслящий, рефлекслирующий – задается вопросами: «Зачем? Кто я? В чем сущность человеческого бытия?» А. Вампилов, как и М.Ю. Лермонтов, не осуждает саму жизнь, значение имеет лишь то, как персонажи пьес ее проживают. Режиссер О. Ефремов, сравнивая Зилова с «Героем нашего времени», отмечал: «Зилов ... есть такое «горькое лекарство», которое, как выяснилось, нужно и нам, людям совершенно иного времени. Нужно для того, чтобы нравственно очиститься, содрогнуться от зрелища духовного опустошения человека, очень на нас похожего, совсем не изверга и не подонка»

*Пьеса «Утиная охота» как центральное произведение в творчестве А. Вампилова.*  
А. Вампилов в рамках бытовой комедии создал сложный драматический конфликт, в котором проблема нравственного выбора приобрела особую остроту в силу того, что герои приходят к решению через мучительные раздумья, сомнения и переживания. Внутренний душевный конфликт присущ практически всем героям пьес А. Вампилова. Главный герой пьесы «Утиная охота», инженер Зилов, молодой, здоровый, энергичный человек, не переживший никаких потрясений, не может найти себе применение в жизни. Работа ему ненавистна и тягостна. Он жесток и циничен, равнодушен к бедам близких людей. Узнав о смерти отца, Зилов не спешит на похороны, а торопится на свидание с юной девушкой, совершенно ему безразличной. Он мечется, отталкивая и оскорбляя друзей и любимых, мимоходом ломая их судьбы. Точную оценку даёт ему жена: «У тебя нет сердца, вот в чём дело. Совсем нет сердца...».

Совершенно очевидно, что у Зилова сложный и противоречивый характер человека, утратившего смысл и цель своей жизни, ставшего врагом не только окружающим, но и самому себе. Безнравственность Зилова убийственна, однако автор оставил за ним надежду на возрождение. По мнению драматурга, его герой может и должен испытывать стыд, сострадать и сочувствовать. Видимо, поэтому Зилов неоднократно пытается измениться, всё начать заново. Пьеса «Утиная охота» – это драма несостоявшейся личности, в которой А. Вампилов пытался отыскать причины, приводящие к нравственному оскудению человека. Пьеса стала предостережением морального разрушения и духовной деградации личности. Сложные внутренние коллизии, беспощадное выявление причин, скрытых за внешним благополучием героя, приводят его к саморазрушению.

Пьесу А. Вампилова «Утиная охота» принято рассматривать как социально-психологическую драму (реже как трагикомедию с элементами производственного конфликта, фарсовыми и мелодраматическими вставками), в которой драматург подвергает пересмотру проблематику своих ранних произведений. В двух первых многоактных пьесах («Прощание в июне», «Старший сын») драматурга интересовала расстановка сил при выявлении скрытой под социальной маской субъективности человека в ситуации, порожденной уникальными проявлениями всемогущей жизни. Под ними понимались стечение обстоятельств, представляющее собой эхо многособытийности и разнообразия жизни, и счастливый либо несчастливый случай как форма ее единичного волеизъявления. Проблематика пьес рождалась на пересечении относительного постоянства, внутренней упорядоченности, регулярности воспроизведения бытовых условий, показанных не с вещной, а социально-действенной стороны, субъективности человека, ищущей самоопределения и выхода в реальность, и бытия как некоего доброго бога, который способен привести жизнь в движение. Подобные драматургические задачи было удобно решать в рамках жанра комедии: для этого практически не требовалось отступать от его канонической структуры. Однако даже при небольшом смещении акцента с обрисовки ситуации на процесс самопознания индивида потребовалось изменение жанровых форм, что привело к пересмотру диспозиции в вампиловской триаде человек – быт (люди) – бытие. С одной стороны, для драматурга становилась очевидной бесконечность проявлений акта самопознания и невозможность его завершения, с другой конфликт,

проблематика. Для героев «Утиной охоты» характерно частичное осознание собственной роли в формировании судьбы, начатое, но не доведенное до конца, а потому неполное признание ответственности за жизнь.

Напряженная трагическая тема иногда возникает из безобидной на первый взгляд шутки: присланный друзьями похоронный венок и соболезнующая телеграмма порождают в душе Зилова реальное желание умереть. Образ Зилова весь соткан из парадоксов. Попирая такие общечеловеческие ценности, как любовь, семья, дружба, труд, долг, он одновременно к ним тянется, жаждет искренности, нормальных человеческих отношений. Даже когда герой старается веселиться, «как все», за каждой его репликой ощущается душевный надрыв, щемящая тоска дошедшего до отчаяния человека, которому уже не важно, что о нем подумают, а важно найти выход. Не понимая самого себя, он мечется от искреннего страдания к мелкому вранью. Природа нравственного релятивизма Зилова внутренне парадоксальна, так как имеет объективную опору в раздвоенности самой жизни, в ставшем уже привычным несовпадении слова и дела в масштабе всего социума в целом, поэтому, оставаясь в душе верным прежним идеалам, в быту он, как говорится, на все махнул рукой.

Мир вампиловской драматургии включает в себя целый ряд особых художественных приемов, активно использовавшихся писателем. Одним из них является парадокс как основа формирования идеи, конфликта, создания характеров, построения сюжета. У Вампилова парадокс правит не только отдельными сценами, им пронизаны также и реплики персонажей. На основе парадокса писатель строит диалог, создавая характеры, естественно соединяет казалось бы несовместимые человеческие черты, комическое превращает в источник трагического начала.

Утрируя театральную условность, драматург преломляет обыкновенную жизнь необыкновенным образом, чтобы обнаружить суть проблемы. Более того, художественные законы созданного им мира не оставляют места простому жизнеподобию конкретного времени. Наиболее ярким в этом плане примером может служить «Старший сын», ориентированный автором на «узнаваемость вечных, общечеловеческих, общедраматургических, бытийных ситуаций и проблем» 8. Неслучайно, когда говорят об этой пьесе, вспоминают опыт античной и классической европейской драматургии (Плавт, Софокл, Теренций, Шекспир, Бомарше, Мольер). Все произведение буквально пронизано общедраматургическими темами и мотивами, причем «все они в данном случае вывернуты наизнанку, травестированы». В самом деле, здесь сын находит своего отца, но они не являются в прямом смысле сыном и отцом; ситуация, когда неузнанный брат влюбляется в неузнанную сестру и вступает за ее честь, тоже перевернута (Бусыгин и Нина - не являются братом и сестрой, к тому же на ее честь никто не покушался). Эти и подобные им классические мотивы не эксплицированы в тексте, но все же создают особую художественную атмосферу. Условность происходящего налицо, но Вампилов ни разу на протяжении действия не дает нам повод усомниться в жизненности происходящего. Все поступки героев психологически строго мотивированы. Так, «в пьесе происходит как бы расподобление текстовой и внетекстовой структур, создается своего рода внутреннее напряжение, разница потенциалов».

В «Утиной охоте» этому способствуют картины, возникающие в болезненно настроенном воображении героя. Они перекрещиваются с реальностью, по-своему комментируют ее, то обнажая ее суть, то создавая ощущение зыбкости, ирреальности всего происходящего. Одной из важнейших особенностей вампиловских ремарок является их психологическая насыщенность, которая позволяла автору выражать свою собственную позицию.

Авторская позиция в пьесах Вампилова может быть выражена и в ремарках, включающих в себя пейзажные элементы. Так, в начале пьесы «Утиная охота» главный герой видит в окне дождь, а в конце там синее полоска неба и светит предвечернее солнце. Такой прием, такое введение пейзажа в драму, позволяет говорить о позитивном отношении автора к Зилову, которому он после всего, что произошло, все-таки оставляет надежду на возрождение. Выражая свое отношение к героям и событиям, Вампилов очень часто прибегает к иронии. К примеру, в «Утиной охоте» жена Зилова, Галина, говорит: «Вчера,

когда переезжали, сажусь в машину и думаю: ну все. Привет вам тети Моти и дяди Пети. Прощай, предместье, мы едем на Бродвей!» В этой реплике нет ни особенной радости по поводу переселения в желанное отдельное жилье, ни предвкушения наслаждения комфортом, а звучит в ней прежде всего грустная ирония автора, с большим скепсисом относившегося к житейскому благополучию и не считавшего получение материальных благ гарантией, тем более единственным путем, достижения счастья и душевного покоя.

Пожалуй, наиболее ярким образцом использования Вампиловым символики может служить «Утиная охота». Текст пьесы чрезвычайно насыщен множеством неприметных на первый взгляд бытовых мелочей, имеющих символический смысл и позволяющих глубоко проникнуть в суть происходящего с Зиловым, в глубины его души, ведь именно там происходит основное действие, которое и передается автором в символах-лейтмотивах, таких, как дождь, окно, ружье, траурный венок, телефонные звонки и т.д.

Главный образ-символ вынесен Вампиловым в заглавие – «Утиная охота». Виктор Зилов весь год мечтал об утиной охоте, и вот теперь, когда наступил долгожданный день ее открытия, осуществлению мечты препятствует дождь, льющий «как из ведра». Дождь герой видит сразу после своего пробуждения, обернувшись к окну. На протяжении всей пьесы мы очень часто видим героя возле окна: то он «быстро идет к окну», то «открывает его», то «устраивается на подоконнике», то «стоит у окна», «смотрит в окно», «стоит лицом к окну», то «хотел закрыть окно, но вдруг распахнул его и высунулся на улицу». В такие моменты Виктор погружен в раздумья, очень остро ощущается испытываемое им беспокойство, неудовлетворенность чем-то. (Для сравнения: из всех героев пьесы только Галине свойствен этот неосознанный жест - поворот к окну в момент душевного напряжения; Кушак тоже часто появляется у окна, но он не «смотрит» в окно, а «выглядывает в окно», чтобы убедиться в сохранности своего автомобиля, для него это условный рефлекс).

Что же так притягивает Зилова к окну? Что он там видит? Да то же, что и всегда, - типовой дом. Но только ли его? Ведь именно сидя на подоконнике и разглядывая плюшевого кота, Зилов начинает вспоминать, что именно у окна начинается его следствие по делу «Жизнь Виктора Зилова». С другой стороны, окно вполне можно рассматривать как своеобразное символическое звено, связывающее героя с истинным миром, с миром природы, свободным от всего, что так угнетает его душу.

Большинство исследователей рассматривают утиную охоту, на которую рвется Зилов, как развернутую метафору, что само по себе ни у кого не вызывает сомнений, но расходятся они в ее трактовке. Так, критики считают, что утиная охота – это «стремление к заведомо фальшивому, выдуманному состоянию», это «фикция», то, чего нет, следовательно, это самообман, мираж, ложный идеал. Г. Никитин видит в утиной охоте попытку Зилова укрыться в Природе, как в своеобразном убежище, и там вернуть «себя утраченного». Выводы этих авторов тоже противоположны: по мнению Стрельцовой, Зилов в конечном итоге отвергает лжеидеал утиной охоты и идет к возрождению; Никитин же уверен в том, что герой не смог прислушаться к крику своей души и «падает» дальше, к официанту Диме. Конечно, какая-то из этих точек зрения была бы абсолютно верной, если бы тема взаимоотношений человека и природы в пьесе ограничивалась просто созерцанием природных красот со стороны Зилова. Но природа, на наш взгляд, выступает в произведении как специфический, не персонифицированный, но самостоятельный герой, оказывающий на человека активное влияние, поэтому следующие слова Виктора вовсе не поза, а результат ее благотворного воздействия: «Только там и чувствуешь себя человеком». В привычной же, повседневной обстановке герою присуще острое ощущение трагической дисгармонии мира, и он интуитивно стремится к естественному состоянию единства человека и природы. Отсюда и постоянное, страстное, возрастающее на протяжении всей пьесы, владеющее им стремление на охоту, порыв к обретению гармонии с миром.

Таким образом, драматургия А. Вампилова существенно обогатила русскую литературу как в идейно-тематическом, так и в художественно-изобразительном плане, что было обусловлено не только остротой проблематики его произведений, но и яркой, самобытной творческой индивидуальностью писателя.

### Контрольные вопросы для самоподготовки студентов

1. Какие темы и мотивы разрабатывались в русской драматургии второй половины XX века?
2. Какой тип драматургического героя появляется в это время в театре?
3. Какие традиции чеховской драматургии разрабатывает в своём творчестве А. Арбузов?
4. В чём заключается сущность психологического реализма В. Розова?
5. Охарактеризуйте героев пьес А. Вампилова.
6. В чём заключается новаторство драматургии А. Вампилова?

#### *Литература:*

- [Вампилов А. Утиная охота : пьеса / А. Вампилов. — М. : Дет. лит., 2003. — 98 с.](#)  
[Вампилов А. Прощание в июне : комедия в трех действиях. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 37 с.](#)  
[Вампилов А. Старший сын : комедия в двух действиях. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 49 с.](#)  
[Лейдерман Н. Л. Современная русская литература: 1950 - 1990-е годы. В двух томах : учеб. пособ.. Т. 2 : 1968-1990 / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. — М. : Академия, 2003. — С. 272-286](#)  
[Литература : в 2-х ч. — Ч. 2 / под ред. Г. А. Обернихиной. — М. : Академия, 2012. — 400 с. С. 364-369](#)  
[Черниенко Л. В. Русская литература конца XX – начала XXI столетий : учеб. пособ. — Луганск : ЛНУ им. Тараса Шевченко, 2009. — 249 с. С. 30-33, 35-47](#)

### Лекция № 17

#### **Начало русского постмодернизма и современный литературный процесс**

##### План

1. Культурно-духовный контекст постмодернизма в русской литературе.
2. Художественные черты русского литературного постмодернизма.
3. Роман Андрея Битова «Пушкинский дом» как постмодернистский текст.
4. Постмодернистские мотивы в творчестве Виктора Пелевина.
5. Малая проза Татьяны Толстой.

#### 1. Культурно-духовный контекст постмодернизма в русской литературе

Постмодернизм — предмет оживленных дискуссий конца XX — начала XXI в. среди философов, культурологов, литературоведов, искусствоведов, социологов, политиков, теологов и др. Постмодернизм — не прием, не система творческих принципов, не метод научного исследования, это особое мировоззрение, философская система, заложившая свои основы еще на рубеже веков и достигшая своего расцвета к 90-м годам XX в.

Как известно, возникновение новых тенденций в ментальном сознании общества связано с ревизией уже устоявшихся представлений о жизни, мире, о способах познания окружающей действительности. В связи с постмодернизмом пересмотр основных мировоззренческих понятий оказался мотивированным «усталостью от прогресса» и «засилием разума».

С середины 50-х годов XX в. проблемы трагической зависимости человечества от бурного развития научно-технического прогресса начали разрабатываться в мировом масштабе. Результаты не были утешительными: было очевидно, что разум завел человечество в тупик, поставил его на грань глобальных катастроф, так что доверять разуму, а следовательно, и науке, как и любому логическому знанию, стало невозможно.

Наука обнаружила свою антигуманную сущность, утратила свой авторитет, рационально-логические измышления перестали быть профессиональной сферой. Знание о мире рассеялось в философии, политике, социологии, религии, мистике, но более всего — в искусстве. Культура провозгласила своим лозунгом свободу идей и многообразие форм.

Главным инструментом науки стали интерпретация и вымысел. Этика освободилась от нравственных догм и моральных устоев; политика — от монизма и тоталитаризма. Высшим проявлением научности стала культурология — «симулякр науки», в которой значимыми сторонами познания стали считаться не логика, а интуиция, не догмы, а предположения, не доказательство, а допустимость, не точность, а относительность, не термин, а метафора, не научный стиль, а художественно-публицистический, не объективность, а субъективность. Постмодернистская мысль продиктовала новую формулу гностицизма: истина не познается, но творится.

В результате не ожидалось получение одного — «единственно верного» — решения, но главным было обнаружение различных точек зрения, взаимовозможных и взаимоисключающих, взаимодопустимых и взаимоисключающих, разных и сосуществующих не на правах приоритетности, а в полной независимости и равноправности, т. е. многоголосия и полифонизма.

Что касается самого термина «постмодернизм», то едва ли найдется другой термин, который вызвал бы такое количество споров, нареканий, несогласий и разночтений в своей трактовке, как постмодернизм.

С одной стороны, в значении самого слова изначально заложена некая алогичность: «пост» = «после», «модерн» = «современность». С другой стороны, если принимать значение синтагмы «модерн» за обозначение литературного направления начала XX в., то и тогда определение «пост-модерн» не отражает подлинной сути явления, так как термин «постмодерн» как бы порождает представление об явлении, отталкивающимся от модерна, независимым от модерна, дистанцирующим себя от модерна, предполагающим некоторую исчерпанность модерна. Но это не так, или не вполне так, ибо суть постмодерна заключается в ином: не в приоритете одного над другим, а во всеядности, плюрализме, во множественности. Постмодернизм не противостоит и не противоречит модерну, а вбирает его в себя как одну из традиций, как один из возможных культурных кодов. Постмодерн настаивает не на исключительности (эксклюзиве), а на всеобщности и всеобъемности (инклюзиве).

При всем родстве и ориентации на западную традицию русский литературный постмодернизм развивается особым и весьма специфическим образом. Начало эпохи постмодернизма отсчитывается в России позднее, чем на Западе, что в значительной мере связано с причинами внешнего (по отношению к литературе) характера, т. е. с социально-политическими особенностями развития советского государства: «В России в силу политических и социокультурных причин этот процесс оказался деформированным». Политика социальной и культурной изоляции (так называемый «железный занавес») отделяла Россию от западной культуры, и, следовательно, знакомство с постмодернистскими теориями, так же как и попытка реализации новых художественных принципов, на практике серьезно запаздывали и не могли состояться в полном объеме.

Наступление 50-х годов в истории советской государственности характеризуется критическими («судьбоносными») событиями (смерть Сталина, избрание нового состава секретариата ЦК КПСС во главе с Н. С. Хрущевым, арест и смертный приговор Л. Берии, XX съезд КПСС и постановление ЦК КПСС «О преодолении культа личности и его последствий») и началом «хрущевской оттепели», которая принесла с собой в политике и обществе некоторое «ослабление-потепление» (постановление «О мерах дальнейшего развития сельского хозяйства СССР», отмена платы за обучение в школах и вузах, постановление СМ СССР о повышении заработной платы низкооплачиваемым рабочим и служащим, установление дипломатических отношений с ФРГ, ликвидация ГУЛАГа по инициативе Н. Хрущева, статья В. Померанцева «Об искренности в литературе», роман И. Эренбурга «Оттепель», восстановление М. Зощенко в Союзе писателей и т.д.), а в культуре (в той ее области, которая связана с зарождением постмодернизма) было отмечено возрождением интереса к русскому и западному литературно-художественному авангарду и дало некоторую возможность диффузии зарубежных философско-эстетических новаций в отечественное общественно-культурное сознание.

«Оттепельные» тенденции проявились прежде всего в том, что советскому читателю стали доступны отдельные образцы американской, западноевропейской, восточной философии, эстетики, живописи, архитектуры, литературы (труды Ф. Ницше и З. Фрейда, произведения Э. Хемингуэя, А. Камю, Ж.-П. Сартра, Г. Белля и др.). Впервые в России были опубликованы ранее не доступные (запрещенные) произведения М. Булгакова, И. Бабеля, А. Платонова, О.Мандельштама, Ю. Олеси, В.Набокова, В.Розанова и других русских философов «серебряного века», обнаруживавшие иррациональные способы мышления и осознания действительности, моделирующие иной (подчеркнуто субъективный) образ мироздания, демонстрирующие условные формы изображения жизни и изысканно-артистическую манеру письма. Кроме того, внутри самого литературного процесса 50 – 60-х годов наметились черты возрождения «нетрадиционных» для соцреализма авангардистских и модернистских тенденций, путей эксперимента и «чистого искусства» (примером может служить творчество А. Ахматовой или Б. Пастернака, а также творческие поиски молодых на тот момент прозаиков и поэтов — И. Бродского и др.).

Период «оттепели» послужил толчком к вызреванию инакомыслия в единой и цельной системе советской ментальности, что в политических кругах получило определение диссидентства, а в литературных — андеграунда. Именно в середине 50 — начале 60-х годов появилось множество новых литературных объединений («СМОГ», «лианозовская школа», группа Л. Черткова и др.), возникли новые литературно-художественные издания (реферативные журналы, «Юность», «Нева», «Наш современник» и др.), сформировались и включились в литературный процесс «самиздат» и «тамиздат».

Однако в конце 50-х и даже в начале 60-х годов постмодернистский пересмотр фундамента предшествующей (классической, модернистской, соцреалистической) культурной традиции не был еще вполне последовательным и основательным, он носил скорее локальный и фрагментарный характер. Период «оттепели» был не продолжительным, новая русская литература вскоре вновь была вынуждена вернуться «в подполье», поэтому было бы преждевременным отмечать в русской литературе 1950-х годов формирование прочных основ постмодернистского мышления или устойчивых постмодернистских парадигм художественного творчества. Но вопреки внелитературным (идеологическим и социально-политическим) обстоятельствам именно в период «хрущевской оттепели» были заложены основы новой философии, а в период «брежневского застоя», когда новая литература пребывала в условиях «андеграунда», сформировались и закрепились те художественно-эстетические открытия, которые свидетельствовали не только о начале качественно нового этапа в развитии литературы, но и о жизнеспособности новых, уже отчетливо проявившихся тенденций. А. Битов, Вен. Ерофеев и многие другие писатели, которые впоследствии будут названы постмодернистами, начинали именно в эти «подпольно-застойные» годы и именно в новом «андеграундно-диссидентском» русле.

Реальный же выход за пределы андеграунда и обретение «официального» статуса «новой», или «другой», литературы, т. е. легализация и легитимизация различных художественно-эстетических форм постмодернистской философии, в заполитизированном СССР были по-прежнему связаны преимущественно с обстоятельствами внелитературного плана — с наступлением «горбачевской перестройки», когда закончилась эпоха Единого и Целного (самого государства, его партийной системы, мировоззренческих представлений и т.д.), когда стратегия уподобления и уравнивания была потеснена признанием исконности множественности и различности, когда генерализующей тенденцией времени стала тенденция демонизации (децентрализации, деполитизации, демонополизма и т. д.).

Изменения социально-политического характера позволили постмодернизму обнаружить себя как литературному течению, по-своему (своеобразно) единому и цельному, объективно новому и эстетически полноценному.

Ростки постмодернистских взглядов были обнаружены и в недрах так называемой официальной, подцензурной литературы. Если обратиться к литературе конца 1950 — середины 1980-х годов, которую с точки зрения сегодняшнего момента и по отношению к литературе постмодерна можно назвать «классической» или «традиционной», то в ней на означенный период можно выделить следующие тематические направления: военная проза,

лагерная проза, деревенская проза, историческая проза, городская проза и проза сорокалетних. Вероятно, эти тематические направления не исчерпывают всего многообразия литературы 1950-80-х годов, однако именно на них, при всей мере условности их выделения, можно проследить возникновение и развитие основных и ведущих тенденций литературного процесса тех лет и тем самым обнаружить процесс зарождения постмодернистических черт в недрах «классики».

Появление новых тенденций в развитии русской литературы 1950-80-х годов можно связать с публикацией рассказа М. Шолохова «Судьба человека» (1957), так как именно в нем впервые в послевоенной литературе героем повествования становится не Герой, не личность социально-активная, деятельная, «передовая» в терминологии тех лет, а герой «незаметный», «простой», «рядовой». Образ Андрея Соколова, намеренно созданный автором как образ человека «обыкновенного», ничем особенным не приметного, знаменует собой поворот (или возврат) литературы соцреализма к традициям русской литературы XIX в.: от изображения черт, приобретенных под воздействием социальных изменений и установлений, литература переходит (возвращается) к изображению черт народно-национальных, традиционных. М. Шолохов «не награждает своего героя ни исключительной биографией, ни качествами выдающейся личности», он стремится придать судьбе героя черты «всеобщности», «всемерно подчеркивая обычность пути» Андрея Соколова, выделяя народные составляющие характера героя. Перенос акцента с вопроса о взаимоотношении личности и государства (социальный аспект) на внутренний мир и личностные качества отдельного героя (нравственный аспект), причем героя «негероического», неборца и неактивиста, героя «как все», имел принципиальное значение для развития всей русской литературы последующих десятилетий.

Появление «нового», а точнее традиционного для русской литературы, героя дало толчок развитию всех тематических направлений в прозе тех лет. В 1957 г. появилась повесть Ю. Бондарева «Батальоны просят огня», о которой впоследствии, перефразируя крылатую фразу, В. Быков сказал: «Все мы вышли из бондаревских "Батальонов..."». Действительно, именно с «Батальонов...» началась «новая волна» военной прозы, получившая название «окопная проза», или «проза лейтенантов». Грандиозная панорама военных событий, данная в 1940-50-е годы в романах А. Чаковского и К. Симонова, была потеснена изображением «пяди земли», узкого окопа, клочка земли вокруг одного орудия, многогеройная композиция уступила место изображению одного-двух героев, объективированная манера повествования была сменена исповедью-монологом, романские жанры заслонены небольшими повестями и рассказами (проза В. Астафьева, Г. Бакланова, В. Богомолова, Ю. Бондарева, В. Быкова, К. Воробьева, Е. Носова и др.). Изменение угла зрения героя, смена ракурса воспринимающего сознания, породили новое видение событий военного времени, расширили границы военной темы, обнаружили причинно-следственную связь обстоятельств войны с социально-политическими процессами 1920-30-х годов.

В литературе о войне проявилась тенденция дегероизации. Таким образом, уже в военной прозе, очевидно дистанцированной от литературы постмодерна, нашли свое отражение те моменты, которые можно рассматривать как начало формирования внутрилитературных условий, способствовавших появлению постмодерна в современной русской литературе: проза данного направления обнажала теневые стороны военной темы, в условиях жесткой цензуры преодолевала границы дозволенного, обнаруживая сопротивление стереотипу и системе в целом.

Почти одновременно и параллельно с военной прозой шло развитие лагерной литературы, отсчет которой принято вести с рассказа А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» (1959 — время создания; 1962 — публ.). В силу специфики лагерной темы проза данного направления (А. Солженицын, В. Шаламов, Г. Владимов, Е. Гинзбург, Л. Жигулин, Л. Бородин и др.) изначально была пронизана духом антисистемности, противоречивости. В ее основании отчетливо просматривалась параллель «тоталитарное советское государство / лагерь строгого режима», сумма составляющих которой возрастала от произведения к произведению. Не случайно, что на материале данной темы появилось одно из первых произведений литературы постмодерна — «Зона» Сергея Довлатова (середина — конец

1960-х — время создания «записок надзирателя», начало 1980-х — окончательное оформление текста, 1982 — первая публ.) и одно из самых ярких произведений конца 1980-х годов повесть «Ночной дозор» Михаила Кураева (1988).

В 1960-80-е годы в критике городскую прозу нередко противопоставляли деревенской, но на самом деле оба направления возникли и развивались не только не в противовес, но параллельно друг другу, имея точки соприкосновения. Как и в деревенской прозе, в городской остро стоял вопрос о самоценности личности, о развитости/неразвитости личностного начала в современном человеке, и эта личность не была из числа «активных» и «цельных». В творчестве городских прозаиков герой подчеркнута неактивный и нецельный. «Я» героев городской прозы многолико и многоголосо, не адекватно и не идентично само себе. В героях Ю. Трифонова происходит непрекращающийся «обмен», рефлексия, звучит мотив «чужой», «другой жизни». Герои А. Битова (еще не названные героями-симулякрами) — это герои «без истинного лица», они «производят впечатление», «мерещатся», живут «несвоей», «краденой» жизнью, проводят дни «в поисках утраченного назначения». Постмодернистская формула «мир как текст» едва ли не впервые отчетливо звучит у Битова: его герой, филолог, изучающий тексты русской литературы, сам «становится частью текста». Элементами интертекстуальности, игрового и абсурдистского начала, максимальной слитности автора и персонажа (то, что в постмодернистской поэтике будет носить определение «смерть автора») пронизаны и насыщены и содержательный, и формальный планы литературного произведения. А. Битова интересует не сам предмет, а способы его отражения в художественной реальности. На уровне артистизма стиля проза Битова изысканно-изошренна: «Фраза его что-то значит сама по себе <... > превосходит самое себя; не является простой информацией, а заключает более глубокий смысл». То есть и в данном случае можно наблюдать зачатки или родство городской прозы литературе постмодерна. (В качестве косвенного доказательства «родства» можно привести тот факт, что в 1979 г. Битов с рассказом «Прощальные деньки» стал участником альманаха «Метрополь», который, по словам В. Ерофеева, явился «визитной карточкой» литературы постмодерна.)

Таким образом, условия и предпосылки для возникновения «другой», неканонической, нетрадиционной литературы постмодерна 1990-х годов сложились уже в недрах литературного процесса 1960-80-х годов. Образ героя-«негероя» или героя-«антигероя» обозначился уже в творчестве писателей-семидесятников. Хотя роль и участие автора в судьбах и ситуациях были ограничены, но к середине 1980-х годов тематические рамки литературы были раздвинуты настолько, что «запретных» тем фактически не осталось. При всех минусах своей подцензурной соцреалистической судьбы русская литература 1960-80-х годов сложилась как литература мысльемкая и эстетически полнозначная, на определенном этапе выполнившая свою «учительную» и «пророческую» роль. Однако период ее «пассионарности» в силу объективных обстоятельств к середине 1980-х годов закончился. В ситуации «безвременья» угасание литературы, как и в начале XX в., преодолевалось на пути формалистических поисков, оттачивания техники и приема, стиля и слова, в отказе от служебной функции искусства.

## 2. Художественные черты русского литературного постмодернизма

*Российский и западноевропейский постмодернизм* имеют общие черты. Так, произведения постмодернистов строятся по принципу деконструкции. Деконструкция является некой операцией, в результате которой происходит разложение традиционной структуры на части для того, чтобы понять «как некий “ансамбль” был сконструирован; реконструировать его для этого». Деконструкция предполагает отход от главного центрального смысла текста и показывает возможность наличия других смыслов. Постмодернистский текст существует за счет многих других предшествующих текстов. Иногда произведение может целиком состоять из цитат или полностью повторять другие произведения, привнося в них лишь новые акценты с целью извлечения нового смысла. Постмодернисты не пытаются создать ничего нового, а апеллируют к достижениям прошлых веков, возрождая к жизни различные пласты культуры.

Как к российским, так и к западноевропейским произведениям литературы и искусства постмодернизма недопустимо применять традиционные критерии оценки. Постмодернизм имеет свой язык и ему свойственны такие черты, как незавершенность; отказ от канонов и авторитетов; деконструкция; карнавализация; маргинальность; ироничность как форма разрушения; репродуцирование под пародию; обращение к игре.

Российский постмодернизм, как и западный, преодолевает ориентацию эпохи модерна на элиту, вовлекает в пространство творчества фольклор, карнавал, массовую культуру. Писатель-постмодернист выступает в роли «двойного агента», поскольку адресует свое произведение в равной мере элитарному и массовому читателю. Постмодернистские работы обладают рекламной привлекательностью, но, с другой стороны, их пародийное осмысление, ироническую трактовку предшествующих текстов может понять только подготовленный, знающий эти тексты читатель.

В рамках западной традиции создания игрового, зрелищного и карнавального пространств можно рассматривать и творчество нашего российского театрального режиссера Р. Виктюка. В словах, в жестах и в пластике его героев заложены коннотативные значения. Установка на «смерть автора», декларируемая постмодернизмом, становится в его спектаклях той основой, которая дает возможность зрителю стать творцом смысла на основе переживаний и впечатлений, полученных от действий актеров. В «Саломее» режиссер осуществляет деконструкцию текста О. Уайльда, отказываясь как от исторически правдоподобного воспроизведения библейской истории о Саломее, так и от очередной реконструкции суда над Уайльдом. «Странные игры Оскара Уайльда» (так режиссер определил жанр своего спектакля) являются игрой самого Р. Виктюка, в результате которой автор деконструируемого им произведения становится персонажем действия. Российский режиссер не просто делает текст великого английского писателя объектом игры, он предлагает зрителю «игру в игру», помещая «Саломею» в историю суда над О. Уайльдом, обвиненным в гомосексуальной связи и осужденным на тюремное заключение.

В то же время российскому постмодернизму свойственны и своеобразные черты. Если западное его направление есть результат творческих исканий интеллектуалов, стремящихся пересмотреть стили, концепции и ценности эпохи модерна в духе демократического культурного плюрализма, интеллектуальной игры, то российский постмодернизм первоначально был нацелен на преодоление социокультурных, идеологических, моральных противоречий, связанных с переходом общества от тоталитаризма к демократии. В произведениях Виктора Пелевина, Владимира Сорокина, Людмилы Петрушевской наблюдается присутствие ненормативной лексики, шокирующих натуралистических и физиологических описаний, сексуальных отклонений, насилия.

Творчество российских постмодернистских писателей направлено на преодоление абсурда жизни своеобразным и непривычным для традиционной аудитории способом, когда «выворачиваются наизнанку» идеалы, ценности, самое святое, что есть у человека. Это связано со стремлением адаптироваться к кризису современной культуры и показать аномальное состояние вечных ценностей в современном мире.

В настоящее время для обозначения новых тенденций в современной русской культуре и литературе широко используются два термина: «постмодерн» и «постмодернизм».

«Формулы» постмодернизма: 1) постмодернизм = авангард + массовая культура, которое, будучи адаптировано к отечественным условиям, трансформируется в иные слагаемые: русский постмодернизм = авангард + литература соцреализма;

2) (русский) постмодернизм = авангард (модернизм) + литература соцреализма + классическая литература + фольклор + мифология.

Применительно к современной русской литературе не только термин, но и само понятие постмодерна не отличается некой концептуальной целостностью и точностью и не может быть охарактеризовано единым набором атрибутивных признаков. *Постмодерн* внутренне не однороден, писателей постмодерна отличает индивидуалистичность («лица необщее выражение»), к литературе постмодерна отнесены авторы, далеко отстоящие друг от друга по своим художественно-этическим и художественно-эстетическим принципам и

пристрастиям (прозаики: Вен. Ерофеев, Сергей Довлатов, Татьяна Толстая, Людмила Петрушевская, Вячеслав Пьецух, Михаил Кураев, Саша Соколов, Эдуард Лимонов, Владимир Сорокин; поэты: Дмитрий Пригов, Лев Рубинштейн, Тимур Кибиров, Михаил Айзенберг, Александр Еременко, Всеволод Некрасов; драматурги: Николай Коляда, Алексей Казанцев, Олег Богаев и многие др.).

Между тем критика делает попытки квалифицировать явление и выделяет некоторые определяющие для всех писателей данного направления конститутивные черты. Первое, что обращает на себя внимание при предварительном и поверхностном знакомстве с литературой вышеперечисленных авторов — это «пощечина общественному вкусу»: «вызов и выпад», «наперекорность» и «оппозиционность», «нарушение правил поведения». И хотя данные определения вряд ли можно отнести к категориям литературоведческого анализа, но в отношении к описываемому явлению именно они — та исходная общая характерная черта, которая сближает различных авторов и позволяет говорить о некоем относительно едином направлении. Именно эта «категория» опосредует все прочие принципы, особенности и составляющие литературы постмодерна.

Опорные в художественном произведении образы героя и автора выглядят в литературе постмодерна действительно вызывающе. По наблюдениям критики, мир этой прозы «населен почти исключительно людьми жалкими, незадачливыми, ущербными бесспорно». Герои — «люди толпы», «люди из захолустья», обитатели задворков и помоек, представители низовых, деклассированных слоев общества. Социальная детерминированность принципиального значения не имеет, главное, что все они периферийны относительно центра. Их личности деформированы, черты аморфны, характеры аномальны.

Стертость личностного начала — «тиски безличности» — составляет определяющую черту «маленького человека» современной литературы. Существенно изменена позиция автора. Он скрыт и замаскирован в герое-рассказчике, дистанцированность автора и героя снята, их голоса слиты. Это позволяет обеспечить отсутствие нравственно маркированной оценочности и переход от традиционной роли «учителя» и «наставника» к роли «равнодушного летописца» и не вмешивающегося в ход событий хроникера (как следствие — признак «неслужебности» творчества).

Реальность постмодернистов алогична и хаотична. В ней уравнено высокое и низкое, истинное и ложное, совершенное и безобразное. Реальность фантазмагорична. Она не имеет устойчивых очертаний, лишена точки опоры. Реальность трагична и катастрофична. Абсурд всепроникающ.

Способы и средства, служащие отражению этой реальности в искусстве, также «наперекорны» и нетрадиционны: достаточно обратиться к языку литературы постмодерна, который преимущественно (хотя и не всецело) сводим к языку улицы, к бранной и нецензурной лексике, окрашен всеми оттенками «чернушно-порнушной» сферы, насквозь ироничен, «новые формы в искусстве создаются путем канонизации форм низкого искусства».

Отношение к постмодернизму в русской культуре (и в литературе в частности) противоречиво и разноречиво, полярно и неоднозначно. Объяснить различие оценок постмодернистских тенденций в современном искусстве только субъективностью критиков («вкусовщиной») невозможно: помимо «личностных симпатий», здесь срабатывают и объективные законы развития русской литературы.

Для объяснения объективных трудностей «вживания» тенденций постмодерна в русскую литературу необходимо вспомнить (осознать) особенности национального типа культуры, среди которых «мессианизм» и «этноцентризм» (как вариант — «учительность» и «соборность»), а цивилизационная характеристика человека русской культуры складывается из определения «иоанновский» человек, т. е. чутко различающий добро и зло, ищущий «божьей правды», терпеливо сносящий удары судьбы, пытающийся обрести гармонию, с характерным для него ценностным типом мышления, с ориентацией на «общее дело» и «традицию». То есть русской культуре объективно трудно принять постмодернизм с иной, отличной от «традиционно-русской» шкалой ценностей. Если «главными» и «вечными»

вопросами русской литературы исконно были «Что есть истина?», «Что есть Бог?», «Что есть жизнь и что есть смерть?», «Каково предназначение человека на земле?», «Кто мы такие?», или (иными словами): «Откуда есть пошла русская земля?», «Что делать?», «Кто виноват?», «Камо грядеши?» и т.п., то для постмодернизма подобного рода вопросов не существует, ибо философская система постмодерна не включает в себя понятие Бога, истины, веры, смысла жизни и т.д.

Россия по своей национальной «статии» всегда была не только патриархальной, нравственно-консервативной, но и литературоцентричной страной, а писатель в русской культуре выполнял роль философа-мыслителя. Классической русской литературе была свойственна особая позиция автора: поэта, пророка, провидца, творца. А. Пушкин называл поэта «эхом русского народа», Н. Некрасов говорил о «поэте-гражданине». Уже в 1960-е годы Е. Евтушенко сказал: «Поэт в России больше, чем поэт».

Поэтому постмодернистская «смерть автора», отсутствие дистанции между автором и героем (нередко мелким, жалким, ничтожным), «нулевой градус письма» не могли «легко» вписаться в доминирующую традицию русской литературы, казались чуждыми и инородными.

Если основные черты цивилизации Запада могут быть определены как стремление к преобразованию мира, господству над природой и обществом, диктат власти и силы, прагматизм и рационализм, то Восток, напротив, избирает путь личностного самосовершенствования и опирается на субъективный характер восприятия мира. Русская ментальность, национальное самосознание рождались в столкновении этих двух тенденций и представляют собой «промежуточный» тип цивилизационного развития с элементами как западной, так и восточной модели. Именно поэтому так называемая «русская идея» имела в своем развитии различные этапы: от тезиса «Москва — Третий Рим», через борьбу западничества и славянофильства (почвенничества) в XIX в., к евразийству начала XX в. И если в 1960-е годы превалировала «славянофильская» тенденция (репрезентантом которой была главным образом деревенская проза), то постмодернизм в 1980-е годы примерял на себя маску западничества, не всегда легко приживающегося на русской почве. Однако каким бы трудным ни было «вживание» постмодернизма в традицию русской культуры, он обрел свое место в современной русской литературе и на сегодняшний момент определяет художественно-эстетические доминанты ее развития.

### 3. Роман А. Битова «Пушкинский дом» как постмодернистский текст

Обладающий сложной и многослойной структурой, роман «Пушкинский дом» Андрея Битова (род. 1937) интересен своими интертекстуальными связями. Исследователи и критики не раз затрагивали тему влияния на Битова творчества Джойса, Пруста, Набокова, хотя в первую очередь в поле зрения читателя попадают отсылки к творчеству Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Достоевского, Чернышевского и других русских классиков, присутствующие в названиях глав и разделов романа, эпитафиях и явных или скрытых цитатах. Очевидна значимость пушкинской темы и связанных с ней *реминисценций* (от позднелат. *reminiscentia* — воспоминание, припоминание) — в худож. произведении (преим. поэтическом) какие-либо черты, наводящие на воспоминание о др. произведении. Р. обычно рассматривается как бессознат. заимствование автором чужих образов или ритмико-синтаксич. ходов, что чаще всего бывает следствием т. н. ритмической памяти.) и аллюзий (от лат. *allusio* — шутка, намек) — в худож. лит-ре, ораторской и разговорной речи одна из стилистич. фигур: намек на история, событие или лит. произв., к-рые предполагаются общеизвестными, напр. «Слава Герострата», «Перейти Рубикон», «Пришел, увидел, победил») в романе Битова.

Многие исследователи упоминают о сходстве битовского героя с пушкинским Евгением. Влияние Достоевского тоже, казалось бы, очевидное (Битов даже уделяет внимание этому вопросу в автокомментарии к «Пушкинскому дому»).

В третьем разделе романа содержатся отсылки к произведениям Пушкина и Достоевского, существующие в виде эпитафий, названий самого раздела и отдельных его глав, а также определенных сюжетных переключек.

Как правило, название раздела «Бедный всадник» и последней главы этого раздела «Медные люди» рассматривают только как постмодернистскую игру, основанную на трансформации названий поэмы Пушкина «Медный всадник» и романа Достоевского «Бедные люди».

Битов «не только намного опередил распространенные игры по дописыванию, переписыванию, развенчиванию и развинчиванию русской классики, но и сыграл в свою - более содержательную и серьезную – игру». Проблематика произведений Пушкина и Достоевского актуализируется в романе Битова.

Достоевский в романе «Бедные люди» развил тему маленького человека, впервые затронутую Пушкиным в «Медном всаднике» и «Станционном смотрителе» и продолженную Гоголем. Битов пытается заново осмыслить эту тему применительно к современной ему социокультурной ситуации. Начинает он, как и Пушкин, с рассмотрения условий возникновения такого типа героя. Можно отметить сходство в том, как Пушкин и Битов представляют читателю своих героев.

Пушкин называет только имя своего героя - Евгений. Битов же указывает фамилию героя - Одоевцев, но тут же делает оговорку: «Собственно, и принадлежность его к старому и славному русскому роду не слишком существенна. Если его родителям еще приходилось вспоминать и определять отношение к своей фамилии, то это было в те давние годы, когда Левы еще не было или он был во чреве. А у самого Левы, с тех пор как он себя помнил, уже не возникало в этом необходимости, и был он скорее однофамильцем, чем потомком. Он был Лева».

То, что дано у Пушкина лишь намеком, у Битова становится предметом рефлексии. Это утрата человеком понимания своего предназначения; попытка не замечать того, что творится вокруг, быть вне истории, вне политики; попытка сохранить в неприкосновенности свой уютный семейный мирок, построить частную маленькую идиллию, полностью отстранившись от дисгармоничной действительности. И Лева предпочитает не задумываться о том, что видит: «... заметить эту разность семейной и внешней жизни - значит задаться вопросом; Лева “из воздуха” усвоил единственный способ не задаваться вопросом: он перестал отмечать про себя внешний мир».

Как и для Евгения, для Левы это незамечание внешнего мира приводит к катастрофе. Евгений видит, что Нева начинает выходить из берегов, но не придает этому должного значения, и вместо того, чтобы спасти любимую, начинает мечтать о будущей семейной жизни с ней: «И размечтался, как поэт: “Жениться? Ну, зачем же нет?”» Он позволил себе забыть о том, что живет в городе, дерзко воздвигнутом в гиблых местах, «назло надменному соседу», и этот город совершенно не предназначен для построения личного счастья. Реальный внешний мир заменен в сознании героя идиллическим штампом, и это неизбежно приводит к трагедии. Так же и Лева привык не замечать того, что творится вокруг, идеальный книжный мир русской классической литературы вытеснил в его сознании реальность.

В романе «Бедные люди» фантастический образ города, являющий собой поле борьбы стихии и человеческой воли, космоса и хаоса, отходит на второй план, а на первом оказывается именно герой с его частной жизнью. Достоевский уходит и от первоначально намеченной Пушкиным в «Медном всаднике» темы измельчания рода и утраты человеком своего высокого предназначения. Герои романа Достоевского – выходцы из «случайных семейств», ему важнее подчеркнуть контраст между их сравнительно низким происхождением и высокой духовностью, прекрасными душевными качествами, которыми богатые и знатные его герои как раз не обладают.

В изменившихся социальных условиях, в советском бесклассовом обществе, когда нивелируются различия в материальном благосостоянии людей, проблема духовного богатства личности с неизбежностью вновь выходит на первый план, однако связана она уже не с социальным положением человека, а с экзистенциальными проблемами взаимоотношения человека и мира, человека и государства, а главное - проблемой внутренней свободы человека. Испугавшись и убежав от милиционера, Лева сравнивает себя с пушкинским Евгением, убежавшим от Медного всадника, свой страх - с его страхом, и свой

собственный кажется ему жалким и пародийным. Но повествователь подчеркивает то, чего не замечает Лева, «...страх Евгения не имел-таки отношения к уловленнойлевой линии собственного страха».

Левин страх порожден тоталитарным режимом, нацеленным на всеобщее уравнивание и обезличивание, в условиях которого проявить свою личность, высказать свое мнение -уже равносильно бунту. Лева одинаково боится как повторения уже когда-то подуманных мыслей, пережитых чувств, сказанных слов, потому что они оборачиваются дурной бесконечностью симулякров («копия», не имеющая оригинала в реальности), так и собственного определенного поступка, так как тогда он выделится, станет видимым для других. Столкновение двух страхов и рождает ситуацию неизбежности бунта и такой же неизбежности его подавления собственными силами. Бунт Евгения был вызван другими причинами и подавлен извне – он смиряется, напуганный Медным всадником, символом беспощадной государственной власти. Лева из одного лишь внутреннего страха сам подавляет собственный бунт - прибирает разгромленный ночью музей. Так, изначально пародийное сходство битовского Левы с пушкинским Евгением оборачивается вполне серьезным их сопоставлением, в котором одинаково важны как сходство, так и различие между героями.

Советская идеология, отказавшись от Бога, поставила на его место человека, и Битов показывает, как в условиях этой победившей нигилистической идеологии трансформируется образ бедного человека: он больше не угнетенный, униженный и оскорбленный, но вместе с тем он утратил понятие о нравственности, красоте, добре и правде. Больше нет бедных и богатых, но на смену бедным людям пришли медные, надменные и нечестивые, утратившие представление о Боге, покусившиеся на то, чтобы самим встать на его место.

В романе Битова также показана деградация человеческой породы: мелкие, отмеченные гоголевской inferнальной пошлостью люди пришли на смену поколению настоящих людей, таких как Модест Одоевцев и дядя Диккенс. Они отказались от Бога, и Бог оставил их. Мотив богооставленности пронизывает весь роман Битова, вспомним, например, ледяной небесный взор, обращенный на город в начале и конце романа. Особенно явственно этот мотив проявляется в ощущении фальшивости, симулятивности окружающей реальности.

Титул и имя битовского героя (Лев Николаевич) провоцируют на сопоставление его с другим героем Достоевского – князем Мышкиным. На первый взгляд, эта параллель совершенно не оправдана, поскольку далеко не безупречный в моральном плане Лева совсем не похож на Льва Николаевича Мышкина ни внешне, ни по поведению. Однако княжеский титул как в романе Достоевского, так и в романе Битова воспринимается персонажами не как свидетельство чистоты крови, но как символ некоей изначальной, из глубины времен идущей подлинности, сопричастности истории, судьбе страны, не биологического, а духовного аристократизма. Таким образом, мы видим, что при анализе эпиграфов из произведений Пушкина и Достоевского раскрываются важные семантические пласты в «Пушкинском доме». Битов переосмысляет проблему маленького человека, показывая отсутствие в современном человеке тех нравственных качеств, которые делали бедных людей Достоевского людьми нравственно, духовно богатыми: бедные люди превращаются в медных, не просто низменных и порочных, но и лишенных подлинной человечности, внутренней свободы. За пародийными во многом образами битовских героев встает серьезная проблема ответственности интеллигенции (не только разночинцев, но и забывших о своем высоком предназначении аристократов) за то, что случилось с Россией после Октябрьской революции. Тема «бедных людей», выросшая из произведений Пушкина и Достоевского, связывается у Битова с темой овладевших Россией бесов, порождений бесплодной и дьявольской природы нигилистической идеологии, приведшей к тотальной фальсификации реальности.

#### 4. Постмодернистские мотивы в творчестве В. Пелевина

Эстетика чужого слова играет ключевую роль в рамках данного направления. Особенно типичным для российского постмодернизма является «перепрочтение

хрестоматийных текстов русской классической литературы с целью разрушения их стереотипного восприятия (Владимир Сорокин, Евгений Попов)». По мнению В. Курицына, особенностями постмодернистской поэтики являются «интерактивность» и «виртуальность»: «С появлением сетей массовой коммуникации, Internet, с усилением в нашей жизни роли компьютеров появилась возможность замены реального мира компьютерной иллюзией. Таким образом, теперь мы все в большей или меньшей степени соприкасаемся с виртуальной реальностью, существование которой порой ставит под сомнение существование действительной реальности. Именно на этом сомнении как основном принципе и строятся все произведения постмодернистской эстетики».

Все вышеупомянутые особенности нашли особенно яркое выражение в творчестве Виктора Пелевина (род. в 1962 г.), одного из самых популярных и читаемых писателей современности, получившего признание за рубежом, лауреата бесчисленных литературных премий. Ряд критиков отмечают особое место творчества писателя в русском постмодерне.

Так, ему отводится место «вождя поставангарда», обусловленное «виртуальностью» его прозы, его творчество характеризуется как «русский классический пострефлекторный постмодернизм», представляющий собой «увлекательную и предельно ясную философскую прозу, с оттенком мистики и потусторонности, простую для восприятия и обладающую концентрированным содержанием».

Пелевин предстает «писателем-идеологом, размышляющим над “вечными вопросами” русской классической литературы». Мотивы иллюзорности и абсурдности мира являются ключевыми для понимания глубинного пласта пелевинского творчества. Так, критики, коснувшиеся проблемы соотношения реальности и иллюзии, приходят к выводу о первостепенной роли разных форм миража в художественной вселенной писателя. А. Генис называет Пелевина лучшим «певцом виртуальной реальности»: «Пелевин поэт, философ и бытописатель пограничной зоны. Он обживает стыки между реальностями. В месте их встречи возникают яркие художественные эффекты: одна картина мира, накладываясь на другую, создает третью, отличную от первых двух. Писатель, живущий на сломе эпох, он населяет свои рассказы героями, обитающими сразу в двух мирах». Описание пограничных состояний и конструирование особого художественного пространства сопоставимо с образом дома, жить в котором невозможно, поскольку реальность не обретаема в принципе.

Вербализация мотивов иллюзорности и абсурдности мира в романах «Generation “П”» и «Числа» Пелевина осуществляется за счет многочисленных интертекстуальных включений. Постепенно Степа перестал считать себя ненормальным (роман «Числа»). Особенно в этом помог фрагмент из романа Толстого «Воскресенье», который он прочел летом на даче, когда под рукой не оказалось ничего интереснее. Интертекстема, представленная именем Толстой, текстом «Воскресенье» и высказыванием из этого романа, характеризует глубинные верования главного действующего лица романа «Числа» Степы.

«- Так вот она, - сказала секретарша, кивая на стену. - Это испанское собрание. Кого вы больше любите из великих испанцев? - Это... - сказал Татарский, напряженно вспоминая подходящую фамилию, - Веласкеса. - Я тоже без ума от старика, - сказала секретарша и посмотрела на него холодным зеленым глазом. - Я бы сказала, что это Сервантес кисти».

В данном фрагменте интерпретация одной интертекстемы со сферой-источником «живопись» (прецедентное имя Веласкес) происходит через другую интертекстему со сферой-источником «литература» (прецедентное имя Сервантес). Веласкес характеризуется как «Сервантес кисти». Такая характеристика представляется оправданной, поскольку и художник, и писатель являются всемирно известными испанцами, творениям которых свойственен глубокий психологизм, способность отразить противоречивые черты характера человека. Кроме того, используя в данном контексте именно прецедентное имя Сервантес, Пелевин, возможно, стремится охарактеризовать абсурдный комизм ситуации романа, когда Татарский обсуждает с секретаршей несуществующие картины испанской коллекции, которые представлены в виде листов с машинописным текстом и стоимостью, развешанных по стенам. Сервантес получил мировую известность как автор сатирического романа «Дон Кихот», высмеивавшего рыцарские романы. Похождения Дон Кихота вызывают смех, но

мыслящий читатель понимает, что это «смех сквозь слезы». Подобно Сервантесу, Пелевин описывает «современных ценителей искусства» в сатирическом ключе, показывая симулятивность такого общества, для которых произведения искусства обладают ценностью пропорционально их стоимости. Автор, с одной стороны, подчеркивает абсолютную власть денег в современном обществе, позволяющих человеку создать благоприятный образ самого себя для других, а с другой – нивелирование истинных духовных ценностей, деградацию власть имущих.

Мотивы абсурдности и иллюзорности мира пронизывают следующие аспекты жизнедеятельности героев и функционирования их сознаний:

- глубинные всепоглощающие идеи и логику, их оправдывающую (прецедентное высказывание о подсчете шагов членом суда из романа Толстого «Воскресенье» служит оправданием Степиного поклонения числам);
- ситуации смерти персонажей (прецедентное имя Маяковский для описания обстоятельств кончины Сракандаева);
- политические лозунги, обещания политических партий (прецедентная ситуация взаимоотношения Гумбольдта с Лолитой из романа Набокова);
- ценности общества потребления (прецедентные имена Сервантес и Веласкес в ситуации деградации современного общества, прецедентное высказывание старца Зосимы из романа «Братья Карамазовы» о материальном огне);
- само представление человека о жизни, мироустройстве (прецедентное высказывание старца Зосимы из романа «Братья Карамазовы» о материальном огне);
- подходы к решению проблем российской жизни (прецедентное имя «Идиот» и модифицированное прецедентное имя «Богоносец Потемкин» для наименования ракетно-ядерных крейсеров).

Для выражения мотивов абсурдности и иллюзорности бытия Пелевин обращается к русской и зарубежной классике: творчеству Достоевского, Толстого, Набокова, Маяковского, Сервантеса. Литературные прецедентные феномены позволяют показать многомерность универсальной для современной культуры проблемы исчезнувшей реальности, сотворить атмосферу абсурдности и пустоты бытия как аналога модели сознания пелевинских героев. В романах Пелевина окружающий мир предстает «чередой искусственных конструкций, где мы обречены вечно блуждать в напрасных поисках “сырой”, изначальной действительности». Автор создает художественный мир, в котором настоящая и придуманная реальности тождественны и воплощают в себе некие версии мира, существующие лишь в сознаниях героев. При этом глубинный пласт обоих романов строится на взаимодействии различных интерпретаций миров героев, их духовных поисков и стремлении познать подлинную сущность реальности.

Одной из отличительных черт индивидуального стиля Виктора Пелевина является совмещение разговорного стиля, «новорусского» сленга с «чистым» литературным языком, а иногда даже научным слогом философского трактата.

Большое разнообразие обыгрываемых «чужих стилей» содержится в романе «Generation П». Здесь можно говорить о своеобразной эклектике стилей: рекламного, разговорного, научного, сленгового, телевизионно-газетного, анекдотического, языка «новых русских», насыщенного варваризмами и жаргонизмами. Стиль романа несет яркий отпечаток постмодернистского времени, о котором Пелевин пишет так: «И тут случилось непредвиденное. С вечностью, которой Татарский решил посвятить свои труды и дни, тоже стало что-то происходить. <...> Не то чтобы они изменили свои прежние взгляды, нет. Само пространство, куда были направлены эти прежние взгляды (взгляд ведь всегда куда-то направлен), стало сворачиваться и исчезать, пока от него не осталось только микроскопическое пятнышко на ветровом стекле ума». Само время отражается и выражается в языке, где смешано английское и русское, высокое и вульгарное, научное и сленговое, сложное и примитивное, вечное и одномоментное.

В романе описано огромное количество рекламируемых воображаемых и существующих в реальности только для «новых русских» продуктов, по поводу которых автор иронизирует: «Все упоминаемые в тексте торговые марки являются собственностью их

уважаемых владельцев, и все права сохранены». Он также смеется и над собой (стиль «пастиш»): «Мнения автора могут не совпадать с его точкой зрения».

Главные вопросы, которые поднимает в своём творчестве писатель – это вопросы вечные. Что такое мир, человек, жизнь, душа, сознание, ум, истина? Чем отличается истина от заблуждения, мифа, от научного знания, религиозной веры или виртуальной реальности? В чем ценность, смысл истины, жизни, в чём заключается развитие? Какими способами, методами познания нужно пользоваться, чтобы обрести правильное понимание мира, постичь истину? Писатель ненавязчиво предлагает читателю задуматься о своем месте в современном мире, предлагая ему самому решить художественную задачу текста, помочь найти правильную колею, избежать ошибок в выборе. Суть такой системы взаимоотношений автора и читателя – просвещение.

Главная цель творчества В. Пелевина – просвещение. Просвещение – это передача знаний, распространение знаний и культуры. Пелевин продолжает традиции Просвещения, но в иной эстетической парадигме, используя другие философские установки и художественные приёмы: постмодернизм, восточная философия и мифология (дзэн-буддизм, даосизм, индуизм и т. д.). Пелевинская философия целиком и полностью заимствована из дзэн-буддизма. Принципы европейского постмодернизма и дзэн-буддизма во многом схожи. В дзэн-буддизме и даосизме провозглашается апофатический принцип невозможности выразить высшую истину в словах и знаках и постичь ее в рамках дискурсивно-логического мышления.

Просвещение Пелевина, таким образом, ключевым понятием которого является категория «пустоты», ставит целью научение человека (читателя) быть свободным от всего, не иметь противопоставлений, что одновременно значит быть включающим всё. Это истинная свобода, из которой выходят все формы жизни. Таким образом, становится видно, что «пустота» наполнена жизнью, силой и любовью всего сущего. Связь постмодернизма и дзэн-буддизма проявляется в том, что принципы обоих – использовать для своей реализации все образующие их элементы, при этом дистанцируясь от каждого по отдельности.

Это просвещение глобального масштаба, очистка человеческого сознания и его возврат к естественному уровню, изначальному состоянию. В одном из интервью писатель сам говорит о том, что целью его работы была фиксация механических циклов сознания с целью окончательного излечения от так называемой внутренней жизни.

Произведения В. Пелевина – это не привычная «классическая» художественная литература для дискурсивно-логической стратегии мышления, линейного восприятия, какой читатели воспринимали её до Пелевина. Здесь для изображения главной идеи художественными средствами используется апофатический принцип невозможности выразить высшую истину в словах и знаках, как это старались сделать классики в «старой» литературоведческой парадигме. Его произведения действуют как катализатор, запускающий механизм пробуждения сознания читателя, в то же время, это мерло, которым писатель «прощупывает» компетентность, уровень интеллекта читателя.

## 5. Малая проза Т. Толстой

Малая проза Татьяны Толстой (род. в 1951 г.) возникает как раз на сломе культурных эпох разного типа: отличаясь необычайно выразительной речевой художественной формой, она, наряду с произведениями других авторов, входящих в литературу в то время, отражает начало нового периода в истории русской литературы – начало эпохи постмодерна.

Главные герои рассказов Т. Толстой, особенно рассказов конца 1980-х годов, по сути, становятся «лишними людьми», они оказываются в одном ряду с разочарованными в мире и жизни персонажами классической русской литературы первой трети XX в. Характерными особенностями героев Т. Толстой становятся черты, присущие именно «лишним людям»: неясность внешних стремлений, смутность и произвольность мышления, отсутствие определенных решений и поведенческая пассивность, — пушкинские «английский сплин» и «русская хандра». Кроме того «лишний человек» обретает и свои современные особенности: он хочет, но не может найти и познать истину жизни, так как оказывается неприспособлен к

жизни, он слабее окружающего мира (классический «лишний человек» на какой-то стадии был способен к «безумству храбрых»).

Однако и сам окружающий мир изменился: как отмечает М. Эпштейн, мир сделался настолько лишним, что «лишность» из личной черты стала уже чертой всеобщего безразличия. Лишние люди, еще недавно гордые своей непричастностью, обособленностью от всего, разделили это свойство с окружающим миром — и растворились в нем. Они превратились в сомнамбул, в воплощение последней фазы развития типа лишнего человека, и у Татьяны Толстой именно такие персонажи преобладают — это герои произведений «Петерс», «Круг», «Река Оккервиль», «Сомнамбула в тумане» и др. Рассказы повествуют о неудавшихся, потерянных судьбах, герои которых проживают свою жизнь и отсутствуют в ней одновременно.

Спящие люди, сомнамбулы Т. Толстой, являются неизбежным порождением самого «спящего» мира, который олицетворен в произведениях вечным апокалипсическим, всепоглощающим туманом. Ярким воплощением призрачно-безлюдного мира, с его «спящими» обитателями, является рассказ «Сомнамбула в тумане». Уже название рассказа задает основные мотивы повествования: сновидность, лунатизм, туманность, — которые формируют особое «кажущееся» художественное пространство и определенный тип героев-лунатиков в произведении.

Нетрудно заметить, что в рассказе особо значимым и символичным является мотив тумана. «Туман» — один из самых вариативных и многозначных образов, получивших развитие в «таинственных» произведениях классической литературы. Так, в «Сомнамбуле в тумане» этот мотив в немалой степени способствует воссозданию «таинственной» атмосферы — ведущей атмосферы рассказа. Здесь проявляется и символическая функция заданного мотива в русле традиции Серебряного века, где туман — это знак тревожных настроений, скрытости грядущего и потустороннего, которые могут быть прерваны лишь светом-озарением. В финале рассказа автор риторически решает вопрос о возможности выхода за пределы мрачного, туманного мира: «Неужели он не добежит до света?».

Очевидно, что Татьяна Толстая сознательно создает пространство, тонущее в мрачном, вечернем, густом тумане: «она тоже бредет наугад... спотыкаясь в тумане», «она возникла. из сырого тумана», «Денисов. повернул к ее дому, разгоняя туман», «туман улегся», «ловить горстями туман». Туман лишает видимости чётких очертаний, мешает разобраться в том, что происходит вокруг. Так, постоянно присутствующий образ тумана становится в художественном мире рассказа символом неизвестного, неопределенного пространства между реальностью и нереальностью. Неясность, неопределённость окружающих героя картин, создаваемые за счёт погружённости последних в туман, перекликаются с шаткостью того состояния, в котором он видит эти картины, с неопределённостью состояния сна-яви — пограничного состояния между сном и бодрствованием, жизнью и смертью.

В художественном мире рассказа «Сомнамбула в тумане» Т. Толстой представлена иная, если не сказать противоположенная, функция сна. Сон способствует не постижению истины, а процессу ее созидания. Очевидно, что Толстой ближе оказывается символистское мировоззрение, которое основывается на уверенности в существовании «иной реальности» за пределами обыденной, будь то «греза», «сон», «фантазия» или «идея», «истина». Однако в рассказе проявляется стремление автора преодолеть возникшую несовместимую дуальность миров (например: сна и яви, мечты и реальности). Она создает особый «кажущийся» мир, в котором совпадают сон и явь, жизнь и смерть, мир спит и бодрствует в одно и то же время. Такое совмещение разнополярных состояний и явлений порождает идею иллюзорности действительности. Сон становится главным средством достижения сплошной эфемерности бытия, выполняя обратную функцию художественного просветления: сон влечет за собой затуманенность, неясность мыслей, желаний, поступков персонажей, всеобщую абсурдность жизни, мироустройства. Автор, таким образом, постигает и художественно отражает действительность, но это отражение не абсолютно, не зеркально, оно создано словно бы кривым зеркалом льюисовского зазеркалья. У Толстой сон использован как прием создания своего рода антимира, где возможны лишь одни ошибки и недоразумения: дисгармония и

хаотизация здесь всегда торжествуют. Жизнь протекает по замысловатой инерции, как будто под воздействием таинственных сонных чар.

Сама жизнь настоящая, реальная не только теряет всякую ценность, но и претерпевает внутренние изменения в пространственно-временном континууме рассказа Толстой и мыслится для автора лишь фикцией, не-пространством.

«Стиль» или «манеру письма» Т. Толстой принято возводить, с одной стороны, к набоковской традиции, с другой стороны, к традициям «орнаментальной прозы», связанной с творческой практикой Н.В. Гоголя, А. Белого, А. Ремизова, Е. Замятина, И. Бабеля, Б. Пильняка, Ю. Олеши, В. Аксенова и др., которая, в свою очередь, по мнению исследователей, восходит, с одной стороны, к средневековому явлению «плетения словес».

Художественные принципы организации прозаического текста, близкие законам поэтической речи: принцип лейтмотивности (повторы определенных слов, сверхсловных образований, ситуаций, образов, создающие в тексте сквозные словесные темы и лейтмотивы, которые ослабляют событийную структуру текста); принцип ассоциативности и синтетичности («все стремится отразиться в другом, слиться с ним, перевоплотиться в него, все связано, переплетено, объединено по ассоциации, иногда лежащей на поверхности, иногда очень далекой»).

Так, в рассказе «Сомнамбула в тумане» (1988), главный герой которого по фамилии Денисов, проводящий свою жизнь лежа на диване в мучительном поиске смысла жизни, видит сны о погибших, исчезнувших из жизни и забытых всеми живущими людьми, среди которых он узнает свою тетю Риту. Даже находясь рядом с женщиной, Денисов все время думает о тех погибших людях, испытывая чувство вины и потребность что-то для них сделать, надеясь в этом деянии обрести смысл своей жизни. «...А дома, в прокуренной комнате, под мокнувшим потолком, прищемленная сдвинутыми пластами времени, бьется тетя Рита со товарищи; она погибла, и порвался кушак, и рассыпалась пудра, и сгнили светлые волосы; она ничего не сделала за свою короткую жизнь, только спела перед зеркалом, и вот теперь, мертвая, старая, голодная, испуганная, мечется в государстве снов, попрошайничает: вспомни!...».

В данном фрагменте контекст - «прищемленная сдвинутыми пластами времени, бьется тетя Рита» - актуализирует в слове бьется метафорическое значение 'содрогаться, трепетать; метаться' (которое поддерживается и дальнейшим контекстом: «мертвая, старая, голодная, испуганная, мечется в государстве снов»). Контекст представляет собой комплекс метафор, воспроизводящих ситуацию физического положения зажатости субъекта действия между «пластами времени».

Т. Толстая в своих рассказах увеличивает содержательный потенциал слова, по максимуму использует его культурные и языковые потенции, работая на всех возможных регистрах (языковом, культурно-аллюзивном, мифопоэтическом, социально-историческом), заставляя своего читателя актуализировать в процессе интерпретации текста разные «фоны», что делает ее прозу сложной для восприятия и глубокой по смыслу, а также открывает возможность существования множества интерпретаций.

### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Каковы основные черты художественной парадигмы русского литературного постмодернизма?
2. Каков историко-культурный контекст его возникновения и становления?
3. В чем своеобразие русской литературы эпохи постмодерна?
4. Объясните основные понятия литературного постмодернизма: интертекстуальность, цитатность мышления, фрагментарность и т.д.
5. Какова основная проблематика произведений русского литературного постмодернизма?
6. Как используется цитатность в качестве художественного приема в произведениях русских писателей-постмодернистов?

[Битов А. Г. Пушкинский дом. — Х. : Фолио, 1996. — \[371 с.\]](#).  
[Битов А. Лес : повесть. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 45 с.](#)  
[Пелевин В. Generation "П". — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 195 с.](#)  
[Пелевин В. Чапаев и Пустота : роман. — М. : Эксмо, 2007. — 44 с.](#)  
[Толстая Т. Сомнамбула в тумане : повесть. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 21 с.](#)  
[Лейдерман Н. Л. Современная русская литература: 1950 - 1990-е годы. В двух томах : учеб. пособ.. Т. 2 : 1968-1990 / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. — М. : Академия, 2003.](#)

==

С. 375-390, 414-421, 501-509

[Черниенко Л. В. Русская литература конца XX – начала XXI столетий : учеб. пособ. — Луганск : ЛНУ им. Тараса Шевченко, 2009. — 249 с. С. 9-19, 63-70, 85-91](#)

[Карпова В. В. Петербург-«музей» в романе А. Битова «Пушкинский дом» // Человек в мире культуры. — 2014. — № 2. — \[3 л.\]](#)

[Кугаевский А. С. Художественная интерпретация товарного дискурса в романе В. Пелевина «Generation П» // Критика и семиотика. — 2006. — № 9. — С. 144-157.](#)