

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Саратовский государственный университет имени Н.Г.Чернышевского»

Балашовский институт (филиал)

А. Ф. Седов

## **История русской литературы XIX века (70 – 90 годы)**

Учебно-методическое пособие  
для студентов специальности 050301 «Русский язык и литература»

Балашов 2011

УДК  
ББК  
И

Учебно-методическое пособие доцента кафедры литературы Балашовского института Саратовского университета кандидата филологических наук Седова Алексея Федоровича, созданное на основе курса лекций, предназначено для студентов специальности 050301 «Русский язык и литература». Оно призвано ориентировать студентов-филологов в главнейших проблемах истории русской литературы XIX века (70-90 годы). Настоящее пособие представляет собой своеобразное дополнение к существующим учебникам и программам, в нём студент найдет подробный обзор развития русской литературы соответствующего периода, а также списки литературы по темам.

Рекомендуется к опубликованию в электронной библиотеке кафедрой литературы Балашовского института (филиала) Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского.

Работа представлена в авторской редакции.

© Седов А.Ф., 2011

## Оглавление

Предисловие.....	4
Исторические условия и общественная борьба .....	4
Творчество Н.С. Лескова.....	6
Творчество Г.И. Успенского .....	10
Творчество М.Е. Салтыкова-Щедрина.....	13
Творчество Ф.М. Достоевского .....	25
«Петербургские поэты» .....	46
(К.К. Случевский, А.Н. Апухтин, С.Я. Надсон).....	46
Творчество Л.Н. Толстого .....	51
Творчество В.М. Гаршина.....	84
Роман Д.Н. Мамина-Сибиряка (1852 -1912).....	88
«Приваловские миллионы» .....	88
Творчество А.П. Чехова.....	91
Творчество В.Г. Короленко .....	105
Значение русской литературы XIX века, её место в русской и мировой культуре .....	113
Библиографический список.....	117
Словарь опорных терминов.....	119

## Предисловие

Настоящее учебное пособие создано на основе авторского курса лекций по истории русской литературы XIX века (3) для специальности 050301 «Русский язык и литература», и его следует рассматривать как своеобразное дополнение к существующим учебникам и программам. Пособие призвано ориентировать студента в главнейших проблемах курса с определённой точки зрения, а более подробный обзор литературного развития соответствующего периода и список литературы студент отыщет в действующих программах и учебниках.

### Исторические условия и общественная борьба

С конца 60-х годов XIX века в России наметилась тенденция к приостановке либеральных реформ начала и середины десятилетия. Не полная отмена реформ, а именно – приостановка. Бывшие крепостные крестьяне оставались временнообязанными до 1881 года (т.е. – лично свободными, но повинности выполняли всё те же); земская реформа не распространилась на все губернии, из компетенции суда присяжных вывели целый ряд статей Уложения о наказаниях; военная реформа тоже не была проведена до конца: армия так и не стала внесословной. Логическим следствием реформ должно было стать принятие Конституция, но... Россия так и осталась самодержавной монархией.

После ряда покушений Александр II был убит террористами-народниками в 1881 году; Александр III царствовал мирно (но именно в его царствование был заключён тайный союз Англии, Франции и России, названный потом Антанта); последний русский царь Николай II начал своё царствование в 1894 году, а в 1896 году во время его коронации на Ходынском поле погибло более тысячи россиян, что было признано многими нехорошим предзнаменованием и знаменовало существенное падение авторитета власти ...

В этот период Россия достигла максимума в смысле расширения своей территории. Был присоединён Туркестан, и российские войска дошли на юге до Кушки, а в Афганистан не вторглись. Закончилась долгая и кровопролитная война на Кавказе, предводитель мятежных горцев Шамиль был захвачен в плен и через некоторое время присягнул на верность русскому царю. В 1877-78 гг. произошла русско-турецкая война. Ценой значительных жертв русские войска разбили турецкую армию, освободили Болгарию, подошли к Стамбулу и... остановились: европейские державы предъявили ультиматум и сделали для России итоги этой войны не столь радостными.

По поводу экономики Россия в последней трети XIX века можно сказать, что она производила впечатление противоречивое. С одной стороны – на заводах выпускались пароходы и паровозы, страна экспортировала зерно в Европу, активно развивались промышленные районы – Петербург и его окрестности, Донбасс, Иваново. С другой стороны – в некоторых частях

Российской империи существовал ещё первобытно-общинный строй, в ряде губерний периодически случался голод, от Бреста до Владивостока добираться надо было несколько месяцев.

Впрочем, именно в это время строится Великая Сибирская магистраль, которая была закончена уже в XX веке. Железные дороги активно строятся и в других районах России. Они стимулируют развитие производства. Именно в конце XIX века железная дорога приходит и в наш город Балашов (1894), вокзал тогда находился в районе теперешнего рынка.

Среди идейных течений последней трети XIX века надо выделить **либерально-западническое течение**, деятелями которого и были проведены великие реформы шестидесятых годов. Эти реформы устояли, хотя и сфера их была значительно ограничена **консерваторами**. О судьбах России в мире размышляли **славянофилы**. **Демократически-радикальные течения** включали в себя различные разновидности народничества\* (см. «Словарь опорных терминов» в конце пособия),

Из журналов 60-х сохранился всё тот же умеренно-охранительный «Русский вестник», в котором печатались лучшие писатели (Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский); «Отечественные записки» в конце 60-х годов фактически перешли в руки демократической редакции (Н.А. Некрасов, М.Е. Салтыков-Щедрин). Журналов стало даже больше, сравнительно с эпохой предшествующей гласности (конец 50-х – начало 60-х гг.), но влияние их на читающую публику уменьшилось. Больше стало развлекательных, юмористических журналов («Стрекоза», «Будильник», «Осколки»), выходили и т.н. серьёзные журналы – «Дело», «Русское богатство», «Северный вестник» (народнического толка), «Русская мысль», «Вестник Европы» (либеральной ориентации) и т.д. К 1882 г. в России насчитывалось 559 журналов и газет, из них 347 провинциальных. Некоторое количество органов русской печати выходило за границей («Вперёд!», «Работник»). В конце 70-х годов М.Е. Салтыков-Щедрин отмечал: «Значение больших ежемесячных журналов упало, а вместо них в роли руководителей общественного мнения выступали ежедневные газеты». Наверное, тут лучше сказать не «руководителей», а «выразителей общественного мнения». Но и журналы продолжали выходить, а когда правительство запрещало «Отечественные записки» (1884) – сотрудники переходили в «Русское богатство», «Северный вестник» и продолжали делать своё дело...

Из господствующих идей времени следует отметить, прежде всего, идею-постулат о долге интеллигенции перед народом\* (П.Л. Лавров, Н.К. Михайловский): за каждое «удобство жизни», за каждую мысль, «которую интеллигент имел досуг приобрести» он в постоянном нравственном долгу перед народом, который своим трудом обеспечивает этот самый «досуг». Как погасить долг? Интеллигент, «критически мыслящая личность» должен: 1) просвещать народ, 2) поднимать его на борьбу, 3) во имя его же блага захватить государственную власть, 4) совершать ежедневно хотя бы какое малое дело для народного блага – рецепты тут, как видим, предлагались разные.

Либеральные идеи о дальнейшем продолжении реформ, о необходимости для России законодательного представительного органа на манер европейских парламентов воодушевляли многих, но Государственная Дума и политические партии в России появились уже в XX веке.

Появились первые марксистские кружки и группы, первая из которых «Освобождение труда» (1883) образовалась в Женеве во главе с Г.В. Плехановым.

И ещё одна идея времени: русский народ есть «народ-богоносец». Это не доказывается, это преподносится как некая аксиома. Ему суждена особая миссия в мире, он укажет другим народам правильный путь (об этом писали славянофилы, а также представители других идейных течений).

### **Контрольные вопросы**

1. Что произошло с великими реформами 60-х годов к концу десятилетия?
2. Какие императоры руководили Россией в последней трети века?
3. Что характеризует экономику страны в этот период?
4. Какие идейные течения характерны для России 70-90-х годов?
5. Как изменилась роль журналов в 70-90-е годы сравнительно с предшествующим периодом?

### **Творчество Н.С. Лескова** (1831 – 1895)

Николай Семёнович Лесков родился на Орловщине в семье чиновника, учился в гимназии, поступил на службу в Орловскую уголовную палату, потом был переведён в Киев, служил в качестве разъездного агента, сопровождая переселяемых на новые земли крестьян. Писатель с гордостью говорил о себе, что ему не надо специально изучать народ: «Я с народом был свой человек». Уже к началу своей литературной деятельности у Лескова сложилось определённое представление и о русском народе, и о месте России в мире: российская действительность несопоставима с европейской, европеец живёт «по направлениям», а русский человек, в исконных свойствах которого заложено органическое стремление к справедливости, всегда «наблюдает свою амбицию», он широк в добре и зле, «отнюдь не лишён способности понимать общественную пользу», способен в отдельные моменты истории на самопожертвование, но также может долгое время пребывать в состоянии безобразной апатии.

В начале 60-х годов в различных российских органах печати появляются статьи и фельетоны Лескова, в которых он реализует накопившийся запас своих наблюдений и жизненных впечатлений («О переселённых крестьянах», «О найме рабочих людей», «Русские женщины и эмансипация» и др.) Он знакомится с литераторами-демократами и с правительственной точки зрения

кажется таким же демократом, «крайним социалистом» и «нигилистом» (записка канцелярии Санкт-Петербургского полицмейстера «О литераторах и разночинцах»), что является, конечно же, очевидной ошибкой властей. Писатель никогда не придерживался революционно-демократических воззрений, хотя и сочувствовал многим демократическим идеалам. Он слишком хорошо знал Россию, чтобы надеяться на скорое нравственное преобразование российского общества, тем более в результате навязанных «нетерпеливцами» жестоких социальных битв.

В мае 1862 года в Петербурге начались пожары. По одной из версий (восходящей к правительственным источникам) поджигателями назывались революционеры и... поляки (пожары совпали с очередным польским восстанием). Никаких доказательств этой версии ни тогда, ни потом приведено не было. В «Северной пчеле» (проправительственной газете) в номере от 30 мая 1862 года появилась заметка Лескова, в которой писатель воспроизвёл версию, что поджигателями явилась студенческая молодёжь, и потребовал от полиции предъявить доказательства, если это действительно так. В российском общественном сознании Лесков сразу сделался крайним реакционером, клеветником на молодое поколение и прислужником самодержавия. В 1865 году в статье «Прогулка по садам российской словесности» Д.И. Писарев отнёс Лескова к «бойким и задорным, но, в сущности, трусливым и тупоумным ненавистникам будущего».

Критик имел в виду не только пресловутую заметку в «Северной пчеле», но и роман Лескова «Некуда» (1864). Уже из самого названия ясно, что писатель и не думал извиняться перед демократической общественностью, но одним словом определил перспективы революционно-демократического движения в России. Хотя среди революционеров в романе имеются чистые и добрые люди (Райнер, Помада), персонажи, достойные сочувствия (Лиза Бахарева), среди них гораздо больше аферистов, дураков и агентов тайного иезуитского общества (Бычков, Пархоменко, Арапов, Рацибоский, Нафтула Словейчик и пр.) Однако при жизни Лескова роман выдержал пять изданий (!), читателей привлекало пародийное изображение реальной «Знаменской коммуны» В. Слепцова в виде забавного «Дома Согласия» во главе с аферистом и дамским любимцем Белоярцевым. Никакого «согласия», никакой «свободы личности» в этом доме достигнуть так и не удалось, а совместное проживание эмансипированных дамочек закончилось скандальным выяснением отношений. Лесков увидел реальную опасность нигилизма – отрицание национальных и семейных традиций, которое неизбежно приводит к деградации личности. И доктор Розанов – центральный герой романа – находит в себе мужество и волю порвать с теми, кому идти «некуда».

В названии одной из книг о творчестве и личности Лескова встречается словосочетание – «против течения» (А.И. Фаресов, 1904). Может быть, это самое верное определение пафоса творчества писателя, который не только революционным демократам говорил – «некуда», но и был отчислен из Министерства народного просвещения, где прослужил десять лет в качестве

члена учёного совета, а в середине 70-х годов окончательно порывает с М.Н. Катковым (редактор «Русского вестника», консерватор по убеждениям), который, по воспоминаниям писателя сказал: «Мы ошиблись, этот человек не наш».

Раздумья Лескова о народном характере воплотились в повести-очерке «Леди Макбет Мценского уезда» (1865). В самом названии присутствует некое указание на шекспировский масштаб характеров обитателей русской провинции. Катерина Измайлова в чём-то похожа и на героиню «Грозы» Островского – жажда любви, адюльтер во время отъезда нелюбимого мужа, гибель в водной пучине – но есть и существенные отличия. Мценская купчиха олицетворяет дикий разгул страсти: за своё право любить она устраняет всех тех, кто может ей помешать (свёкра и мужа); малолетний племянник Федя уже не может помешать ей любить своего Сергуньку, но и его Катерина убивает, чтобы не делиться наследством. На каторге происходит настоящее наказание преступницы – от неё отворачивается любимый, и тогда она убивает и себя, и разлучницу Сонетку.

Лесков полагал, что русский характер проявляется не столько в русских преступниках или в революционерах, а в т.н. «русских праведниках», героях, которые отнюдь не прекрасные во всех отношениях, но которые способны на подвиг. Им мало обывательского благополучия, они готовы за весь мир пострадать.

В повести «Очарованный странник» (1873) перед нами разворачиваются картины жизни русского богатыря Ивана Флягина, который плывёт на пароходе по Ладожскому озеру, припоминает случаи из своей жизни и решает, что ему делать: принять постриг или пойти на войну за православную веру. Его образ – это ещё одна лесковская версия русского характера. Иван Северьянович способен тонко чувствовать красоту природы, любит животных, душа его раскрывается при звуках цыганской песни, но он же способен из озорства стать виновником смерти незадачливого монашка, запороть плетью до смерти в степной дуэли несчастного татарина, так укротить непокорного жеребца, что тот через пару месяцев умер. Широкий русский человек в добре, но широк он и в зле. И хочется русскому человеку подвига. И всё плывёт пароход, а читатель сам должен решить, куда направит свой путь очарованный странник (который не сам ходит, а Бог его водит). При этом надо отметить, что герой Лескова повествует о себе сам, своим неповторимым языком, и этот приём впоследствии писатель назвал «сказ».

Что же такое «сказ»? Это форма повествования (а отнюдь не жанр!), имитирующая устную речь воображаемого героя-рассказчика. Термин этот возникает в названии повести Лескова «Сказ о тульском косом Левше и стальной блохе» (1881), самом известном произведении писателя.

К историям о русских праведниках отнёс писатель историю героя, воплощающего в себе русский талант и трудолюбие, но и русскую «анархическую хмельную стихию». Сумел ли Левша и другие тульские мастера превзойти английских умельцев? Вроде бы, да: безо всякого «мелкоскопа» они



подковали стальную блоху, проделав более тонкую работу. Но... блоха плясать перестала, так как подковы нарушили равновесие. Можно сказать, что писатель таким образом намечает золотую середину между западничеством и славянофильским взглядами на русского человека.

Есть у лесковского сказа и некоторая реальная подоплёка. Из далёкой Англии Левша везёт домой военный секрет: англичане ружья кирпичом не чистят (и действительно, армии европейских государств уже перешли на нарезное оружие – «штуцера»). Но секрет этот в России никому не нужен, да и русский талант тоже не нужен никому – такова грустная реальность сказа... и самой тогдашней российской действительности.

Авторский план тут вполне определённый: Лесков слегка посмеивается, но и любит воображаемым рассказчиком (можно предположить, что это старый тульский ремесленник), а также и своим героем. Источником комизма данного народного (но при этом не крестьянского, как в «Очарованном страннике») сказа является забавная народная этимология («клеветон», «двухсестная карета», курица с рысью» и пр.), но и отказ от индивидуализации речи персонажей – повествователь «не умеет» индивидуализировать, автор улыбается, когда английский «полшкипер» предлагает герою заключить «английский парей»: кто кого перепьёт – «того и горка». В полном соответствии с авторской позицией – между западничеством и славянофильством – это соревнование заканчивается вничью...

В рассказе «Тупейный художник» (1883) авторское повествование перемежается народным (но на этот раз женским) сказом. И хотя повествование о любви крепостного «тупейного художника» (парикмахера) Аркадия к крепостной актрисе Любе отнесено в прошлое, обличение дикого барства, которое разрушило счастье влюблённых, не могло не привлечь и демократического читателя, и демократическую критику. Уже по поводу «Левши» Н. Михайловский снисходительно хвалил автора «Некуда» за то, что тот перестал выдумывать, а стал всего лишь обрабатывать фольклорные сюжеты (Лесков, по своему обыкновению, от такой похвалы пришёл в ярость и доказывал, что сюжет «Левши» придумал он сам).

Однако в «Тупейном художнике» не только «дикое барство» губит счастье влюблённых: Аркадий сумел в армии выслужиться, стать офицером, получил награду и хотел уже было выкупить Любу, но был зарезан ночью на постоялом дворе, а преступником оказался человек из народа, который в данном случае оказался слепым орудием судьбы.

Критические битвы вокруг наследия Лескова давно уже утихли, настало время осмысления художественных открытий писателя (см. работы М.С. Горячкиной, В.Ю. Троицкого, И.В. Столяровой, А.А. Горелова и др.), главнейшими из которых являются незабываемые образы народных персонажей, а также начало новой линии в русской прозе, основанной на имитации устной речи героя-повествователя, линии достаточно продуктивной и в современной русской литературе.

## Контрольные вопросы

1. В чём состояли особенности общественно-политической позиции Н.С. Лескова?
2. Что такое сказ?
3. Каковы особенности русского национального характера с точки зрения писателя?

## Творчество Г.И. Успенского

(1843 – 1902)

Народничество породило целое течение в русской литературе последней трети XIX века, и пусть произведения большинства писателей-народников (Н.И. Наумов, Н.Н. Златовратский, П.В. Засодимский, Ф.Д. Нефедов, Н.Е. Каронин-Петропавловский, С.М. Степняк-Кравчинский) сейчас имеют скорее историческое, нежели эстетическое значение, вовсе игнорировать это литературное явление было бы неверно, поэтому есть смысл рассмотреть творчество лучшего из народнических писателей, каковым, по общему мнению, является Глеб Иванович Успенский.

Успенский родился в Туле в семье чиновника, учился в гимназии, поступил на юридический факультет Петербургского университета, потом некоторое время обучался в Московском университете, но не закончил его. Когда умер отец, молодому человеку пришлось взять на себя заботу о четырёх сёстрах и трёх братьях.

Старший двоюродный брат Глеба Ивановича Н.В. Успенский, к тому времени активно печатавшийся в «Современнике», поддержал молодого литератора, тем более что тот работал в том же жанре и в том же, собственно говоря, ключе. Очерк или цикл очерков – вот излюбленный жанр Г.И. Успенского, который в этом смысле не отличался от основной массы писателей-народников.

Очерк по самой своей жанровой природе – отражение действительности при минимальном элементе вымысла – весьма импонировал тогдашнему читателю, который искал в литературе правды жизни. Писатель-народник часто в поисках впечатлений отправлялся в деревню, «к источнику, то есть к мужику». В этом было даже нечто от наблюдений этнографа, наподобие того, как Н. Миклуха-Маклай (был такой русский этнограф этого же времени) отправлялся на Новую Гвинею для изучения жизни папуасов.

Но всё же первым произведением Успенского, обратившим на себя внимание читателей, был цикл очерков «Нравы Растеряевой улицы» (1866) – предмет внимания очеркиста здесь город. Город Т., да что там, – предреформенная Тула, одна из окраинных захудалых её улиц на которой живут мастеровые, мелкие чиновники, мещане и прочий растеряевский люд. В субботу в мастерских расчёт, и работяги отправляются в кабак (некоторые сначала в баню, а уж потом в кабак). Жёны тщетно пытаются удержать в пользу

семьи хотя бы часть из полученных денег, пьянка продолжается в воскресенье, а понедельник, как известно, день тяжёлый. Выхода из этой круговерти нет, разве что вот Прохор Порфирыч нашёл его, единственный и только лишь для себя лично – открыл кабак рядом с фабрикой, и сам теперь будет спаивать окрестный народ.

Очеркист представляет нам растеряевские типы – Балканиха, суровая женщина, которую муж не то что не бьёт, а боится до смертельного ужаса; писарь Хрипушин, который лечит всех, кто ему верит, собственного изготовления порошками, а двугривенные клиентов тут же пропивает; сирота Алифан, который читает книгу про капитана Кука и в связи с этим является посмешищем окружающих; Семен Иванович Толоконников, мелкий чиновник, который женится, чтобы самому хотя бы у себя в доме было кого угнетать и тиранить. Нет и не может быть на Растеряевой улице достойного человека, а есть там только лишь жертвы и хищники.

Такого героя Успенский обнаруживает в цикле очерков «Разоренье» (1869 – 1871) – сирота-правдоискатель, своим умом дошедший до критического отношения к действительности. С удивительной зоркостью (хотя иногда и в пьяном виде) Михаил Иванович – так зовут героя – замечает ущемление прав народа и всегда готов выступить на защиту этих прав. Но нет ему места в провинции – с завода выгнан за крамольные речи, и едет «на чугунке» Михаил Иванович в Петербург, а что он там будет делать, очеркист не знает...

Очерк Успенского «Будка» (1868) можно трактовать как бытовую картинку, или же – как своеобразный символ всей российской действительности. Будка – это полицейский пост. Будочник Мыррецов олицетворяет собой закон на той части Российской империи, которая ему подведомственна. Но когда солдат избивает прачку, а та кричит, Мыррецов хватается за шиворот... именно прачку, потому что он знает одно – «тащить и не пущать», а кого тащить, понять не в состоянии.

Поворотным пунктом в эволюции писателя стало «хождение в народ». Поиску идеала там, в русской крестьянской общине, надо полагать, способствовала и заграничные поездки (1872 и 1875-76 гг.). Впечатления от городов Запада – дымящие трубы заводов, торжество победителей Парижской Коммуны – также как-то стимулировали сосредоточению внимания Успенского на русском мужике как возможной альтернативе бездушной машинной цивилизации.

В цикле очерков «Крестьянин и крестьянский труд» (1880) писатель сталкивает двух людей одной нации, но с различной психикой. Иван Ермолаевич – обычный крестьянин, не богатый, но и не бедный, таких позже станут называть «средняк». И – «рассказчик», интеллигент, очень похожий на самого Успенского, который хочет понять своего знакомого (да и самого себя). Если Иван Ермолаевич едет на станцию за колёсной мазью, а рассказчик просит его захватить газету, то колёсную мазь мужик не забудет никогда, а газету забыть может. Со своей стороны, когда рассказчик едет на станцию, а Иван Ермолаевич просит его прикупить колёсную мазь, то газету интеллигент

не забудет, а вот колёсную мазь может и позабыть. Им трудно понять друг друга, хотя и вражды между ними нет. Иван Ермолаевич даже отдаёт сына в школу, ибо смутно чувствует, что образование может пригодиться ему в дальнейшей жизни, но когда сын всяческим образом начинает от учёбы отлынивать, а тянет его к коровам и лошадям, то мужик радуется: наследник растёт. Существование крестьянина во многом зависит от погоды: два-три неурожая – и благосостояние крестьянского двора подорвано. И вообще мужик ощущает себя не столько гражданином государства, сколько составной частью природного цикла. В мире крестьянской семьи свои горести и радости: вот Паланька никак не может выйти замуж, потому что надо срочно лошадь купить, а вследствие этого не на что приданое справлять – свадьба всё откладывается, девка страдает, и никакого ей дела нет до «женского вопроса» и прочей «эмансипации»...

В очерке «Власть земли» (1882) Успенский нашёл ёмкую формулу для выражения своей идеи относительно психики крестьянина. Пока мужик психологически ощущает себя частью окружающей его природы, пока он пронизан «поэзией земледельческого труда», он остаётся «в границах совести». Если крестьянин вырывается из-под власти земли, то он неизбежно деградирует. Вот Иван Босых устроился весовщиком на железной дороге, начал брать взятки, потом уже вымогать взятки, его выгоняют и он теперь – «порченный мужик». Сила и крестьянская хватка, казалось бы, при нём, но хозяйством своим он уже не интересуется, а так и норовит отправиться в питейное заведение. Духовно Иван уже вышел из-под «власти земли», духовно он уже не крестьянин, а «новорождённый пролетариат», и Успенский скорбит по этому поводу. Писатель не увидел иных основ народной морали, нежели «власть земли», и этот очерк – самое народническое из всех его произведений.

Как и многие писатели-народники, Успенский воспринимал капитализм только лишь как стихийное бедствие. Новый хозяин жизни господин Мясников (очерк «Книжка чеков. Эпизод из жизни недоимщиков» из цикла «Новые времена, новые заботы» – 1873 – 1878) ставит перед нищими обитателями деревни Распоясово дилемму: кто хочет работать на его условиях («полтина пешему – рубль конному»), тот пусть приходит, насильно никого не заставляют, но распоясовцам деваться некуда, и Успенский скорбит по утрате основ народной жизни – в деревню приходит «локомобиль», и будет здесь фабрика. В одном из очерков последнего периода творчества (цикл «Грехи тяжкие», 1888) появляется символический образ «господина Купона», пришествие которого знаменует конец всего привычного деревенского мира, превращение человека в простую меновую стоимость, всевластие капитала. А что же делать? «Опомниться», «очувствоваться», уповать на «крестьянский банк»...

Героем современности оказывается в очерках Успенского интеллигент, который помнит о своём долге перед народом. Такого героя встречаем мы в очерке «Выпрямила» (1884 – 1885). Сельский учитель Тяпушкин когда-то в Лувре видел знаменитую статую Венеры Милосской. Теперь в трудную

минуту, когда появляется у него искушение всё бросить и убежать в город, образ вечной красоты помогает ему жить – вот и ответ на роковой вопрос полезно ли искусство или оно не имеет цели вне самого себя.

В конце восьмидесятых годов Успенский писал в письме, что задумал цикл очерков под ориентировочным названием «Власть капитала», но замысел трансформировался в своеобразный комментарий к официальным статистическим данным – «Живые цифры» (1888). Конкретные цифры писатель превращает в образы народной жизни: четверть лошади на одну ревизскую душу – вот наглядная картина обнищания народа.

В 1892 году прекратилась литературная деятельность писателя. На протяжении последних десяти лет жизни он находился в психиатрической больнице...

### **Контрольные вопросы**

1. Почему писатели-народники из всех литературных жанров предпочитали очерк?
2. Как понимать выражение Успенского «власть земли»?
3. Как интерпретировал Успенский появление капитализма в России?
4. Каким образом решал писатель проблему целей искусства?

## **Творчество М.Е. Салтыкова-Щедрина** (1826 – 1889)

### **Некоторые моменты биографии и своеобразие творческой личности**

Михаил Евграфович Салтыков (пока ещё не Щедрин) родился в селе Спас-Угол Калязинского уезда Тверской губернии. «Род мой старинный, но историей его я никогда не занимался», – с некоторым вызовом писал в «Автобиографическом письме» впоследствии Михаил Евграфович.

Принято считать, что в семье будущего писателя была «тяжёлая атмосфера», «устремления матери были направлены на приобретательство», «царила постоянная вражда между матерью и отцом», вместо любви к детям были подачки одним и тумаки другим (С. А. Макашин, В.Я. Кирпотин, Е.И. Покусаев, А.М. Турков, В.В. Прозоров, Д.П. Николаев и др.) Было бы с нашей стороны странным оспаривать всё это, но не будем забывать, что юный Салтыков каким-то образом оказался в Московском дворянском институте, а затем в Царскосельском Лицее (который уже был переведён в Петербург и уже назывался Александровским). Чтобы обучаться в лучших учебных заведениях своего времени, куда принимались сыновья из наиболее знатных семей России, родителям надо было приложить определённые усилия, и, надо полагать, такие усилия они приложили...

В Лицее Салтыков пишет стихи. Там многие писали стихи, и каждый выпуск выбирал «своего Пушкина». Один из выпусков выбрал «своим

Пушкиным» М.Е. Салтыкова. Впрочем, тот, по собственному признанию, «после выхода из Лицея стихов не писал».

В Лицее Салтыков знакомится с М. Петрашевским, посещает уже во время службы в канцелярии Военного министерства его «пятницы», но, в основном, молчит и слушает, о чём говорят другие.

В журнале «Отечественные записки» публикуются две его повести («Противоречие» и «Запутанное дело»), за что по личному распоряжению Николая I молодого чиновника ссылают в Вятку, ибо повести, с точки зрения государя, «обнаруживают вредный образ мыслей и пагубное стремление к распространению идей, потрясших уже всю Западную Европу...». Это апрель 1848. Кто читал повести, тот скажет, что оценка императора весьма преувеличена.

Хотя это как сказать – «ссылают»? Властям предложено «употребить по службе» молодого человека, и он за семь лет пребывания «в ссылке» делает неплохую карьеру.

В Вятке Салтыков довольно быстро становится чиновником для особых поручений при губернаторе – весьма престижная должность (а потом даже советником Губернского правления). Среди прочих дел он разбирает дело «о раскольничьем лже-попе Щедрина» – не отсюда ли возник впоследствии псевдоним? Есть ещё версия: нищим щедро подавал. Обе версии сомнительные.

В 1855 году Николай I умирает, и Салтыков возвращается в Петербург, а уже в следующем году появляются «Губернские очерки» с подзаголовком: «Из записок отставного надворного советника Щедрина». И далее: «Собрал и издал М.Е. Салтыков». Вот они встретились – фамилия и псевдоним, встретились, чтобы больше не расставаться.

На рубеже 50-60-х годов в российском обществе самое популярное слово – «гласность» (к которому добавляют эпитет – «благодетельная»). Салтыков-Щедрин (в общественном сознании уже так) делает блистательную карьеру (вице-губернатор, председатель Казённой Палаты), уходит в отставку, возвращается на службу, а в конце 60-х годов, разочаровавшись и в возможностях чиновничьего служения, да и в благодетельности реформ, окончательно отдаётся исключительно литературной деятельности.

Литературная репутация писателя в российском общественном сознании не была однозначной. «Сатирик», «юморист», «обличитель», «наш Свифт», «наш Ювенал» оценивался соратниками в ряде случаев достаточно высоко – «радужный талант» (Н. Михайловский), но иногда обличителя в свою очередь обличали: так, Д.И. Писарев в статье «Цветы невинного юмора» трактовал пафос произведений Салтыкова-Щедрина как «смех ради смеха». Либеральный публицист А.С. Суворин (когда ещё был либеральным) упрекал сатирика в отсутствии «политических и общественных оснований». Упрёк несправедливый: политические и общественные убеждения Салтыкова-Щедрина сформировались ещё в пору увлечения его идеями социалистов-утопистов и, по сути дела, мало в чём изменились за время его литературной деятельности: «Неизменным предметом моей литературной деятельности, –

писал он, – был протест против произвола, лганья, хищничества, предательства, пустомыслия и т.д.»

Марксистское литературоведение высоко оценивало творчество Салтыкова-Щедрина, стараясь не замечать того, что сатира\* писателя клеймила не только язвы общественной жизни его времени, но и оказалась весьма актуальными по отношению к советской (да и теперешней) действительности.

Однако не будем голословными...

### **Сатирические циклы очерков М.Е. Салтыкова-Щедрина**

Излюбленным жанром писателя был цикл очерков. В любом из подобных циклов можно выделить один очерк и трактовать его как нечто отдельное, но вместе с тем каждый из очерков входит как некая составная часть в иное, более масштабное единство, которое объединено либо местом («Губернские очерки»), либо социальным типом («Господа ташкентцы»), либо неким ироническим тезисом («Благонамеренные речи»).

В пределах цикла место каждого из очерков более или менее факультативно.

Первым таким циклом явились «Губернские очерки» (1956). Город Крутогорск и его окрестности – вот объединяющий центр цикла. Некоторые современники полагали, что это непременно Вятка, но город Крутогорск можно воспринимать как некий Губернский Город Российской империи вообще. Из этого города «дороги дальше никуда нет, как будто здесь конец миру».

Место это может показаться привлекательным, тут чудесная природа, простодушный народ, но нравы, конечно... Вот здешний олигарх Порфирий Петрович рассказывает забавную историю про архивариуса Ивана Кузьмича. Получили в канцелярии бумагу – ничего непонятно, вызвали архивариуса, тот говорит: «Ничего не понимаю, а ответить могу». И ответил... Столь же бессмысленным текстом. И наверху оказались довольны.

Подьячий рассказывает, как брали взятки в прошлые времена. К примеру, некий лекарь, когда в его распоряжении оказывалось мёртвое тело (скажем, утопленник), устраивал в крестьянской избе вскрытие трупа, заставлял понятых из крестьян принимать участие, и те платили, чтобы «ослобонил» от этого дела. Или у купца-миллионщика с целью поиска утопленника велит пруд спустить – а как спустить, фабрика станет без воды, вот и платит купчина, чтобы не спускали...

Княжна Анна Львовна (которой скоро тридцать лет) думала, что некий молодой чиновник очень обожает её, а тот вместо любовного объяснения попросил, чтобы она, используя свои связи, устроила его... становым в уезде.

«Талантливая натура» Володя Буеракин когда-то учился в университете, читал книжки, теперь обленился и лежит на диване в своём имении и ничего не делает.

У автора вызывают умиление нищие, странники и богомольцы. Их простые души не ведают злобы и корысти. Хотя в народе попадаются и мошенники, и завистники, и прямые разбойники...

В сатирическом цикле «Помпадуры и помпадурши» (1863 – 1874) перед читателями предстают высшие представители самодержавной власти (губернаторы и градоначальники). Само слово «помпадур» формально не является неологизмом: в XVIII веке у французского короля Людовика XV была фаворитка маркиза де Помпадур, которая по своему капризу назначала и смещала должностных лиц. В русской дворянской среде употребляли слово «помпадурша», которое означало любовницу должностного лица, активно вмешивающуюся в управление. У Салтыкова-Щедрина слово «помпадур» – мужского рода. Это само должностное лицо, при котором функционирует «помпадурша». «Помпадур» ассоциируется у русского человека со словом «самодур», а в дальней перспективе – амбициозный и претенциозный дурак, облеченный властью.

Можно отметить, что в этом цикле очерков отразились впечатления писателя от службы в Рязани, где губернатор Муравьев (помпадур) доверил дела управления губернией помпадурше – мадам Кулебякиной, супруге уездного предводителя дворянства. Однако сводить смысл очерков к обличению только лишь рязанского губернатора вряд ли продуктивно.

Произведение начинается с проводов старого помпадуря. Чиновники устраивают в честь «его превосходительства» прощальный обед, но не очень-то переживают, а даже злорадствуют слегка, потому что в отставку выходит и старая помпадурша. А какой-то он будет новый помпадур, помпадур либеральный? И вот в город Семиозёрск приезжает новый помпадур Митенька Козелков, петербургский шалопай, который был назначен помпадуром благодаря знатному покровителю Оболдуй-Тараканову. Митенька начинает с либеральных фраз о процветании торговли и праве собственности, а заканчивает, как и старый помпадур, криком «Разорю!», а по поводу закона у него оказывается своё мнение: «Я вам закон!» Воцаряется новая помпадурша, и всё совершается прежним образом.

Помпадуры сменяют друг друга, попадают помпадуры-реформаторы, но всякое реформаторство заканчивается криком «Разорю!»

Был, впрочем, помпадур по прозвищу Единственный, во времена которого было тихо и спокойно, ибо он предписал, что даже в его присутствии пусть всякий полагает, что он находится в отсутствии.

В самом начале цикла очерков «Благонамеренные речи» (1872 – 1876) Салтыков-Щедрин как бы декларирует свою лояльность: он будет говорить о краеугольных камнях общественной жизни: о семье, собственности и государстве. В дальнейшем оказывается, что речи писателя не такие уж благонамеренные.

Семейные ценности всё более подменяются денежным интересом, дворяне деградируют, разоряются, подделывают векселя. Дворянские имения переходят в руки кабатчиков. Самый яркий образ цикла – Осип Иванович



Дерунов, подрядчик и хлебный торговец, который скупает у народа по дешёвке хлеб, а когда мужики не хотят продавать ему по дешёвой цене, то Дерунов квалифицирует это как «бунт». Он полновластно царит в губернии, но уже появляется в Петербурге в собольей шубе, цилиндре и перчатках.

Впрочем, среди молодого поколения появляется «непочтительные Коронаты», не желающие угождать маменьке во имя денежного интереса, а умеющие найти свой путь честной деятельности и в условиях пореформенной России.

Цикл очерков «Господа ташкентцы» (1869 – 1872) представляет собой исследование определённой разновидности русского чиновничества. В конце 60-х годов в состав России вошёл Туркестан, и город Ташкент стал центром генерал-губернаторства. Российские колониальные чиновники, которые появились там, отличались особой грубостью, алчностью, а также своим животным примитивизмом. «Ташкентец» Салтыкова-Щедрина – это злая пародия на цивилизатора. «Чего хотят эти человекообразные?» – вопрошает автор и сам же отвечает: «Жрать!»

В художественном мире писателя Ташкент – это страна, «лежащая всюду, где бьют по зубам». «Если вы находитесь в городе, о котором в статистических таблицах сказано: жителей столько-то, приходских церквей столько-то, училищ нет, библиотек нет, богоугодных заведений нет, острог один и т.д. – вы можете сказать без ошибки, что находитесь в самом центре Ташкента». Как-то в театре автор увидел французского генерала и вдруг понял – это ташкентец.

Писатель пытается имитировать точку зрения ташкентца-полицейского, человека не столько злого, сколько примитивного и недоразвитого. Этот субъект интересуется «коммунизмом» «в смысле свободы любви» и в этом смысле пристаёт к милым и симпатичным нигилисточкам, от одной из которых получает по физиономии, когда распустил руки. «Вы, душенька, либералка?» – вопрошает ташкентец и получает в ответ: «А вы, душенька, негодяй?»

Салтыков-Щедрин проводит перед нами целую череду «ташкентцев»: вот светский ташкентец Nicolas Персиянов, вот полуживотное, вечно голодный Хмылов по кличке «Палач» (но это он в школе такой, а на службе потом развернётся), вот аккуратный и приличный с виду ташкентец Миша Нагорнов... Фонвизинский Митрофан, по мнению писателя, это, в сущности, и есть потенциальный ташкентец в самом общем своём виде.

В цикле очерков «Современная идиллия» (1877 – 1883) события сосредоточиваются вокруг полицейского участка. Квартальный надзиратель Иван Тимофеевич чувствует, что нынче он герой своего времени, «вся внутренняя политика на нас, да на городских» держится. Он даже сочинил устав о благопристойном поведении обывателей, но и сам оказался также обвинён в вольномыслии.

На страницах очерков появляются персонажи других авторов – Глумов (из комедии А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты») и Молчалин (А.С. Грибоедов «Горе от ума») Именно Молчалин и произносит сакраментальное: «Нужно погодить!» С чем, спрашивается, «погодить»? С

преобразованиями в либеральном духе. Вот, кстати, пример т.н. «эзопова языка»\* в произведении сатирика.

Глумов и Рассказчик согласны «погодить»: они «забились в нору», сидят в квартире, и даже квартальный одобряет такое их поведение, но всё-таки они подозрительны, ибо не участвуют в коммерции.

И тогда Глумов и Рассказчик отправляются на поиски приключений. Они становятся свидетелями фиктивного брака адвоката Балалайкина (который, впрочем, уже два раза женат) и Фаинушки, сожительницы престарелого купца, отправляются в путешествие по Волге...

Сам писатель трактовал именно этот цикл очерков как своего рода роман (если это роман, то, наверное, – роман-очерк?)

Последним произведением Салтыкова-Щедрина явился также роман-очерк (роман-хроника?) «Пошехонская старина» (1887 – 1889), в котором писатель даёт яркие картины не столь ещё давнего крепостнического прошлого. Семейство дворян Затрапезных, изображённое в романе, не является одним из культурных «дворянских гнёзд», тут царит матушка героя Никанора Затрапезного полновластная Анна Павловна. Поутру неумытая, в грязном капоте она появляется в девичьей – и сразу там воцаряется мёртвая тишина, головы рабынь склоняются над пальцами. И всё же в доме Затрапезных не было грубого насилия над крепостными, хотя браков между дворовыми не полагалось. Если намечались какие-то склонности, то девку выслеживали, а которая оказалась «с кузовком» ссылали с глаз долой в дальнюю деревню в супруги в многодетному вдовцу.

Окрестные дворяне все сплошь люди невежественные, алчные и грубые. Перспектива отмены крепостного права приводит их в ужас. Вот «образцовый хозяин» Пустотелов с нагайкой в руке заставляет мужиков всю неделю трудиться на барском поле. Вот тётушка Анфиса Петровна сурово карает провинившуюся дворовую девочку: её привязывают к дереву и мажут мёдом, мухи, пчёлы и осы чуть ли не до смерти жалят несчастную, и только слёзные мольбы Никанора заставляют тётушку сменить гнев на милость.

Однажды, не выдержав издевательств, сенные девушки задушили Анфису Петровну подушками. Но это крайняя форма протеста. Обычно крепостные терпят угнетение, иногда лишь от отчаяния решаясь на самоубийство (Мавруша). У помещиков есть ещё одна форма наказания непокорных: их можно сдать в рекруты, так поступили с Ванькой-Каиным.

С лёгкой руки сатирика Пошехонье (реальная местность в Ярославской губернии) стало восприниматься как символ дикости, и провинциализма, хотя это вряд ли справедливо по отношению к реальному Пошехонью...

### **Идейно-художественное своеобразие романов М.Е. Салтыкова-Щедрина («Господа Головлёвы», «История одного города»)**

Из очерков Салтыкова-Щедрина берут своё начало и сюжеты его романов. Эти романы вовсе не похожи на традиционные истории молодых

людей, которые после многочисленных испытаний находят своё место в жизни, обретают любимую девушку и всё заканчивается счастливым финалом, радующим читателя.

События тут разворачиваются во времени по прямой хронологии, но главной интриги как таковой нет. И всё-таки это уже не циклы очерков, ибо определённый сюжет и в том, и в другом случае прослеживается. При этом оба романа исключительно своеобразны: в одном из них в центре внимания дворянская семья, в другом – государство и народ, возможные перспективы развития России.

«История одного города» (1869 – 1870), на первый взгляд, кажется исторической сатирой, в которой Салтыков-Щедрин пародирует отдельные моменты истории Российского государства (или то, как эти моменты представлены в исторических монографиях). В частности, пародируется т.н. «норманнская теория», согласно которой новгородцы пригласили себе князем варяга Рюрика. (В романе головоотяпы приглашают себе князя, отказываясь от своей свободы, и тот называет их презрительно за это – глуповцы). В описании череды градоначальниц можно увидеть пародийное отражение реальных событий русской истории XVIII века, когда гвардия возводила на трон Елизавету Петровну и Екатерину II. Некоторые градоначальники невольно вызывают ассоциации с отдельными российскими самодержцами и высшими сановниками (Грустилов – Александр I, Беневоленский – Сперанский, Угрюм-Бурчеев – Аракчеев и Николай I и пр.).

Но главным героем романа является... сам город Глупов, в котором соединены все признаки российских городов и деревень – выгон, река, площадь, кабак, острог, семь холмов и пр. Пространство города и его история – представляют собой универсальный хронотоп, в котором пародийно и вполне серьёзно, фарсово и трагически отразились прошлое, настоящее и даже возможное будущее (!) России.

Писатель совмещает реальное и фантастическое, создавая образы градоначальников, иногда совершенно, неправдоподобные, на первый взгляд: у одного из них фаршированная голова, у другого вообще в голове... органчик, который воспроизводит только лишь две «мелодии»: «Не потерплю!» и «Разорю!». Фантастическое выступает здесь в форме гротеска\*, который в данном случае реально мотивирован. Писатель сам вынужден был объясняться по этому поводу: если, мол, у меня написано «Органчик», то следует читать «дурак». Действительно, способ создания такого образа заключается сначала в сравнении («он глуп, как будто у него в голове органчик»), а далее в персонификации одной из частей сравнения. Аналогично и с образом градоначальника де Санглота, который «отличался легкомыслием» и вследствие этого – «летал по воздуху в городском саду». Эта фантастика, если можно так выразиться, семантически мотивирована.

Самым любопытным градоначальником (но и самым страшным) является Угрюм-Бурчеев, непреклонный идиот, реформатор и бывший прохвост (профос

– исполнитель приговоров о телесном наказании солдат, должность в прусской армии, а также в голштинском войске Петра III).

В числе прототипов образа данного персонажа называют и Аракчеева (любимым детищем которого были военные поселения), и Николая I (который воспринимал себя идейным борцом с общественным прогрессом европейского образца). Но читатели последующего времени воспринимали этого персонажа как своего современника, идеолога и фюрера тоталитарного режима. Это они, угрюм-бурчеевы XX века переименовывали города, прекращали течение рек, устанавливали новые праздники, назначали в каждый дом командира и шпиона – Иосиф? Адольф? Мао? – список можно продолжить. Талантливое художественное произведение в этом аспекте оказывается не только продуктом своего времени, оно может осуществить т.н. «опережающее отражение». Хотя прямое отождествление «эскадронного командира» и «коммуниста» Салтыков-Щедрин делает именно по поводу данного героя.

«Идея всеобщего осчастливления» странным образом сочеталась в Угрюм-Бурчееве с идеей «прямолинейности», и он то перекрывал течение реки, то переименовал Глупов в Непреклонск, то ввёл два праздника – один весенний («праздник непреклонности»), другой осенний («праздник предержавших властей»), а закончилось его деятельность... Как оно всё закончилось – по этому поводу существуют, по крайней мере, две точки зрения. Налетевший на Глупов смерч, который заставил исчезнуть реформатора-прохвоста, – не есть ли это символ грядущей революции (А.С. Бушмин, В.Я. Кирпотин)? Но – глуповцы «пали ниц», но – Угрюм-Бурчеев приветствует грядущую катастрофу. Может быть, это пророчество писателя о грядущем катаклизме, к которому непременно приведёт деспотизм одних и пассивность других?

А глуповцы, которые не только терпят своих угнетателей-градоначальников, но и называют их «красавчиками» и «умницами» – не клевета ли это на русский народ? Но почему же непременно клевета? Неужели в народе не было покорности, апатии, слепой веры в начальство, которые достойны сатирического осмеяния? И даже страшная сцена, в которой озверевшие глуповцы терзают ни в чём не повинную Алёнку («навела сухость»), так-таки и тоже клевета на русский народ? Да, появляются среди покорной массы и народные заступники, но глуповцы в массе своей безмолвствуют, когда начальство расправляется с ними.

Писатель отказывается идеализировать народ во имя правды о нём, а также в надежде, что со временем тут что-то изменится.

Салтыков-Щедрин расширяет в своём романе возможности реалистического повествования за счёт фантастических образов и намеренных анахронизмов. Писатель создаёт особый художественный мир, который не воспроизводит действительность в формах её самой, но который делает наглядными глубинные её закономерности. А реальная действительность уже потом своеобразно воплощает иногда фантастические мотивы романа. Так, часть города Калязина (родные места сатирика) была затоплена при сооружении очередной плотины через Волгу, и только верхняя часть

колокольни возвышается теперь посреди водного пространства – это не фантастика, а самая что ни на есть реальность нашего времени: советские угрюм-бурчеевы постарались.

В романе «Господа Головлёвы» (1875 – 1880) представлена хроника деградации патриархально-дворянской семьи на рубеже крестьянской реформы. Прежние патриархальные семейные отношения сменяются отношениями корысти и человеконенавистничества. «По-родственному» разобраться уже не получается, хотя какие-то воспоминания о том, что можно внутри семьи решить проблемы по-доброму, по-родственному ещё остаются.

Перед крестьянской реформой в самый кризисный момент развернулась глава семьи Арина Петровна, которая сумела увеличить семейное достояние со ста пятидесяти до четырёх тысяч душ. Но ей на смену приходит сынок Порфирий, который послужил в столице, знает толк в юриспруденции и, в конечном итоге, новый хищник сумел присвоить себе и родовое имя Головлёво, и Дубровино.

История семьи Головлёвых – это, в сущности, история смертей. Умирает Стёпка-балбес, не выдержав унижений и роли приживала в родном семействе, тот самый Стёпка, который ранее распорядился выброшенным ему «куском» (частью наследства) единственным известным ему образом: пропил и прогулял. Умирает брошенная корнетом сестра Анна, оставляя на попечение маменьки двух дочек – Аннишку и Любиньку. Умирает Павел Головлёв под лицемерные причитания ненавистного братца. Умирает сама Арина Петровна, проклиная перед смертью того, кого сама породила, сыночка Порфирия, «Иудушку», «кровопивушку», «откровенного мальчика».

Характер Порфирия Головлёва сам сатирик определял как характер лицемера чисто русского пошиба. Это человек, «лишённый всякого нравственного мерила», который мелет языком словесную шелуху, творя при этом свои гнусные дела, но исключительно при этом в рамках закона. Почему же он – Иудушка, и какую роль играет здесь уменьшительно-ласкательный суффикс? Как Иуда предал Христа, так и Порфирий предал всё своё семейство, а суффикс тут в контексте всего произведения имеет значение не уменьшительно-ласкательное, а бессмысленно-лживо-елейное, как и все речи данного персонажа.

Порфирий Головлёв ещё более преумножил родовое достояние, но кому в итоге оно достанется? Бессмысленно и отстранённо смотрит Иудушка на гибель своих детей – все их проблемы могли быть решены при помощи относительно незначительной для владельца головлёвского имения суммы, а сами детки своими силами в принципе неспособны решить свои проблемы – Володя не может жить на жалованье, Петя – не может не проигрывать в карты казённых денег. Последний шанс даёт герою судьба: экономка Евпраксеюшка рождает Порфирию сына, а тот... отправляет ребёнка в Воспитательный дом, где ребёнок и погибает.

Среди Головлёвых появляются личности, которые тянутся к прекрасному и высокому – Любинька и Аннинька поступают в артистки. Но в

провинциальном театре им суждено петь весёлые куплеты о том, как прекрасно «быть подполковником», и показывать ножки в оперетке «Прекрасная Елена». В этой провинциальной богемной жизни гибнет Любинька, а другая сестра возвращается в ненавистную усадьбу, где оказывается предметом гнусных вожделений своего лицемерного дядюшки, который очень даже не прочь взять «Анниньку за полную тальицу»...

В конце романа в церкви, вдруг во время всенощной в Иудушке вдруг просыпается совесть. «Где все?» – спрашивает он, и нет ему ответа. В холодную мартовскую ночь Порфирий Владимирович в одном халате отправляется на могилу матери то ли для того, чтобы проститься с ней, то ли чтобы просить прощения у покойной. Уходит, чтобы замёрзнуть по дороге, и это можно квалифицировать как самоубийство, а можно рассматривать как последнюю фазу деградации личности героя.

### **«Сказки» М.Е. Салтыкова-Щедрина как единство фольклорных мотивов и элементов политической публицистики**

Если рассматривать «Сказки» (1869 – 1886) Салтыкова-Щедрина как некий сатирический цикл, то надо отметить, что некое подобие единства этому «циклу» (?) придаёт только лишь жанровое единообразие – именно жанр, а не место свершения действия, не общий для всего цикла (?) герой или группа героев и даже не единая тенденция.

По поводу причин обращения сатирика к жанру сказки можно привести несколько известных литературоведческой науки версий: 1) сказка – это такой жанр, который наименее уязвим для цензуры (?); 2) сказка по природе своей доступна широкому кругу читателей; 3) сказка открывает возможность создания новых совершенных художественных форм.

Версия первая – самая сомнительная. К примеру, сказка «Вяленая вобла» была написана и даже набрана для февральского номера «Отечественных записок» за 1884 год, но была изъята по требованию цензуры. Сказка «Орёл-меценат» была написана для мартовского номера «Отечественных записок» за 1884 год, но была изъята автором по цензурным соображениям. Этот скорбный список можно бы продолжить. Цензура реагировала на сказки приблизительно так же, как и на другие произведения писателя.

Вторая версия, наверное, имеет право на существование, но наиболее продуктивной представляется версия третья. Действительно, Салтыков-Щедрин увидел в жанре народной сказки прекрасную возможность создания особого художественного мира, который вовсе не надо строить по законам внешнего правдоподобия, но который в остро-сатирической, яркой, образной форме отражает противоречия действительности и выражает авторские мысли.

Фольклорные элементы в сказках писателя – зачин («жили-были»), зооморфные герои, ирреальные мотивировки («по щучьему веленью») сочетаются с элементами политической публицистики, реалиями современного художнику быта и даже... с философскими терминами («идеалист»). В сказках

Салтыкова-Щедрина зайцы изучают «статистические таблицы, при Министерстве внутренних дел издаваемые», медведи ездят в командировки и получают на то прогонные деньги, рыбы ведут диспуты о социализме. При этом как бы ни очеловечивал сатирик своих ушастых и хвостатых героев, они вместе с тем проявляют и свои природные свойства.

В сказке «Премудрый пискарь» (орфография М.Е. Салтыкова-Щедрина) герой-пискарь лежит день-деньской в норе, щурёнка опасается, и снится ему сон, что он... двести тысяч выиграл. «Жил – дрожал, и умирал – дрожал», – это писатель о пискаре или о человеке? В образе пискаря сатирик заклеил тип российского интеллигента-обывателя 80-х годов XIX века. Только ли так? А не имеет ли этот образ более глубокий обобщающий смысл, если угодно, общефилософский? Это же одна из коренных проблем бытия: жить полноценной жизнью или существовать, но зато максимально долго? В этом смысле сказка о премудром пискаре может соотноситься со сказкой про Орла и Ворона из «Капитанской дочки», которую Пугачев рассказывает Гринёву. Там тоже один из персонажей – Ворон – выбирает путь щедриновского «пискаря», предпочитая полноте жизни существование долгое, хотя и не вполне комфортное – питаться падалью. Данная интертекстуальная связь не обязательно осознавалась писателем (во всяком случае, конкретного намёка в щедриновском тексте на неё нет), при этом она вполне реальна.

В самой политически заострённой сказке «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил» в первой же фразе происходит сочетание элементов фольклорной сказки («жили-были», «по щучьему велению, по моему хотению») с элементом философии Просвещения\* – «робинзонада» – генералы оказались на необитаемом острове – в этом случае интертекстуальная связь обозначена прямо.. И находят они там не шапку-невидимку, не сапоги-скороходы, а... номер «Московских ведомостей» (газету политического противника автора М.Н. Каткова). Кстати появившийся мужик не только решает все пищевые проблемы генералов, но и сплетает верёвку, которой... бездельники-генералы привязывают его к дереву. Поступок мужика, на первый взгляд, нелогичный, но столь же нелогична действительность, в которой те же мужики в солдатских шинелях обеспечивают существование системы, где одни господствуют, а другие им служат. Конечно, писатель упрощает: в жизни не все генералы такие уж бездельники, не все мужики такие уж ловкие да мастеровитые. Салтыков-Щедрин пародирует счастливый финал народной сказки: герой-спаситель получает в итоге не царевну и полцарства впридачу, а всего-то «рюмку водки да пятак серебра». Сатира писателя направлена не только против дураков и бездельников генералов, но и, в определённой степени, – в адрес героя из народа, умелого, работающего, но непонятно почему покоряющегося своим угнетателям.

Ту же самую проблему – противостояние паразитов-угнетателей и безропотных тружеников ставит Салтыков-Щедрин в сказке «Дикий помещик», только помещик здесь ещё глупее, чем генералы, хотя тоже читает газету (на этот раз не «Московские ведомости», а «Весть», но того же направления

газету). Герой заказывает эксперимент: какова будет жизнь без мужиков? Господь выполняет пожелание помещика, и вот начинается новая жизнь, в которой оказывается без мужика не только тяжело, но и совсем невозможно. Помещик пытается ещё что-то доказать «господам либералам», но уже господин капитан-исправник квалифицирует его деяние как государственное преступление (кто будет налоги платить, если мужиков нет?), и срочно господа начальники восстанавливают мужиков на прежнем месте, а те приводят одичавшего помещика в человеческий вид.

Гротескный образ человека-зверя роднит эту сказку с «зооморфными» сказками сатирика, но и в «Повести...» образы генералов тоже в известной степени гротескны: так, один из оголодавших генералов откусил у другого орден и – потекла кровь, т.е. перед нами своеобразный человек-орден.

В сказке «Карась-идеалист» определенная доля симпатий автора принадлежит герою, который не вполне адекватно представляет себе мироустройство, питая иллюзии по поводу окружающей его действительности. Если прислушаться к аргументации «идеалиста», то можно увидеть здесь отголоски былых мечтаний юного автора, поклонника утопических социалистов: «Верю в бескровное преуспеяние, верю в гармонию и глубоко убеждён, что счастье – не праздная фантазия мечтательных умов, но рано или поздно сделается общим достоянием!» И совершенно справедливо подобные речи рыба «головель» называет «сицилизмом». И пусть ёрш в данном случае оказался прав, пусть идеалист-карась оказался проглочен щукой (на чём, собственно, и закончился между ними диспут), – идея грядущего всеобщего счастья рыб (человечества?) так и осталась прекрасной и ничем не скомпрометированной...

Ещё более невесёлой является и сказка «Коняга», в которой дети одного коня-отца Коняга и Пустопляс обречены на разную судьбу. Коняге – вечный тяжкий труд и солома, Пустоплясу – безделье и овёс. В дискуссии группы Пустоплясов по поводу Коняги угадывается грустно-ироническое отражение реальной дискуссии российских публицистов о сущности и характере русского народа. «Трудись, Коняга! упирайся! загребай! и почерпай в труде ту душевную ясность, которую мы, пустопясы, утратили навсегда!» – над кем в данном случае издевается сатирик? Какого публициста и какой конкретно печатный орган имеет в виду? Вряд ли это конкретная аллегория, тут выпад в сторону российской публицистики вообще, в том числе и своеобразная горькая автосатира, себя писатель не исключает из группы дискутирующих о народе пустоплясов...

И совсем другой тон сатирического обличения в сказке «Медведь на воеводстве», которая хотя и помещает в центр повествования зооморфного героя, даже трёх – вот она, сказочная триада – но сюжет развивается по логике исторического повествования: Топтыгина I, сменяет Топтыгин II, а затем и Топтыгин III. Цензура отреагировала не сразу, но всё же отреагировала: первая часть (про Топтыгина I) была изъята из февральского номера «Отечественных записок» 1884 года, а вторую и третью части Салтыков-Щедрин даже и не стал



пытаться напечатать в России. Надо полагать, цензор увидел некую аналогию череды Топтыгиных с царствующими в России особами – Николай I, Александр II, Александр III. А если ещё учесть, что в сказке мужики Топтыгина II убивают, а Александр II, как известно, погиб в результате теаркта, то...

Но цензор вряд ли прав, трактуя в данном случае образы зооморфных героев писателя как вполне конкретную аллегорию в адрес российских самодержцев. Или, скажем так: трактовка этих образов только лишь как аллегории принципиально недостаточна. Лес сатирика – это и собственно лес, с деревьями, зверями и птицами, но это и некое отражение человеческого (в частности – русского) общества, а топтыгины проявляют и черты властителей – не обязательно непременно самодержцев, а почему бы не губернаторов? не градоначальников?, но и свои исконные зооморфные черты (спят в берлоге, разоряют ульи и пр.).

Салтыков-Щедрин не противопоставлял в своей литературной деятельности два вида отражения действительности – в формах самой жизни и в формах особого гротескно-сатирического художественного мира. Так уж случилось, что в начале своего творчества писатель культивировал только лишь первый вид – это ещё было связано с принадлежностью писателя к определённому литературному направлению, – а уже с конца 60-х годов оба вида блистательно сосуществовали в творчестве великого русского сатирика.

## **Творчество Ф.М. Достоевского (1821 – 1881)**

### **Некоторые моменты биографии и своеобразие творческой личности**

Ф.М. Достоевский родился в Москве в семье врача, который служил в больнице для бедных. Будущий писатель по воле отца обучался в Инженерном училище, которое размещалась в Петербурге в стенах Михайловского замка, последнего прибежища русского императора Павла I. Однако ни Фёдор Михайлович, ни старший брат его Михаил (который тоже получил инженерное образование) не имели ни малейшего желания быть военными инженерами, но интересовались исключительно литературой.

Для Достоевского литературный дебют оказался весьма удачным. Роман «Бедные люди» высоко оценили сначала в литературной среде: «Новый Гоголь явился!» – так, судя по воспоминаниям современников, охарактеризовали явление молодого писателя Н.А. Некрасов и Д.В. Григорович, к этой оценке присоединился и В.Г. Белинский, который, правда, через некоторое время в Достоевском как в писателе разочаровался, усмотрев в произведениях, последовавших за первым романом, сплошные творческие неудачи.

«Дело петрашевцев», к которому оказался причастен Достоевский, с точки зрения чисто юридической представляло собой очевидное недоразумение: молодые люди собирались на квартире М. Буташевича-Петрашевского и... разговаривали на темы литературные, политические и

философские. Никакого политического заговора тут и в помине не было. Неадекватную реакцию властей на всего лишь инакомыслие можно как-то объяснить революционными событиями 1848 года в Европе. Но даже российскому самодержавному правосудию показалось как-то уж слишком карать «расстрелянием» литератора за всего лишь публичное чтение письма Белинского к Гоголю и намерение (только лишь намерение!) создать вольную типографию...

Вместо «расстреляния» Достоевский получил четыре года каторги, после чего он должен был – «навечно» – служить рядовым. Монаршая милость была обставлена как спектакль, и писатель некоторое время был в полной уверенности, что смертный приговор будет приведён в исполнение.

В Омском каторжном остроге Достоевский провёл четыре положенных года. Это время оказалось для писателя не только временем нравственных и физических страданий. Новые впечатления способствовали нравственной и политической эволюции Достоевского, который остро ощутил духовную пропасть между народом и обществом. Именно здесь, в остроге, а также и во время последующей солдатской службы (служить ему пришлось четыре года) и зарождаются у писателя мысли о необходимости людям общества усвоить лучшие стороны народного мироощущения – то, что впоследствии (в 60-е годы получило название – почвенничество\*).

Когда в начале 60-х годов Ф.М. Достоевский возобновляет свою литературную деятельность, ореол политического ссыльного, пострадавшего за убеждения, во многом способствует симпатиям к нему читательской массы, которая видит в авторе «Униженных и оскорблённых» писателя-гуманиста, писателя-психолога. Но уже к середине 60-х годов Достоевский воспринимается многими как «рenegат социализма» (в частности, Н.Г. Чернышевский оценивает «Преступление и наказание» как «клевету на молодое поколение»).

В то же время для властей писатель так и не стал вполне своим (так, полицейский надзор за ним не был снят до самой кончины).

Бурная литературная деятельность Достоевского в 60-70-е годы характеризуется сотрудничеством его в самых разных печатных органах: это журналы «Время» и «Эпоха», издаваемые братом писателя Михаилом Михайловичем; «Русский вестник» М.Н. Каткова, в котором были напечатаны лучшие романы Достоевского; «Отечественные записки», редакция которых сочла возможным предоставить свои страницы для публикации романа «Подросток»...

В конце 70-х годов Достоевский решается на выпуск невиданного доселе периодического издания – «Дневник писателя» (сначала это была рубрика в газете «Гражданин») – нечто наподобие журнала одного автора, который включал в себя публицистику, судебные очерки, ответы на читательские письма и экспериментальные литературные произведения.

Можно с достаточной долей уверенности предположить, что в конце своего творческого пути Достоевский ощущал себя больше, чем писателем,

кем-то в роде пророка, который призван указать России на её истинное предназначение, определить место страны в мире, а также предостеречь русское общество от непоправимых ошибок. Но так ли уж всё ли русское общество искало ответы в «Дневнике писателя» на главные вопросы современности? Отнюдь... Демократическая критика (в лице, к примеру, Н.К. Михайловского), не то что не признавала Достоевского пророком, но даже и отказывала творчеству писателя в гуманизме (статья «Жестокий талант» указанного автора). Православные мыслители и читатели и восхищались прозрениями автора «Дневника писателя» (В. Соловьёв), осторожно пытались на него повлиять в «истинно христианском духе» (К.П. Победоносцев), но даже и некоторые из подобных мыслителей отказывались признавать Достоевского истинно православным (К. Леонтьев), называя то христианство, которое он проповедовал, «слишком розовым». Впрочем, в своей речи на открытии памятника Пушкину писателю удалось предложить формулу, которая устроила (правда, только лишь на время) и радикалов, и либералов, и консерваторов: «Смирись, гордый человек, и поработай на своей ниве!» Как оказалось потом, аплодирующая публика существенно по-разному интерпретировала этот ёмкий афоризм...

Насколько оказались правомерными прогнозы писателя по поводу будущего мира и места в нём России? Судите сами: XX век будет ознаменован чередой войн и революций, но Россия избегнет социальных антагонизмов, ибо русскому народу присуще такое качество, как соборность\*; весь славянский мир объединится вокруг России и – «Константинополь должен быть наш»...

Так в чём же своеобразии мирозерцания Достоевского? В одном из своих писем он сформулировал его следующим образом: «...если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной». Само предположение о том, что истина может быть вне Христа, весьма знаменательное, и... не очень-то оно христианское, согласитесь? Потому что подлинный христианин не должен испытывать сомнений относительно идентичности истины и Христа. А тут ещё и другое: вот этот гипотетический субъект остался с Христом, а сам про себя знает, что истина где-то там, не с ним – не будет ли он в связи с этим испытывать постоянный нравственный дискомфорт?

В русскую и мировую культуру вошли как Достоевский-публицист, так и Достоевский христианский мыслитель, но предметом наших штудий является Достоевский-писатель, а публицистические и философские аспекты его художественного творчества будут затронуты лишь по мере необходимости.

### **Роман Ф.М. Достоевского «Бедные люди» как произведение «натуральной школы»\***

В своём первом романе Достоевский словно бы воскрешает, казалось бы, давно уже забытую разновидность этого жанра – эпистолярный роман.

Переписываются два героя: чиновник Макар Девушкин и девушка-сирота Варенька Добросёлова. Действие романа происходит в Петербурге. Отношения между героями не вполне определённые: Макар приходится Вареньке каким-то дальним родственником, но, похоже, что он любит Вареньку больше, чем брат или отец...

Покровительство бедного чиновника вряд ли спасло бы Вареньку от обычной судьбы бедной и симпатичной девушки в столичном городе: сводня Анна Фёдоровна (которой, естественно, бедная сирота должна денег) знакомит её с господином Быковым, но тот вдруг... решает жениться на бедной сироте, дабы она по гроб жизни была ему за это благодарна, а также и с тем, чтобы произвести на свет законного наследника в пику непочтительному племяннику.

Казалось бы, всё устроилось самым что ни на есть лучшим образом, только вот... теперь переписка героев должна прекратиться: г-н Быков не позволит, и Макар утрачивает последний смысл своего существования. Да и Варенька с ужасом думает о том, что должна будет уехать в провинцию, в неизвестность, с чужим ей, в сущности, человеком...

Именно этот роман дал основание В.Г. Белинскому говорить о гуманизме творчества Достоевского. Но уже в данном произведении писатель проявил себя ещё и как психолог (первым из русских критиков это отметил В. Майков).

Герой «Бедных людей», казалось бы, пишет только для своего адресата, ну и для себя. Но исследователи позднейшего времени (М. Бахтин) обнаружили в посланиях Макара судорожную оглядку на некоего гипотетического «другого»: вот герой сообщает, что живёт он на кухне и тут же спохватывается, как будто услышал от «другого»: «Что это за жильё такое – кухня?». И Макар реагирует: мол, я не то, чтобы на кухне живу, у меня там комнатка отгорожена, «номер сверхштатный» в некотором роде...

Он не только герой романа, этот Макар, но ещё и... читатель. Кроме произведений массовой литературы ему в руки попадают «Станционный смотритель» А.С. Пушкина и «Шинель» Н.В. Гоголя – маленький человек читает произведения о маленьких людях. Повесть Пушкина герою нравится (только лучше, с его точки зрения, Пушкин завершил бы её благополучным финалом), повесть же Гоголя вызывает у него ужас. Не потому что это не правда. Характер Акакия Акакиевича как раз самая настоящая правда, только правда окончательная и жестокая: как будто подсмотрел сочинитель, посадил человека, как бабочку, под стекло и все теперь на него глядят, пальцами тычут.

Достоевский открывает в своём «маленьком человеке» амбицию – обострённое и ущемлённое чувство собственного достоинства. Макар Девушкин страдает не от голода и холода – жалованья у него хватает и на отдельную комнатку (только вот там почему-то «чижики мрут»), и даже на собственный чай, который Макар пьёт не для себя, а – «для людей». Ему кажется, что окружающие видят в нём не человека, а какую-то «ветошку», о которую вытирают ноги. Амбиция заставляет героя болезненно реагировать даже на сочувствие к нему (к примеру, когда «значительное лицо» дарит бедному чиновнику деньги).

Неоднозначен и характер героини. У Вареньки есть в душе светлые воспоминания о первой любви, о бедном студенте, который умер от чахотки. Она тепло относится к Макару, но проявляет определённую... неделикатность, когда даёт ему поручение позаботиться о своём свадебном платье (то ли и впрямь не понимает, как тому тяжело, то ли полусознательно мучает таким образом влюблённого в неё «маленького человека»).

Достоевскому приписывают афоризм по поводу писателей «натуральной школы»: «Мы все вышли из «Шинели» Гоголя». Если писатель и не говорил этих слов, то, наверное, мог их сказать. Однако мы видим, что и в данном конкретном романе и в других своих произведениях 40-60-х годов Достоевский столько же следует урокам своего литературного предшественника, сколько и дистанцируется от него.

В романе высказываются сами герои, а «сочинитель», казалось бы, вообще ничего не говорит. Хотя название – «Бедные люди» – это же точка зрения автора? В каком тогда смысле они – «бедные»? В социальном – «небогатые», низы общества? Или наш автор как бы гладит по головке всё человечество и жалеет буквально всех (даже сводню Анну Фёдоровну, даже г-на Быкова?): бедные, мол, вы люди, к чему-то стремитесь, о чём-то мечтаете, и всех вас в конечном итоге ожидает грустный финал...

Или тут некое акцентирование новаторства тематики: вот вы, господа читатели, привыкли читать о людях богатых, о графах да князьях, о дальних странах и неземных страстях, так нате вам, господа хорошие, Петербург в районе Фонтанки и Сенной площади, вот вам обычные люди с их радостями и печалью. Понятно, что такое произведение и было воспринято как социальный роман «натуральной школы».

### **Ф.М. Достоевский в 60-е годы. Обретение общественной позиции и обзор – «Записки из Мёртвого дома», «Записки из подполья», «Игрок», «Униженные и оскорблённые»**

Как уже было сказано, после каторги и ссылки Достоевский вновь появился в российском литературном мире в начале 60-х годов. Уже много времени прошло с момента его блистательного литературного дебюта, но встречен писатель был критикой и читателями вполне сочувственно: пострадал за убеждения. Вместе с братом Фёдор Михайлович издаёт журналы «Время» и «Эпоха» (не слишком удачно с экономической точки зрения), пытается обозначить свою общественную и эстетическую позицию – между западниками и славянофилами, между радикалами и консерваторами – и, естественно, начинает вызывать некоторое раздражение различных литературных и политических сил. Однако при этом именно в начале 60-х годов писателю удаётся в определённом смысле восстановить свою литературную репутацию. «Записки из Мёртвого дома» вызвали благожелательный интерес серьёзного читателя, «Униженные и оскорблённые» завоевали читателя массового.

Несколько слов относительно общественной и эстетической позиции писателя. Интерес к идеям утопического социализма у Достоевского остался – но и только. Социалистом писатель никогда не был, как не был и заговорщиком – эту нехитрую мысль поняло в своё время даже императорское правосудие (которое и осудило-то Достоевского фактически только лишь за «вредный образ мыслей»). Именно в начале 60-х годов писатель выдвигает свою теорию преодоления расхождения между обществом и народом – почвенничество, тогда же из писателя «натуральной школы» Достоевский становится писателем критического реализма\*. Можно даже сказать так: «Записки из Мёртвого дома» – это ещё во многом «натуральная школа», а вот, скажем, «Игрок» – это уже критический реализм, хотя тут какая-то теоретическая неувязка получается, ибо «натуральную школу» принято считать «начальным этапом» критического реализма...

Достоевский именно в 60-е годы предлагает свою концепцию человека: нет, господа просветители, говорит он, изменить среду\*, чтобы в итоге изменился человек, устроить жизнь на разумных основаниях – этого будет недостаточно, Добро и Зло странным образом переплелись в душе человеческой, и отнюдь не всегда предметом мечтаний человека является разумное устройство мира.

Вообще если упрощённо с этой точки зрения рассматривать соотношение критического реализма и «натуральной школы», то в рамках этой самой школы человеческая личность представляется всего лишь продуктом социальной среды. Вот и вся загадка. Но человеческая личность может быть активной по отношению к этой самой среде? Противостоять ей даже, а не только пассивно воспринимать её установки и безропотно им соответствовать. И если человек – всего лишь продукт среды, то он тогда не ответственен на свои поступки? Совершил преступление – «среда заела», не мог не совершить? Нет, человеческая личность представляет собой сложный комплекс социально-психологических мотивировок. Такова методология критического реализма.

По поводу главного эстетического вопроса 50-60-х годов (должно ли искусство служить прогрессу либо оно не имеет цели вне себя) Достоевский высказался в статье «Г-н –бовъ и вопрос об искусстве» (1861). Если произведение искусства истинно великое, то этим самым уже полезное и служит, если угодно, прогрессу – по сути, писатель как бы снимает вопрос, отказываясь отвечать на него по принципу «или – или». В свою очередь, г-н –бовъ (Н. Добролюбов) в рецензии на роман «Униженные и оскорблённые» своеобразно отреагировал на эстетические штудии Достоевского, о чём ещё будет сказано в нашем обзоре произведений писателя начала 60-х годов...

Логично начать этот обзор с «Записок из Мёртвого дома» (1860–1862). Это – роман-очерк хотя бы потому, что сюжета здесь как такового нет. Мёртвый дом – это острог, там нет и не может быть истинной жизни, потому он и мёртвый.

Повествование идёт от лица некоего г-на Горянчикова, который попал на каторгу за убийство своей жены – отбыл четыре года, как и Достоевский, –

надо полагать, имелись тут некие смягчающие обстоятельства, но читатели об этом так и не узнают. Герой-повествователь как бы уже и скончался, а его записки – всего лишь фрагмент, часть записей, но историю и подробности преступления читатель не только не узнает, тут даже и нечего особенно предполагать: информации нет, и гадать по этому поводу не надо.

Предмет изображения – обычная жизнь русской каторги с точки зрения образованного каторжанина. Не политического преступника.

Каторга в романе предельно конкретна. Большинство каторжников носит кандалы (а под ними – кожаные подкандалники). Живут преступники в большой общей казарме, после отбоя некоторые спят на нарах, некоторые играют в карты, рассказывают друг другу свои истории. Народ тут самый разный: вот бывший офицер с Кавказа Аким Акимович, который без суда и следствия расстрелял мятежного князька – исключительно для пользы дела и блага государства. Вот добродушный юноша Алей, который пошёл на разбой, потому что его позвали старшие братья. Вот дерзкий храбрец Петров, такие дерзят начальству, а иногда становятся во главе народного бунта. Вот отвратительный детоубийца Газин, которого периодически каторжные бьют до полусмерти. Вот участники польского восстания 1831 года, им тут тяжелее всего.

На каторге с голоду никто не помирает, хлеба дают вволю. И щей вволю, только к этим щам надо привыкнуть: они с тараканами.

Работать – исключительно по желанию, и желающих всегда достаточно. Многие хотят выйти в город, поглядеть на вольных людей, перемигнуться с женщинами, выпросить гривенник или бублик.

Г-н Горянчиков думал, что одинаковая судьба каторжников снимает социальные различия и что же? Он реально увидел духовную и социальную пропасть между людьми общества и представителями народа. Это не всегда прямая враждебность, но какая-то дистанция – всегда. Даже во время святок, когда каторжники с разрешения начальства устраивают спектакль: каторжных из дворян сажают на отдельную лавку.

Повествователя поражает удивительное соединение в этих людях человечности и жестокости. Каторжники заботятся о животных (в остроге живёт орёл, козёл Васька, собаки и кошки), и в то же время многие из этих людей совершили ужасные преступления, в которых отнюдь не раскаиваются...

«Записки из подполья» (1864). В этой повести Достоевский воплощает многое из своих раздумий о современном человеке и месте его в мире. Герой повести проживает в столичном городе Петербурге, он не имеет имени, обычно литературоведы его называют – «парадоксалист». В первой части повести он больше рассуждает об устройстве мира. Ему не нравится сама идея объективных законов жизни. Потому что если действительно миром правят законы, то кто тогда он в этом мире? Фортепианная клавиша, на которой играет Её Величество Необходимость?

Герой размышляет об идеальном устройстве мира, которое представляется ему в виде прекрасного здания, «хрустального дворца» (надо

полагать, герой читал и трактат Ш. Фурье, и роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?») Это грядущее здание «парадоксалиста» и восхищает, и подавляет, и... раздражает. Он не согласен, что человек действительно хочет жить в разумно устроенном мире. У героя свой девиз. И если его спросят: мол, свету провалиться или тебе чай пить, то он ответит: пускай свету повалиться, а ему чтобы всегда чай пить! И если дважды два четыре – это прекрасная вещь, то и дважды два пять – тоже довольно занимательная штучка.

И вспоминаются ему некоторые события его прошлой жизни. Это уже вторая часть повести, вызывающе названная «По поводу мокрого снега». Эпиграф ещё более вызывающий: отрывок из стихотворения Н.А. Некрасова «Когда из мрака заблужденья...» В стихотворении рассказывается о том, как герой его духовно спасает обитательницу публичного дома и вводит её в свой дом «хозяйкой полною» – расхожий мотив русской демократической литературы 60-х годов, да и не только литературы....

Свою версию этого сюжета даёт Достоевский. Герой набивается в компанию своим бывшим однокашникам, идёт с ними в ресторан, а потом и в публичный дом, а там от нечего делать укоряет девушку Лизу (которая его обслужила) за её... безнравственное поведение и предлагает ей изменить свою жизнь. Но когда та приходит к нему, надеясь на помощь с его стороны, «парадоксалист» чуть ли не ненавидит её: он не всерьёз это тогда говорил, а так, вообще... Герой надругался над доверившейся ему девушкой, но... та поняла его и пожалела, хотя и покинула его.

И как может изломанный «подпольный» человек общества найти общий язык с человеком из народа? И кто кого ещё должен духовно спасать – это ещё вопрос.

«Подполье» у Достоевского – это своеобразная жизненная позиция человека, порвавшего связи с миром, глядящего на мир, как мышшь из подполья...

Роман «Игрок» (1866) Достоевский пишет стремительно, выполняя условия кабального контракта (за 26 дней) уже во время работы над «Преступлением и наказанием»; действие романа происходит за границей в городе со значимым названием Рулетенбург. Повествование идёт от лица героя – гувернёра в генеральском семействе, выпускника университета Алексея Ивановича, который является своеобразным философом от рулетки и который утверждает, что «рулетка – игра, по преимуществу, русская». Своеобразным подтверждением его тезиса оказывается появление в Рулетенбурге «бабулиньки» (la babulinka), известия о смерти которой с целью последующего получения наследства, ждут генерал и его заграничная подруга. Однако престарелая «бабулинька», появившись в Рулетенбурге, прямо в своём инвалидном кресле отправляется в казино и в итоге поигрывает значительную сумму.

Из всех ставок (а рулетка описывается самая простая, нецифровая) «бабулинька» предпочитает ставить на «зеро» (в этом случае выигрыш



превышает ставку в десятки раз), ставками же на «красное» и «чёрное» (выигрыш всего в два раза) пренебрегает.

Но сам по себе выигрыш на рулетке, оказывается, не решает никаких проблем. Вот Алексей Иванович решается сыграть и даже выигрывает несколько тысяч гульденов, к нему приходит падчерица генерала Полина и после ночи любви вдруг... неожиданно с ненавистью покидает героя, когда он ей – из самых лучших побуждений! – предлагает деньги для решения её проблем. Бессмысленно прожигает герой упавшие с неба деньги и опять становится бедным игроком.

Мудрый англичанин мистер Астлей скептически относится к дальнейшим перспективам русского игрока, но повесть кончается в истинно игровом духе: «Завтра, завтра всё кончится!»

В этом романе отразились и личные впечатления Достоевского-игрока, и взаимоотношения писателя с Аполинарией Суловой, но сводить героев к возможным прототипам и при анализе данного произведения, и при восприятии других произведений художника вряд ли продуктивно.

Сам Достоевский излечился от своей роковой страсти (и к рулетке, и к Полине), но путь России в мировом процессе развития цивилизации так и продолжал воспринимать... как ставку на Рулетке Судьбы, при этом писатель твёрдо верил в грядущий неизбежный выигрыш, и вот тогда – Россия укажет путь всему человечеству.

Самым популярным романом Достоевского среди массового читателя начала 60-х надо признать роман «Униженные и оскорбленные» (1861). Это т.н. «роман-фельетон» в духе «Парижских тайн Э. Сю. «Фельетон» здесь не в смысле сатирического характера произведения, а скорее указание на особенности первой публикации: в каждом номере журнала по главе, чтобы стимулировать читательский интерес. Теперь такие романы называют «роман-сериал».

Действие происходит в Петербурге. Милая девушка Наташа Ихменёва уходит к любимому юноше Алёше Валковскому и живёт с ним невенчанная, чем безмерно огорчает родителей. К тому же отец Алёши князь Валковский начинает процесс против отца Наташи (тот был у князя управляющим), обвиняя того в недобросовестном ведении его дел.

Наташу любит герой-повествователь Иван Петрович, который когда-то блистательно дебютировал первым своим романом. Теперь молодой писатель бедствует и лишь иногда вспоминает, как высоко оценил его первый опыт критик Б. – достаточно прозрачно акцентированные автобиографические мотивы.

Очень любопытен характер Алёши. С одной стороны – он милый добрый юноша, который нежно и трепетно любит свою избранницу Наташу. С другой стороны – это эгоистичный и безответственный ребёнок, которого привлекает в то же время... и княжна Катя. Князь прекрасно понимает характер своего сыночка и не запрещает ему жить с Наташей, дабы лишить эту жизнь аромата запретного плода.

У князя, впрочем, есть своя тайна, в своё время читатель вместе с повествователем узнают, что он является отцом девочки Нелли, её мать в своё время была им увлечена, какие-то деньги папы-англичанина князь присвоил, супругу (законную!) бросил без средств к существованию и теперь хочет жениться снова. Бедная девочка чуть было не попадает в руки старой сводни Бубновой, но её спасает Иван Петрович. Нелли больна, в конце романа она умирает, так и не простив негодяя-отца. Так в творчестве писателя появляется мотив страдающего ребёнка, который, так или иначе, пройдёт в дальнейшем и через творчество Достоевского, и через его публицистику.

Наташа возвращается к родителям, которые её прощают, она даже говорит Ивану Петровичу, что они «могли быть счастливы», но счастливый финал получился какой-то грустный и даже не вполне определённый.

Н. Добролюбов в статье «Забитые люди» писал, что роман «Униженные и оскорблённые» есть самое заметное явление литературы в 1861 году, но в то же время он – «ниже эстетической критики». В частности, непонятно, как Валковский-старший стал таким, какой он есть. Замечание верное, только Добролюбов не учёл, что этот роман в определённой степени есть явление массовой культуры, следовательно, персонажи могут быть мотивированы не очень глубоко.

### **«Преступление и наказание» как детективный и философский роман**

Роман «Преступление и наказание» (1865-1866) открывает собой новый этап в творчестве писателя. Некоторые исследователи (к примеру, В. Захаров) вообще делят романы Достоевского на «ранние» (от «Бедных людей» до «Игрока») и «поздние» (от «Преступления и наказания» до «Братьев Карамазовых»).

В «поздних» своих романах писатель ставит коренные вопросы бытия, при этом бытовая составляющая часто основана в этих произведениях на преступлении.

В первую очередь именно к романам Достоевского 60-70-х годов относится определения – идеологические, философские, романы-трагедии и – полифонические\* (М. Бахтин). «Преступление и наказание» можно назвать и своеобразным детективным романом.

Действительно, тут имеется преступление, преступник, жертва, следователь. А вот тайны как таковой нет: и читатель, и следователь знают, кто преступник, только у служителя закона «положительных доказательств» нет, а имеется только лишь сомнительный свидетель (мещанин) и – ложный преступник (Миколка), который признаётся в том, чего не совершал, из соображений религиозных (невинно пострадать, чтобы впоследствии за это обрести райское блаженство).

И вместо следствия перед читателем разворачивается идеологический поединок, в котором в ход идёт статья героя-преступника бывшего студента Родиона Раскольникова. Даже и не статья, а как бы некие выводы из отдельных положений статьи. Оказывается, люди не равны по своей природе. Есть

огромная масса людей ординарных, а есть те, кто несёт «новое слово». И вот они-то и могут позволить себе «переступить» через законы морали.

Призрак Наполеона, который «оставляет армию в Египте», «ставит хорошую батарею и кроет правого и виноватого», не чувствуя никаких угрызений совести, манит бывшего петербургского студента, который решается на «пробу»: «Тварь я дрожащая или право имею?» Но одновременно с этим в сознании героя соседствуют и рассуждения совершенно иного рода: вот, мол, совершу я преступление, а потом – как бы компенсируя его – тысячу добрых дел, так ведь тысяча – это же больше, чем один, простая арифметика. И тут же, одновременно с вышеуказанными, иные выкладки – если в мире только хищники и жертвы, то буду хищником, который истребляет самых отвратительных хищников.

С логической точки зрения все эти причины преступления Раскольникова исключают друг друга. Но герой Достоевского есть воплощённое противоречие. И современный человек, по мнению писателя, есть поле борьбы между богом и дьяволом. Впрочем, в романе имеется молодой человек, приятель нашего героя со значимой фамилией Разумихин, который не только не пытается противопоставлять себя миру, но вполне уживается в нём, помогает другу, влюбляется и начисто отвергает всякие разделения людей на ординарных и «право имеющих».

Логика преступления оказывается нарушенной случайностями жизни: Раскольников убивает не только старуху-процентщицу, но и безответную сестру её Лизавету. И герой чувствует, что убить-то он убил, а переступить – не переступил. Не учёл он «натуры», «живой жизни», совести, которые заставляют его страдать.

Даже и особой оригинальности в своей теории Раскольников уже не видит: то неудачливый жених его сестры Лужин рассуждает совершенно в духе теории, что надо заботиться только лишь «о своём кафтане», то циничный Свидригайлов, бывший шулер и, может быть, ещё и убийца, говорит Родиону, что они «одного поля ягоды».

Герой знакомится с Соней Мармеладовой и вместе с ней читает Евангелие, конкретно – историю воскресения Лазаря, которого спустя четыре дня после смерти воскресил Христос. Эта история как-то соотносится в сознании Раскольникова с его собственным положением. После мучительной внутренней борьбы герой принимает правду Сони и предложение следователя Порфирия Петровича и приходит с повинной. Но внутренняя борьба ещё идёт в его душе. Только на каторге совершается окончательный перелом в сознании героя, и тут автор... оставляет его, предлагая читателю самому решить, что станет с Раскольниковым дальше. Такой приём принято называть открытым финалом (нечто подобное – в «Игроке»).

Во многом Достоевский в «Преступлении и наказании» остаётся писателем «натуральной школы». Во всяком случае, тот Петербург, в котором происходит действие, читатели могли наблюдать воочию, да экскурсоводы и сейчас показывают «дом Раскольникова» (даже два дома более или менее

соответствующие описанию). Но город, в котором совершаются события романа, не только лишь место действия. И реалии этого города в художественном мире романа превращаются в образы- символы: комната, похожая на гроб, в которой живёт герой; бесчисленные лестницы, по которым герой то возносится вверх, то спускается вниз; трактир «Хрустальный дворец», где Раскольников беседует со Свидригайловым. Писателю словно бы тесно в пределах социально-бытовой достоверности сугубо реалистического художественного мира (жизнь в формах самой жизни). И Достоевский использует достаточно традиционный способ своеобразного «расширения реальности»: его герой видит сны, в которых торжествует т.н. «субъективная реальность», появляются яркие образы-символы, косвенно связанные с реальностью объективной: забитая лошадей, смеющаяся старуха, «трихины», которые заражают людей и приводят к безумию всё человечество.

Современные исследователи находят глубокий смысл и в количестве ступенек лестницы, ведущий в подвал, куда Раскольников спускается за топором, и в самом цвете присутственных петербургских зданий (грязно-жёлтый), и в порядковом номере этажа, где находится квартира героя (С. Белов), хотя иногда это всего лишь сюжетное обстоятельство.

Любопытно, что уже после написания романа в Москве некий бывший студент Данилов совершил убийство на манер Раскольникова (романа Достоевского Данилов не читал).

### **Художественный эксперимент в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»**

Действие романа «Идиот» (1868) начинается в вагоне поезда, который приближается к Петербургу. Два пассажира разговорились. Один – князь Лев Николаевич Мышкин направляется в столицу из Швейцарии. Всё его достояние заключается в небольшом узелке, но при нём письмо, в котором сообщается, что Лев Николаевич может получить наследство, а в сознании князя-бедняка (и одновременно с этим – потенциального богача) – амбициозный проект переделки мира Вдохновенным Словом. Другой пассажир – Парфён Рогожин, купеческий сын и тоже богатый наследник недавно умершего отца. Парфён влюблён в некую Настасью Филипповну, бывшую содержанку богатого барина Тоцкого.

В стремительном развитии событий только лишь первой части романа читатель узнаёт, как встретили князя в семействе генерала Епанчина (жена генерала приходится дальней родственницей Льву Николаевичу); каким образом увенчался относительным успехом первый опыт спасения человечества Вдохновенным Словом (в Швейцарии Мышкин убедил большинство обитателей деревни пожалеть несчастную Мари); как Настасья Филипповна, с которой в этот же день сумел познакомиться герой, устраивает испытание для своего неудачливого жениха Гани Иволгина. Испытание любопытное. На квартиру Настасьи Филипповны, где происходит празднование её дня рождения, приходит Рогожин во главе пьяной компании. Он хочет

купить свою любовь, и цену предлагает больше той, которую предложил Тоцкий. Сто тысяч, завёрнутые в газету «Биржевые ведомости», Настасья Филипповна предлагает своему предполагаемому жениху Гане Иволгину, в случае если он вытащит их руками из камина, куда она свёрток этот бросает. Алчность или гордость победят в душе молодого человека, одного из многих петербуржцев? Борьба в душе героя заканчивается тем, что он... падает в обморок, деньги достают из камина, с ними ничего не сделалось, лишь газета слегка обуглилась.

Но ведь и на долю Настасьи Филипповны ещё раньше выпадает испытание. Лев Николаевич делает ей предложение, потому что полюбил её «любовью-жалостью». К этому предложению пока что окружающие не относятся серьёзно, но вот князь показывает письмо, из которого следует, что он должен получить значительное наследство. Мечта героини сбылась: появился «князь», который полюбил её такую, как она есть. И что же? Настасья Филипповна то ли пожалела героя, то ли... уже так свыклась со своей обидой, со своим страданием, что и жить без него теперь не может, и – она уходит с Рогожиным. Но когда герой начинает испытывать светлое чувство к Аглае Епанчиной, Настасья Филипповна заставит его сделать выбор в пользу «любви-жалости». До самого конца романа будет метаться героиня между Мышкиным и Рогожиным, пока последний не положит предел этим метаниям.

Достоевский сталкивает Мышкина с молодыми деятелями новейшего времени, которые фактически пытаются мошенническим образом выманить у него часть полученного наследства (оно, кстати, оказалось не таким значительным). М.Е. Салтыков-Щедрин заметил в одной из своих статей по поводу персонажей романа, что тут соседствуют образы, полные жизни и правды, и «марионетки», созданные руками, дрожащими от гнева. Но «марионетки» получились тоже достаточно любопытные. К примеру, некий молодой атеист Ипполит, смертельно больной, над которым сама жизнь ставит любопытный эксперимент: он точно знает, что жить ему осталось немного, никакого утешения в смысле загробной жизни у него нет (он ведь атеист) и вот как ему теперь жить? Как остаться человеком, когда снятся ужасные сны – у него в комнате оказывается отвратительное насекомое. Единственным способом противостоять неотвратимым законам жизни для этого героя оказывается... самоубийство, он и пытается совершить это на глазах прочих персонажей, но... вот капсуль, оказывается, он не положил, и выстрел не прозвучал, потому что не смерти хочет он в глубине души, а чтобы его люди пожалели...

Центральный образ романа – образ князя Мышкина – представляет собой попытку писателя создать характер «положительно прекрасного» человека. С этой целью Достоевский акцентирует историко-культурные проекции – Дон Кихот, «рыцарь бедный» из пушкинского стихотворения, «естественный человек»\* просветителей, древнерусские юродивые и пр. Герой романа – эпилептик, эта болезнь не только отдаляет его от мира обычных людей, но и

знаменует его некую избранность: во время припадка, в его высшей точке (ауре) ему открывается Истина.

Писатель открывает способ, как сделать подобный характер жизненным – надо изобразить его слегка комичным. Но главная культурная проекция, без ощущения которой восприятие романа будет в принципе недостаточным, – это, безусловно, Христос и его евангельская история. Фактически перед нами разворачивается второе пришествие Христа, и в этом, собственно, и состоит художественный эксперимент писателя – но уже не на осле новый Христос въезжает в город, а в вагоне третьего класса; тут и своя Мария Магдалина, и фарисеи, и желание изменить мир Вдохновенным Словом, и в итоге – ещё одно (на этот раз духовное) распятие героя-Спасителя. Сама евангельская история по отношению к роману Достоевского оказывается своеобразным прототекстом. За две тысячи лет люди и мир не изменились. Новый Христос тоже оказывается распятым, и только лучезарная идея его остаётся жить в душах некоторых персонажей...

### **Роман Ф.М. Достоевского «Бесы» как политический роман-памфлет**

По поводу своего следующего романа «Бесы» (1871-1872) Достоевский писал: «Пусть выйдет хоть памфлет, но я выскажусь». Действительно, многие читатели узнавали в персонажах определённых деятелей эпохи, а во время политического процесса над «нечаевцами» и обвинение, и защита активно оперировали цитатами из романа, но персонажи «Бесов» совсем не портреты реальных личностей и даже не карикатуры на них – они самоценные образы-персонажи. Тем не менее, элементы «памфлета» – произведения, направленного против конкретной личности, – в произведении действительно имеют место.

История Сергея Нечаева была известна Достоевскому не только из официальной печати: Иван Сниткин, брат жены писателя учился в той же сельскохозяйственной академии, в которой Нечаев вербовал своих соратников по революционному делу. А когда один из них выразил сомнение в полномочиях «представителя международной революционной организации», которые «Хлестаков от революции» себе присвоил, тот организовал убийство отступника, бежал в Швейцарии, был выдан российскому правосудию и кончил свою жизнь в Петропавловской крепости.

Текст романа «Бесы» предваряют два эпиграфа. Цитата из одноимённого стихотворения Пушкина и евангельская история об изгнании Иисусом бесов из больного и помещении их в свиней, которые ко всеобщему удовольствию утонули в море. По мере прочтения выясняется, что «бесы» Достоевского – это разрушительные и губительные для России идеи – аморализм, атеизм, обособление личности, мания величия и пр. Судя по всему, писатель своим романом хотел бы излечить русское общество от этих опасных идей, уподобившись таким образом в некотором роде... евангельскому Иисусу.

Центральным героем произведения является молодой дворянин Ставрогин, который с приятелем приезжает в губернский город. Когда-то Ставрогин увлекался разными идеями, «пробовал себя», совершая различные экстравагантные поступки...

Так, он – от нечего делать – создал план революции в России: надо всего лишь создать пятёрку единомышленников, каждый из которых, в свою очередь, создаст пятёрку и так вся страна покроется «пятёрками» – тогда-то по сигналу и подняться. Один из персонажей романа – Пётр Верховенский (в котором читатели увидели реального Сергея Нечаева) готов на практике осуществить план своего учителя.

Когда-то Ставрогин занялся философией и сочинил идею «человекобога»: единственным способом для человека стать наравне с богом и презреть законы бытия является... самоубийство. Инженер Кириллов воспринял эту идею и готов совершить это реально.

Студенту Шатову Ставрогин вдохновенно доказал, что бога можно обрести, обратившись к народу, усвоив лучшие стороны его нравственности. Как видим, Достоевский подарил герою свою заветную идею. Шатов уверовал в мысль своего учителя, но к моменту их встречи в губернском городе тому она наскучила, как, впрочем, и все другие...

Персонажи зывают к своему Учителю, но тот сам давно уже ни во что не верит. Душа его пуста. Достоевский хотел было изобразить «пробу», которую натура героя наконец-то не выдерживает: растление малолетней. Но редактор «Русского вестника» М.Н. Катков отказался печатать главу «У Тихона», сочтя её... порнографической, а в отдельное издание «Бесов» (1873) писатель потом даже не попытался эту главу включить. Впрочем, роковую главу Достоевский не уничтожил, и теперешние читатели могут с ней ознакомиться, хотя частью текста романа признать её никак невозможно. У этой главы уже своя история.

В романе остались лишь глухие намёки на запредельно отвратительное, «грязное» и при этом... в чём-то смешное преступление, совершённое героем.

Ставрогина по-настоящему поняла только лишь юродивая Мария Тимофеевна Лебядкина (на которой герой когда-то на спор в Петербурге женился – эту «пробу» он как раз выдержал). «Самозванец! Гришка Отрепьев!» – кричит она ему в лицо. Но заставить замолчать свидетельницу своего позора Ставрогину просто: он даёт денег её пьянице-брату (которого в своё время стимулировал к поэтической деятельности) и делает этот факт достоянием беглого каторжника Федьки. Когда и Лебядкина, и брат её оказываются убитыми, то на прямой вопрос Лизы виноват ли он в этом преступлении, Ставрогин честно отвечает, что не убивал, но знал, что будут убиты, и не помешал убийству (опять «проба»?).

Ставрогин не помешал и убийству Шатова, которого лишили жизни члены «пятёрки» по приказу Петра Верховенского, уверившего соратников, что Шатов, разорвавший отношения с революционерами, «непременно донесёт». Эти люди сами по себе, по отдельности на преступление неспособны. Один из членов «пятёрки» – некто Шигалёв – даже нашёл в себе силы отказаться от

участия в убийстве (но не нашёл в себе сил этому убийству помешать). Этот самый Шигалёв тоже своего рода философ. Он «математически рассчитал», что стремление к свободе непременно приведёт к царству тирании, его описание будущего постреволюционного общества очень напоминает реальные тоталитарные режимы XX века – «все рабы и в рабстве равны».

Но Достоевский глумится не только над «бесами революции». «Бесы либерализма» представлены в романе не менее ярко. Может быть, самым забавным и колоритным персонажем тут следует признать Степана Трофимовича Верховенского, воспитателя Ставрогина, неудачливого учёного и литератора, приживала и губернского авторитета. Очень характерно, что у папы-либерала сын – циник и нигилист, готовый залить кровью весь мир во имя торжества абстрактной идеи. Впрочем, папаша-либерал всё же достойнее, чем сыночек-нигилист, во всяком случае, он способен испытать нравственное потрясение от мыслей и деяний своего отпрыска. Именно Степан Трофимович в самом конце романа припоминает евангельский эпизод о бесах и свиньях и трактует его аллегорически, применительно к современному развитию русского общества, не жалея даже и самого себя.

Писатель-либерал Кармазинов (помимо того, что это злая пародия на Тургенева) – весьма яркий и колоритный персонаж. Личный комфорт ему значительно важнее судеб России. Он боится революционеров и перед ними заискивает, он не уважает самодержавную власть, но являет собой образец верноподданного. Свой небольшой талант Кармазинов давно растратил, он «исписался», публичное чтение повести «нашего гения» с претенциозным названием «Мерси» приводит его к скандальному провалу.

Представители власти в губернском городе также изображены писателем глубоко иронически. Губернатор Лембке человек от природы глупый, всеми делами в губернии заправляет его супруга Юлия Михайловна, которая является всего лишь слепым орудием в руках политического авантюриста Петра Верховенского.

В романе, может быть, впервые в русской литературе, изображено выступление «фабричных» – «шпигулинских», которые представляют собой тёмную, дикую массу, со своим, впрочем, каким-то дремучим понятием о справедливости.

Большое количество смертей персонажей вовсе не означает, что роман так уж однопланово мрачен и ужасен. Герои «Бесов» иногда оказываются такими забавными. Вот пьяница-поэт капитан Лебядкин декламирует свои стихи: «Любви пылающей граната / Лопнула в груди Игната!», вот Федька-каторжный рассуждает... о природе человека и даже критикует в этом смысле Петра Верховенского: «У него так: если человек дурак, то он дурак и есть. А я в понедельник дурак, во вторник дурак, а в четверг, может, и поумнее его буду». Постоянно шутит повествователь-хроникёр, от лица которого идёт повествование: Степан Трофимович «впадал в гражданскую скорбь», но со временем стал «впадать и в шампанское»...



Ближе к концу романа Достоевский меняет характер повествования. Хроникёр словно куда-то исчезает, и это уже автор фиксирует душевные состояния героев, метания Ставрогина, который «записался, как Герцен, в граждане кантона Ури». Но ни в какую Швейцарию герой не поехал, а повесился в своём имении в комнатке на чердаке. И уже никакой не хроникёр, а самый настоящий автор со своим неподражаемым чёрным юмором\* фиксирует: «Гражданин кантона Ури висел тут же за дверцей».

Последнюю «пробу» – приговор самому себе – герой выдержал, и приговор себе привёл в исполнение сам...

### **Роман Ф.М. Достоевского «Подросток» как роман воспитания\***

Роман «Подросток» (1975) Достоевский опубликовал в журнале «Отечественные записки», в том самом журнале, который с конца 1860-х годов считался и был журналом демократического направления. Напомним, что это произошло после того, как антинигилистический, что там ни говори, роман «Бесы» был опубликован в «Русском вестнике» М.Н. Каткова, журнале, так сказать, охранительном по своей направленности. Свидетельствует ли это о беспринципности писателя или указывает на его какое-то особое положение в литературном мире 70-х годов? Чтобы ответить на этот вопрос обратимся к самому произведению.

Герой романа «Подросток» – Аркадий Долгорукий. По документам он считается сыном крестьянина Макара Долгорукого, на самом же деле Аркадий – незаконнорожденный сын помещика Версилова. Это промежуточное и неопределённое социальное положение является для героя уже с детства источником нравственных страданий. К примеру, в пансионе мсье Тушара Аркадия третируют как незаконнорожденного, и мальчик надолго запомнил детские обиды.

У Аркадия появилась идея, которую он сам называет – «ротшильдовская». Джеймс Ротшильд, этот Наполеон европейского финансового мира XIX века, уже становился героем русской литературы. В «Былом и думах» Герцен рассказывает, как он сумел при помощи Ротшильда сохранить свои доходы от российских имений, а также поведал русскому читателю о блистательном восхождении дома Ротшильдов, которые из безвестности сделались баронами и кредиторами европейских правительств и государей.

Аркадий думает, что капитал решит все его проблемы, само наличие у него капитала заставит мир склониться перед ним.

Эта идея кажется Достоевскому очень современной и при этом – дьявольской. Ибо как может заработать капитал молодой человек, у которого весь доход – карманные деньги от папы? Прежде всего, экономия. Аркадий даже выработал особую походку, чтобы меньше сносились обувь. Далее принцип – никогда не отказываться от верного дохода. На аукционе герой

покупает за гроши альбом и тут же перепродает его любителю подобных вещей. Но это всё мелочи...

В сюртучке Аркадия зашито письмо, за которое одна дама может много заплатить (в письме она высказалась по поводу дееспособности отца и очень бы хотела, чтобы этого письма не было). Эту даму можно шантажировать, но... Аркадий влюбляется в неё. Влюбился – а письма не уничтожил.

Попытку шантажа предпринимает приятель героя и его злой гений – циничный молодой человек с западной фамилией Ламберт.

Сложные отношения складываются у героя с его настоящим отцом «русским европейцем» Версиловым. Аркадий и преклоняется перед ним, и упрекает его за своё двусмысленное и ложное положение. Версилов легко разгадал «страшную тайну» своего сына и по-доброму посмеялся над «ротшильдовской идеей». Он предложил юноше (ну какой там «подросток», – юноша!) иной идеал – «золотой век»\*. Зримый образ «золотого века» приходит Версильову во сне, ему снится пейзаж наподобие картины Клода Лоррена «Асис и Галатеея» – синее море, побережье греческого архипелага, прекрасные люди на фоне прекрасной природы. Пусть это «высокое заблуждение человечества», пусть «золотого века» никогда и не было – всё равно это идеал прекрасной и природосообразной жизни, к которому человечеству надо стремиться.

Но и Макар Долгорукий, формальный отец героя, тоже даёт ему нравственные уроки. Макар реально осуществил завет Христа – простил и своего обидчика, и свою неверную жену. Он отправился странствовать, а перед смертью вернулся к семье и всех благословил.

Оба этих человека (Версилов и Долгорукий) существенно повлияли на Аркадия, зародив в нём некоторые сомнения насчёт его идеи.

Достоевский сталкивает своего героя с молодыми прогрессистами. На этот раз писатель не изображает их как мошенников, а даже по-своему им симпатизирует. Но Аркадий вступает с ними в идейный спор, отвергая «общее счастье в казарме» во имя самостоятельности своей неповторимой личности, над которой «прогрессисты» по-доброму посмеиваются.

Ещё один идейный самоубийца появляется в романе Достоевского, на этот раз фамилия его Крафт (по-немецки это означает – «сила»; снова «чёрный юмор»?) Крафт убивает себя, ибо почему-то считает свою Родину Россию... державой второстепенной. У него нет идеала, но есть идея, оказалось, что это – саморазрушительная идея...

А вот Аркадий, «член случайного семейства» никогда себя не убьёт. В нём велика сила жизни, у него есть теперь идеал, в котором слились народные представления о праведной жизни и европейский культурный идеал – «золотой век». Собственно даже и «ротшильдовская идея», по мнению писателя, имеет право на существование, но – с поправкой на идеал: обрести капитал – пусть так, но – не любыми средствами.

Любопытно построение романа: главный герой один, но их как бы два: Аркадий тогдашний (действующий) и Аркадий теперешний (записывающий).

Они далеко не тождественны, за этот год жизни в Петербурге герой существенно эволюционировал.

Герой-повествователь всяческим образом пытается избежать «литературных красот», но не замечает своих речевых ошибок, которые оказываются одним из средств создания его характера («я – законнорождённый, хотя высшей степени незаконный сын», «уважение он приобрёл всеобщее, но всем был несносен», «в женщинах я ничего не знаю, да и знать не хочу, потому что всю жизнь буду плевать» и пр.)

### **Этическая концепция романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»**

Последний роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (1879–1880) отправной своей точкой имел давнее осторожное впечатление писателя – историю отставного прапорщика Ильинского, осуждённого за отцеубийство, но впоследствии, как оказалось, осуждённого ошибочно. Это всего лишь некая отправная точка, характер героя, мотивы его поступков, место совершения действия и масса сопутствующих обстоятельств в романе к истории прапорщика Ильинского не имеют никакого отношения.

В уездном городе Скотопригоньевске кипят страсти, Старый сладострастник Фёдор Павлович Карамазов влюблён в Грушеньку, бывшую сожительницу купца Самсонова, и в конверте, перевязанном розовой ленточкой, хранит три тысячи рублей – «в случае, если она придёт». В Грушеньку же влюблён и старший сын сладострастника – Дмитрий Фёдорович, отставной офицер, который люто ненавидит своего отца. Другой сын – Иван – отца скорее презирает. Если что – Фёдора Павловича он спасёт, но «в мыслях своих» он «волен». Младший Карамазов – Алёша жалеет и братьев, и отца.

У Фёдора Павловича служит лакеем некто Смердяков, и повествователь (неведомый обитатель Скотопригоньевска) не исключает, что это... ещё один Карамазов, матушкой которого является городская юродивая Лизавета по прозвищу Смердящая, а отцом, может быть, сам Фёдор Павлович. Смердяков прислушивается к разговорам за столом, и когда Иван говорит, что бога нет, лакей делает из этого разговора свои выводы: если бога нет, то и загробного мира нет, неизбежного воздаяния за грехи нет, то есть – «всё позволено» в нравственном, если угодно, смысле...

Фёдор Павлович убит, все улики против Дмитрия, но – тот не убивал, кровь на его рубашке – это кровь слуги Григория, который пытался удержать ревнивца. Приговор суда в отношении Дмитрия в юридическом смысле является судебной ошибкой, но в каком-то высшем нравственном смысле осуждённый действительно виноват. Виноват не только в том, что в мыслях своих убивал отца многократно. Дмитрий косвенно виноват в смерти мальчика Илюши Снегирёва, который испытал нравственное потрясение, когда стал свидетелем унижения своего отца. Виноват, ибо жил праздной и грешной жизнью.

Но ведь и другой брат – Иван тоже в определённой степени виноват в смерти отца. Молодой человек решал отвлеченную проблему относительно бытия Бога, пробуя на прочность различные аргументы, а его внимательно слушал человек, который из тезиса сразу сделал практические выводы. Иван даже не может сказать, что не знал про эти движения преступной смердяковской души. «Вот видишь, в Чермашню еду», – это он сказал Смердякову, на что услышал в ответ: «С умным человеком и поговорить любопытно...» Мог ли практический убийца, тот, кто ударил Фёдора Павловича по голове, а после стимулировал эпилептический припадок (или – подгадал убийство под ожидаемый им припадок?), воспринять слова Ивана как руководство к действию? По зрелому размышлению, сам Иван приходит к выводу, что – мог...

Алёша, правда, уверяет, что Иван в смерти отца неповинен, и субъективно тот действительно такого исхода не предполагал. Он скорее просто играл в диалектику... вот и доигрался.

В гости к Ивану приходит персонаж, которому в реалистическом романе, казалось бы, не место – короче говоря, в гости приходит... чёрт. Это не «печальный Демон, дух изгнания», не искуситель Фауста загадочный Мефистофель, а так, чёрт из мелкотравчатых, похожий на приживала из приличного семейства, субъект на вид лет около пятидесяти в поношенном, но когда-то модном костюме, в клетчатых панталонах и не очень чистой шляпе. Чёрт постоянно острит, и в этих шутках герой узнаёт нечто знакомое: свои давние шуточки. А, может быть, это никакой не чёрт, а всего лишь галлюцинация героя? Достоевский не интерпретирует это однозначно, предлагая читателю своеобразную двойную мотивировку.

В трактате «Столичный город» (какова шуточка?) встречаются два брата и начинают спорить о Боге, об устройстве мира, о царстве будущей гармонии. Перед читателями разворачивается интеллектуальный поединок, в котором Иван выдвигает веский аргумент против божественной гармонии мира – страдания детей. Что сделать с помещиком, который за шалость затравил дворового мальчика собаками в присутствии матери? Согласно нормам христианской морали Алёша должен бы ответить – простить, а он отвечает: «Расстрелять!», но Иван торжествует напрасно. Алёша (как и сам писатель) не примет грядущего царства мировой гармонии, если в основе его лежит кровь замученного ребёнка. Но юный послушник увидел слабое звено и в этических построениях брата. Увидел и обозначил – «если бога нет, значит, – всё позволено»?

И тогда Иван пересказывает прозой давнюю свою поэму о Великом Инквизиторе. Как видим, Достоевский устами своего героя представляет очередную версию второго пришествия Христа. На этот раз дело происходит в Испании, в XV веке. Иисус приходит к людям, совершает чудеса и тут его... арестовывают по приказу Инквизиции, церковного католического суда. Сам Великий Инквизитор, девяностолетний старец допрашивает «преступника» в подземелье. Иисус молчит и только улыбается в ответ. Инквизитор недоволен,

что Спаситель явился в этот мир, потому что «ты здесь не нужен». Человеческое стадо управляется «чудом, страхом и авторитетом». Инквизитор грозит собеседнику завтрашним аутодафе – сожжением на костре – и уверяет, что те же люди, которые сегодня славили его, завтра будут ликовать от зрелища его смерти. Иисус улыбается в ответ, и... грозный Инквизитор отпускает его, оставаясь, впрочем, при своём мнении.

У Алёши Карамазова своё горе: умер его наставник, мудрый и добрый старец Зосима. Да не просто умер, а тело усопшего что-то уж очень быстро начало разлагаться (а многие ожидали чуда – чтобы тело благоухало). Кое-кто в монастыре даже злорадствует по этому поводу (отец Феррапонт). Алёша огорчается и даже по-своему бунтует против бога: в постный день кушает бутерброд с колбасой.

Алёша становится нравственным авторитетом среди компаний детей. Он учит их прощать ошибки товарищей, уважать традиции народа, критически относиться к модным идеям, быть самостоятельными в своих мнениях. Роман кончается тем, что детишки во главе с Алёшей идут на поминки по их товарищу Илюше, с которым дети сначала поссорились, но успели всё же примириться перед смертью мальчика.

Но... кончается ли на этом роман? Некоторые исследователи называют тот текст «Братьев Карамазовых», который мы сейчас имеем, всего лишь «фрагментом» (В. Ветловская) и предполагают, что Достоевский хотел продолжить роман (в предисловии повествователь ведь говорит о двух романах). Во «втором» романе Алёша должен был стать революционером («Карамазов» – похоже на «Каракозов», террорист, который в апреле 1866 года стрелял в Александра II и промахнулся). Имеется свидетельство современника (А. Суворин), которому писатель якобы рассказывал о том, что Алёша Карамазов в поисках бога уйдёт в революцию, будет осуждён, окажется на каторге.

Однако конкретных свидетельств и реальных попыток продолжения романа нет. Скорее всего, размышления о дальнейшей судьбе Алёши – это некая разновидность открытого финала, «второй» роман Достоевский словно бы предлагает сочинить читателям (там же в предисловии повествователь говорит, что читатель «сам должен определить», братья ли ему за второй роман или нет).

### **Контрольные вопросы**

1. Что нового открывает Достоевский в характере «маленького человека» («Бедные люди»)?
2. В чём состоит идея почвенничества?
3. Что такое «полифонический роман»?
4. Как трансформировалась в творчестве писателя идея о влиянии среды на характер человека?

5. Кого из персонажей «Преступления и наказания» Раскольников ощущает как своего двойника?
6. Какова роль народной правды в идейно-нравственной эволюции героя романов Достоевского?
7. Какова роль элементов мифологии и фольклора в художественных произведениях писателя?
8. В чём состоят стилевые особенности произведений Достоевского?
9. Что такое «карамазовщина»?
10. Какова роль повествователя в произведениях Достоевского?

### **«Петербургские поэты» (К.К. Случевский, А.Н. Апухтин, С.Я. Надсон)**

Традиционно считается, что в последней трети XIX века поэзия уступала прозе, хотя именно в это время ещё жили и творили такие прекрасные поэты, как А.А. Фет, А.Н. Майков, А.К. Толстой, Я.П. Полонский. Ещё жил и творил Н.А. Некрасов (семидесятые годы), появилось творческое объединение поэтов из народа во главе с И.З. Суриковым, которые ощущали себя продолжателями некрасовских традиций в поэзии. Да и помимо народных поэтов поэтических сборников выходило так много, что критик-современник (А.М. Скабичевский) говорил о некой «стихомании», которая овладела русским обществом в течение семидесятых-восьмидесятых годов.

Из всего этого многообразия можно выделить три имени, о каждом из которых вряд ли можно сказать «великий», но – «яркий, талантливый, отразивший существенные тенденции эпохи» – сказать не только можно, но и нужно. Так уж получилось, что творчество этих поэтов связано с Петербургом, но «петербургскими» их называют не только в связи с этим. Было в их творчестве нечто общее: всех их называли «постромантиками», каждый из них ощущал свою эпоху как эпоху «безвременья», но при этом все они так или иначе преломляли в своих стихах некрасовско-тютчевско-лермонтовские традиции (впрочем, существенно по-разному они их преломили) и практически не стремились создать какие-то новые, очень уж оригинальные стихо-ритмические формы. Ну а различия? Различия тоже имели место...

**К.К. Случевский** (1837 – 1904) родился в семье крупного чиновника, сенатора, и биография его кажется исключительно благополучной: служил в гвардии, окончил Академию Генштаба, вышел в отставку, учился в немецких университетах, в Гейдельберге получил степень доктора философии, сделал прекрасную карьеру (редактор «Правительственного вестника», гофмейстер двора, член Учёного комитета Министерства народного просвещения).

При этом творческая судьба поэта отличалась драматизмом, а многие его произведения – трагическим пафосом.

После первой публикации в «Современнике» (1860) он замолкает на 11 лет (вряд ли это только лишь связано с резкой оценкой его стихов в журнале

«Искра»). Поэтические сборники Случевского появляются уже в 80-90-е годы (четыре книги стихов и шеститомник 1898 года). В этих стихах затронуты вечные темы – добра и зла, любви и смерти, – стихи пронизаны также неясными предчувствиями каких-то кризисов. Критик (В. Соловьёв) главнейшим свойством поэзии Случевского назвал т.н. «импрессионизм мысли»: всякое впечатление от мира рождает в поэте глубокое размышление и тонкое чувство. Лирический герой поэта постоянно терзается неразрешимыми вопросами:

Стал молиться я – пошли по степи тени;  
Стал надеяться и – свет небес погаснул;  
Проклял я – застыло сердце в страхе;  
Я заснул – но не нашёл во сне покоя...

При этом в стихах поэта возникают и картины русской природы, связанной с человеком как её частью. Лирический герой уже не страдает от несовершенства мира, но любит его прелестью.

Как красных маков, раскидало  
По золотому полю жниц;  
Небес лазурных покрывало  
Пестрит роями чёрных птиц...

Критики справедливо отмечали в стихах Случевского наличие «прозаизмов» (и даже – «канцеляризм»), которые не всегда способствуют эстетическому впечатлению, а также и успеху у массового читателя, но именно эта «угловатость» поэтической манеры импонировала новому литературному поколению – символистам.

Иногда не очень даже понятно, о чём собственно речь:

Пространств неведомых шумиха  
Несётся с адской быстротой

Из контекста, вроде бы, о том, что земной шар вращается?

Но попадают в стихах поэта такие строчки, которые с огромной поэтической силой выражают заветнейшую его мысль: да, поэзия – фантом, она, как княгиня Ярославна, которой уж нет давно, но пусть она даже фантом, пусть «рифмы вздор, нелепости оне»,

А Ярославна всё-таки тоскует  
В урочный час на каменной стене...

В «прозаичности» упрекали и стихи **А.Н. Апухтина** (1840 – 1893), и, наверное, в чём-то эти упреки были справедливы, но тут можно сказать, что именно через прозаичность поэт достигает тонкого психологизма в некоторых своих стихах-монологах.

Индифферентный к вопросам политики и идеологии Апухтин публиковался и в «Современнике», и в «Русском обозрении». Прослужив после окончания Петербургского Училища Правоведения (где поэт познакомился и подружился с П.И. Чайковским) некоторое время в Орле, он вернулся в Петербург и там скорее числился, чем реально служил в Министерстве внутренних дел. Современник (А.Ф. Кони) вспоминал Апухтина последнего

периода жизни – он походил на Будду в своём шёлковом китайском халате, на пухлого Будду с печальными глазами.

Лирический герой поэта – «последний романтик», а в целом ряде случаев лирического героя нет, он, так сказать, объективирован. Многие стихи Апухтина сразу же превращались в романсы и звучали с эстрады подчас с цыганской грустью и надрывом:

Ночи безумные, ночи бессонные,  
Речи несвязные, взоры усталые...  
Ночи, последним огнём озарённые,  
Осени мёртвой цветы запоздалые!

А что же прозаичность? Да вот она: стихотворение «С курьерским поездом». Он встречает Её на вокзале, прибывающую с курьерским поездом, любовь когда-то была, и, может быть... Но вот они встретились:

И встретились они, и поняли без слов,  
Пока слова текли обычной чередой,  
Что бремя прожитых бессмысленно годов  
Меж ними бездною лежало роковою.

Стихотворение «Из бумаг прокурора» явно соотносится не просто с прозой, а конкретно с прозой Ф.М. Достоевского, даже с конкретным рассказом – «Сон смешного человека». Особенно начало: герой «номер взял» в гостинице, поужинал, спросил бутылку вина и – стал писать предсмертное письмо, потому что решил покончить жизнь самоубийством. Письмо адресовано знакомому прокурору, любителю психологических казусов:

Любезный прокурор, вам интересно знать,  
Зачем я кончил жизнь так неприлично?

А и, правда, зачем? Может быть, потому, что «стёрлась детской веры благодать»? Или разочаровался в человечестве, «полном нелепой зависти и злобы»? Или тут роковая любовь? Пусть это решит мудрый прокурор, а заодно и читатель. А герой ранним утром, когда постучат ему в дверь номера, чтобы не видеть «толпу противных лиц со злобою в глазах» пустит себе пулю в лоб, и последний стих останется без рифмы – чем это не открытый финал?

Замечательно интересно стихотворение «Сумасшедший», герой которого болен манией величия (мнит себя королём), временами на него находит просветление, он узнаёт жену и брата, в его воспалённом мозгу – васильки, которые «подползают» к нему, впиваются в голову, колют лепестками:

Рвётся вся грудь от тоски...  
Боже! куда мне деваться?  
Всё васильки, васильки...  
Как они смеют смеяться?

Отнюдь не все стихи Апухтина отличаются таким болезненным содержанием. Много поэт написал весёлых стихов (в их числе забавный монолог – стихотворение на одну рифму – «Когда будете, дети, студентами...»). Иногда комические интонации соединяются с ностальгическими – таков пафос знаменитого стихотворения «Пара гнедых»



(вольная переработка французского стихотворения С. Донаурова), ставшего одним из популярнейших русских романсов. Постарели кони («Были когда-то и вы рысаками»), постарела хозяйка, у которой много чего в памяти («Ваша хозяйка в старинные годы / Много имела хозяев сама»).

На критические упрёки, что он – поэт-дилетант, Апухтин ответил стихотворением... «Дилетант»:

Я перестал седлать Пегаса –  
Милей мне скромный Росинант!  
Что мне до русского Парнаса?  
Я – неизвестный дилетант!

Не такой уж «неизвестный», да и «дилетант» – это скорее поэтическая и нравственная позиция («не ходил с доносом» на литературных оппонентов), нежели поэтическая неискущённость.

Если Апухтин (да и Случевский) говорил о себе – «неизвестный», то уж **С.Я. Надсон** (1862 – 1887) мог сказать о себе – даже слишком известный (особенно в конце жизни). Ещё не написанная книга о поэзии Надсона могла бы называться так «Величие и падение поэзии Надсона», ибо в российском литературном процессе последней трети XIX века всё обстояло именно так.

С ранних лет Надсон остался сиротой (в приюте для душевнобольных закончил жизнь отец, покончил самоубийством отчим, умерла от чахотки мать) и воспитывался в семействе дяди по материнской линии. Это был ребёнок «с болезненно-чуткой душой», который ощущал недостаточную к себе любовь и внимание, хотя родня сделала для мальчика то, что и должна была сделать: он получил образование (военное) и начал даже было служить, а то, что у юноши оказался туберкулёз, который свёл его в могилу в возрасте 25 лет, это уж ни от родни, ни от кого другого не зависело. А что Надсон не испытывал ни малейшего интереса к военной службе – то опять-таки никто из родни тут ни при чём...

Первая книга стихов поэта вышла в 1885 году и через год была удостоена Пушкинской премии. Она переиздавалась и до, и после смерти Надсона, стихи его распространялись также в виде бесчисленных списков. Многие читатели этих стихов ощущали как свои такие строки поэта:

Не вини меня, друг мой, – я сын наших дней,  
Сын раздумья, тревог и сомнений...

Кто же виноват, что лирический герой Надсона такой? История, жизненные обстоятельства, судьба, против которых человек бессилён:

Наше поколение юности не знает,  
Юность стала сказкой миновавших лет;  
Рано в наши годы дума отравляет  
Первых сил размах и первых чувств рассвет...

Что же остаётся такому герою в этой жизни? Страдать. Осуждать себя и оправдывать, констатировать свои слабости и своё бессилие и – не судить сурово себя и себе подобных. Некоторые критики (С.А. Бердяев, В.П. Буренин) называли всё это – «нытьём», а самого поэта – паразитом, живущим за счёт

частной благотворительности. Это уже пахло чем-то вроде литературной травли. Даже Н.К. Михайловский свой, в общем-то, сочувственный некролог назвал «Погиб поэт» (Надсон умер через полвека после смерти Пушкина, о котором, как известно, было сказано «Погиб поэт...»)

Между прочим, все свои долги Литературному фонду Надсон уже после смерти погасил с избытком, завещав ему доходы со своих посмертных изданий.

Помимо обычных страданий лирический герой поэта хотел бы приложить свои слабые силы к какому-то важному общественному делу. Но к какому именно – он не ведаёт, а мечтает о вожде, о пророке, который укажет ему цель. И опять-таки подобные мечтания были совершенно в духе времени. В частности, Н.К. Михайловский в статье «Герои и толпа» (1882) писал о том, что большинство людей подавлено однородностью и скудностью впечатлений, они находятся в состоянии «гипнотической пассивности», и тут инициативный человек (герой) может увлечь людей на подвиг... или на злодеяние. Лирический герой Надсона ждёт такого героя (пророка), но его всё нет:

Напрасно я ищу могучего пророка,  
Чтоб он увлёл меня – куда-нибудь увлёл,  
Как опененный вал могучего потока,  
Крутясь, уносит вдаль подмытый им цветок

Это «куда-нибудь» весьма показательно. Хотя иногда что-то наподобие конечной цели, овеществлённой мечты и прозревает лирический герой, говоря о времени, когда

... не будет на свете ни слёз, ни вражды,  
Ни бескrestных могил, ни рабов.  
Ни нужды, беспросветной, мертвящей нужды,  
Ни меча, ни позорных столбов!

Однако если это и будет, то не слишком скоро. А пока что лирическому герою остаётся только лишь красиво (и при этом – искренне) страдать:

Не говорите мне: он умер, – он живёт,  
Пусть жертвенник разбит, – огонь ещё пылает,  
Пусть роза сорвана, – она ещё цветёт,  
Пусть арфа сломана, – аккорд ещё рыдает!

Уже к середине 90-х годов всё более употребительным стало словечко «надсоновщина», обозначающее поэтическую установку на воспевание сомнений, страдания, безверия и упадка. С поэзией Надсона стали связывать идею об «упадке русского стиха» (тем более, что сам поэт позволял себе такие автохарактеристики: «Бессилен стих мой, бледный и больной...») «Больной» – может быть, но в этой бледности и бессилии есть своя прелесть (см. приведённое выше четверостишие).

В советские времена с Надсоном вообще не церемонились. Вот, к примеру, Маяковский в стихотворении «Юбилейное» констатирует, что после смерти он будет «стоять почти что рядом» с Пушкиным (надо полагать, – в словарях?) и огорчается: «Между нами – вот беда – позатесался Надсон. / Мы

попросим, чтоб его куда-нибудь на Ща!». Понятно, что это шутка. Но шутка, несколько отдающая буренинскими фельетонами.

Не надо никого о таких вещах просить, и пусть каждый поэт стоит на своём месте...

### **Контрольные вопросы**

1. Кого из «петербургских поэтов» критики обвиняли в «прозаичности стиха» и насколько справедливы были эти обвинения?

2. Почему именно поэзия Надсона оказалась созвучной настроением поколения 80-х?

3. Сравните лирических героев «петербургских поэтов», есть ли что-нибудь между ними общее?

4. Какие поэтические традиции просматриваются в лирике представленных авторов?

## **Творчество Л.Н. Толстого**

(1828 – 1910)

### **Важнейшие этапы духовной эволюции**

Для теперешней мировой культуры Лев Николаевич Толстой – это, прежде всего, великий русский писатель. Но сам художник ощущал себя в разное время не только писателем, а и хозяином-помещиком, военным, религиозным мыслителем, педагогом, властителем дум значительной части русского, да и не только русского общества конца XIX – начала XX века. Эти стороны деятельности Толстого игнорировать просто невозможно, ибо они реально были неразрывно слиты с его художественным творчеством.

Родился будущий великий писатель в Тульской губернии и по своему рождению принадлежал к старинному, но обедневшему дворянскому роду. Оставшись довольно рано сиротой, Толстой оказался на попечении тётушек, жил в Москве, а потом в Казани, где и поступил в 1844 году в университет на факультет восточных языков, потом перевёлся на юридический факультет, а уже в 1847 году молодой человек оставляет университет, не окончив его. В этом же году Лев Николаевич начинает вести дневник, который становится для него школой литературного мастерства, школой анализа своих и чужих душевных движений, сферой философских и нравственных исканий.

В 1851 году Толстой уезжает на Кавказ, где принимает участие в боевых действиях против горцев, любит красотами природы и жизнью казацких станиц. В следующем году состоялся его литературный дебют: в журнале «Современник» опубликована повесть «Детство» (подписанная инициалами – как будто молодой человек ещё не знает, хочет ли он быть писателем). Очень симптоматична реакция его на редакционную вольность – вместо «Детство»

повесть была названа «История моего детства» – молодой писатель выражает по этому поводу недовольство, и редакция (в лице Некрасова) извиняется.

Толстой принимает участие в героической обороне Севастополя, удачно совмещая военную деятельность (был награждён Георгиевским крестом) и литературную («Севастопольские рассказы» ставят молодого писателя в число лучших русских прозаиков).

Неожиданно для многих в 1856 году в чине поручика Толстой выходит в отставку, совершает заграничное путешествие, увлекается вопросами народного образования, сам преподаёт в сельской школе, издаёт педагогический журнал «Ясная Поляна». В 1862 году писатель женится на С.А. Берс и находит в супруге, казалось бы, полное понимание – она не только ведёт хозяйство, но и помогает Льву Николаевичу в его литературном труде, многократно переписывая исправленные рукописи. Семейная идиллия длится достаточно долго, но вот наступает «великий перелом» в жизни писателя (на рубеже 70-х начала 80-х годов). Толстой признал ложной всю свою прошлую жизнь, он хотел бы отказаться от «барства», жить своим трудом, отдать землю крестьянам, но семья (и, прежде всего, Софья Андреевна) хотела жить как все: выезжать в свет, иметь помимо усадьбы ещё и городской дом, прислугу, лошадей для выезда и пр.

Закономерным итогом религиозно-философских раздумий и нравственных исканий явилось то, что писатель оказался основателем новой разновидности христианства – т.н. «толстовства», которая отрицала церковь и систему господствующих социальных отношений. Когда эти идеи проявились в трактатах («В чём моя вера?») и в романе «Воскресение» Святейший Синод в своём «Определении» констатировал «отпадение» Толстого от православной церкви и предложил новому «ересиарху» раскаяться...

У Толстого-проповедника появились соратники и ученики, власти всяческим образом преследовали их, но российские власти так и не решились заточить самого писателя, скажем, в Соловецкий монастырь (были такие планы), чтобы «не прибавлять к его мировой славе ещё и лавров мученика». Отсутствие со стороны властей репрессий в его адрес весьма огорчало Толстого.

В сущности, писатель в конце своего творческого пути жизнью своей поставил эксперимент: может ли человек прожить в соответствии со своими убеждениями в обществе, в котором царят принципиально иные установки и правила.

Софье Андреевне (а в её лице всему семейству) писатель предложил (в 1883 г.) компромисс в виде доверенности на издание его произведений, написанных до 1880 года (до момента «великого перелома»), и это до некоторой степени всех устроило. Но в 1910 году Толстой написал завещание, по которому отказался от вознаграждения за перепечатку всех своих сочинений, что уже никак не устраивало всю его большую семью, произошёл очередной конфликт с женой и – Толстой уходит из Ясной Поляны.

Куда же ушёл восьмидесятидвухлетний бунтарь? В своём последнем странствии он посетил Оптину пустынь и Шамординский монастырь, где жила его сестра Мария Николаевна. Но провести остаток жизни в монастыре ему, отринувшему церковь и церковные ценности, было возможно лишь при условии раскаяния и отречения от своих убеждений – такой вариант им даже не рассматривался. Толстой берёт билет третьего класса до Тихорецкой (тогдашней последней станции по пути на Кавказ), садится в поезд, получает воспаление лёгких и умирает на станции Астапово нераскаянным и не простившим супругу. Российские газеты подают уход писателя, его болезнь и смерть как общественное событие, теперь бы сказали, как сенсацию. Похороны Толстого также превращаются в общественное событие...

### **Автобиографическая трилогия («Детство» – «Отрочество» – «Юность»).** **Человек и мир, особенности композиции**

Уже в первом своём произведении («Детство» – 1852, «Отрочество» – 1854, «Юность» – 1857) Толстой обнаруживает «интерес к подробностям чувства». В центре повествования оказалась история души ребёнка (подростка, юноши). Помимо личных дневников источниками вдохновения писателя были произведения Ж.-Ж. Руссо и Л. Стерна.

Сюжеты всех трёх повестей лишены внешней занимательности, но события тут интересны не сами по себе, а в качестве сферы для микроскопического психологического анализа души героя Николеньки Иртеньева, персонажа автору близкого, но отнюдь не тождественного.

Три периода в жизни человека, которые выделяет Толстой, характеризуются различными возрастными особенностями психики. Герой «Детства» ощущает себя как некий центр Вселенной, и на наших глазах совершается его социальная самоидентификация: Николенька начинает понимать, что он барин, а есть ещё дворовые люди, слуги; есть богатые и бедные, таков закон жизни. Герой идеализирует своих родителей, они кажутся ему самыми умными и прекрасными, но писатель так ведёт своё повествование, что мы представляем реальные характеры этих персонажей.

Блистательно начало «Детства», когда губернёр Карл Иванович убивает муху над головой спящего героя, тот просыпается, и поначалу Карл Иванович кажется ему нехорошим, но вот прямо на наших глазах Николенька понимает, что тот хотел ему добра, что он такой добрый, этот Карл Иванович, мальчик плачет от стремительных движений души, которые сам не может объяснить.

Эту особенность таланта молодого писателя Н.Г. Чернышевский назвал вскоре «диалектика души»\* – исследование писателем возможностей человеческой личности в её формировании. Другое свойство таланта Толстого критик определил как «чистота нравственного чувства». Писатель полагал, что в глубине души каждого человека живёт потребность добра и правды, а также возможность нравственного самосовершенствования. Окружающая среда влияет на человека, формирует его и часто при этом портит.

Переживания Николеньки Иртеньева часто по-детски поверхностны и забавны. Вот на детском балу мальчик оступился и чуть было не упал – ему кажется, что это так ужасно, что жить дальше не имеет смысла, но уже через пять минут, позабыв про свои огорчения, герой весело танцует. Вот наказанный он стоит в чулане и мечтает о том, как он вырастет, как пойдёт на войну, совершит подвиг, его ранят (легко), на Тверском бульваре ему встретится государь и спросит: «Что ты хочешь, юный герой?» – «Пусть мне отдадут этого гувернёра», – ответит тогда он...

Критерии возрастной периодизации героя любопытны: детство кончается, когда ребёнок ощутил, что такое смерть; отрочество заканчивается, когда появляется друг не по играм, а по нравственным исканиям. Очевидно, что критерии эти не универсальны. В частности, вряд ли они подходят для крестьянского ребёнка, у которого во многом другое детство, отрочество и юность.

Николенька вырастает и поступает в университет. Он заводит «тетрадь жизненных правил», в которой ставит для себя задачи – блистательно окончить университет, сделаться гордостью русской науки. Но герой знакомится с компанией студентов, для которых «*comme il faut*» (буквально – «так, как следует», фр.) – парижское произношение, обработанные ногти, чистенький форменный мундир и... непосещение занятий. А сессия всё ближе. Николенька кутит – от выпитой жжёнки и выкуренных папирос ему плохо, но он стесняется в этом признаться и постепенно привыкает. Он пытается заниматься, сближается с другой группой студентов – это студенты-разночинцы, которые учатся, чтобы потом занять должность и найти своё место в жизни. Наступает экзамен – и наш герой блистательно его проваливает. Он приходит домой, открывает ящик стола, обнаруживает там тетрадь, читает и – плачет. Тут, надо полагать, юность его завершается и начинается молодость.

Итак – мир влияет на человека, под воздействием этого влияния происходит его (человека) социальная самоидентификация. Но влияние мира не всегда благотворно. И если человек хочет стать нравственно лучше, он должен в ряде случаев противостоять миру, он должен честно оценивать свои поступки, осмысливать своё место в этом мире.

Повествование в повестях построено по принципу прямой хронологии, последовательная череда фрагментов даётся словно бы с двух точек зрения: героя (детской – восторженной, импульсивной) и автора (аналитической).

### **Идейно-художественное своеобразие «Севастопольских рассказов» Л.Н. Толстого**

Оборона Севастополя стала центральным эпизодом Крымской войны (1853 – 1855), войны, в которой против России воевали союзники – Англия, Франция, Турция и Сардиния. Хотели с одной Турцией воевать, а вышло вот по-другому. Оказалось, что у российской армии гладкоствольные ружья, а у противника нарезные штуцера, которые стреляют довольно метко. Пуля

перестала быть душой (вспомним известный суворовский афоризм: «Пуля – дура, штык – молодец»). Русские парусные корабли оказались бессильными против пароходов союзников. Что же оставалось делать? Преградив затопленными кораблями флоту союзников вход в Севастопольскую бухту, российская армия и матросы с затопленных кораблей встали на бастионах, установили там орудия с затопленных кораблей и лишь после долгих усилий врагу удалось занять только лишь Северную сторону (часть города).

Сам Л.Н. Толстой воевал на 4-ом бастионе в качестве артиллерийского офицера.

«Севастопольские рассказы» названы исключительно непретенциозно и вызывающе прозаично: «Севастополь в декабре месяце», «Севастополь в мае», «Севастополь в августе 1855 года» (декабрь тут, понятно, 1854 года, а май уже 1855 года, так что прямая хронология в известной мере просматривается).

И сами названия рассказов (первые два из которых больше похожи на очерки), и содержание их показывают, что писатель позиционирует себя как представитель натуральной школы. Он описывает то, что видел, в тех формах, в каких можно представить действительность, но точка зрения повествователя меняется от рассказа к рассказу.

В первом рассказе повествователь словно бы ведёт за собой читателя, показывая ему бухту со вскипающими на воде разрывами; солдатика, который ведёт поить фуштатскую лошадь; бастион, более напоминающий кучу разрытой земли, госпиталь, в котором происходит кровавая операция (ампутация ноги). В сущности, Толстой показывает русскому читателю войну с неожиданного ракурса – так сказать, изнанку войны. Нечто подобное можно увидеть в романе Стендаля «Пармская обитель» (так Фабрицио увидел битву при Ватерлоо). Главным героем повествования оказывается... правда «во всей её красоте».

Позднейшие исследователи писали, что Толстой реализует в своих рассказах-очерках «принцип киноглаза» (С.М. Эйзенштейн), хотя киноаппарат будет изобретён лишь несколькими десятилетиями спустя. В первом рассказе доминирует ракурс панорамы – точка зрения повествователя отдалена от событий и персонажей.

Во втором рассказе торжествует «средний план»: повествователь оказывается ближе к своим героям, они воспринимаются более или менее персонифицировано, события распадаются на ряд микрофрагментов, микроновелл. Вот перед нами ночная атака на позиции союзников, пушки которых слишком близко подобрались к бастионам обороняющихся. Атакующие, сделав своё дело, отходят, противник ведёт по ним огонь, «бомба» (пустотелое ядро с запальным шнуром и пороховой начинкой) падает между двумя офицерами и в сознании одного из них стремительно проносятся мысли и образы: «Кого убьёт, меня или Михайлова? А если не убьёт, а только ранит...» Время в минуту смертельной опасности для ротмистра Праскухина словно бы расширяется, а реально прошло не более секунды, и офицер был

убит осколком в грудь. «Диалектика души» в данном случае оказывается «потоком сознания» героя.

Толстой удивительным образом совмещает в своём сознании двойственное отношение к войне: он сознаёт её бесчеловечность и бессмысленность, а в то же время славит простых русских солдат и офицеров, которые скромно делают своё дело, защищая Родину. Писатель иронически изображает нам, как военное событие преломляется в рассказах очевидца. Вот юнкер Пест, принявший участие в ночной атаке, рассказывает, как он здорово бежал и лихо заколол штыком француза, но реально было так: он бежал, закрыв от ужаса глаза, и штык его ружья сам собой угодил в грудь наскочившего на него французского солдата.

В третьем рассказе (который более всех остальных похож на рассказ) перед читателями появляются два брата офицера Михаил и Владимир Козельцовы – если угодно, то с точки зрения киноглаза это будет уже крупный план. Один возвращается в свою часть после ранения (Михаил), другой – юный артиллерийский прапорщик – рвётся на войну, не очень понимая, что это такое и что ждёт его на этой войне. Именно Владимир попадает в канун решающего штурма на Малахов курган, именно ему приходится принять смерть от французского зуава (колониальная пехота), а Михаил примет участие в запоздалой контратаке, но даже не добежит до противника, а будет тяжело ранен. После падения Малахова кургана русские войска оставляют Северную сторону Севастополя, взрывая пушки и пороховые погреба, война заканчивается поражением русских, но эти люди, солдаты и офицеры, сделали всё, что в их силах, и даже больше.

При всём том, что каждый из рассказов по-своему автономен, они производят впечатление единого целого: патетика органично сочетается с острой критичностью и героикой, а всё вместе создаёт целостную картину народного подвига и суровой правдивости военного колорита.

### **Цивилизация и естественная жизнь в повестях Л.Н. Толстого «Казачи», «Люцерн», «Два гусара»**

Во всём раннем творчестве Толстого видно воздействие на него философии французских просветителей, а особенно Ж.-Ж. Руссо (медальон с портретом которого, по собственному признанию, он некоторое время носил вместо нательного крестика), но именно на рубеже 50-60-х годов это воздействие становится особенно интенсивным. Не только потому, что в это время Толстой занимается педагогической деятельностью и разрабатывает свою концепцию народного образования, в чём-то опирающуюся на педагогические идеи французского философа. Именно в это время воззрения Руссо о порочности современной европейской цивилизации, о необходимости возвращения человечества к «естественному состоянию» находят отклик в душе писателя.

В повести «Казачи» (1853 – 1863) Толстой производит литературный эксперимент руссоистского типа: что будет, если цивилизованный человек



захочет попробовать вернуться в естественное состояние. Эксперимент, заметим, не новый – ещё в поэме Пушкина «Цыганы» герой её Алеко попытался жить свободной жизнью цыганского табора, однако в итоге оказалось, что он «для себя лишь хочет воли». Пушкинский «гордый человек» не выдержал «естественного состояния», так что же, может быть, на этот раз всё будет по-другому?

Молодой русский дворянин Оленин, которому наскучила пустая светская жизнь, отправляется на Кавказ, поселяется в казачьей станице. Он восхищён дикой природой, ему нравится простая жизнь простых людей – казаков, которые живут в состоянии непрекращающейся войны с горцами, проявляя в постоянных стычках свою удаль и молодечество. Но мечты героя сделаться простым казаком вызывают у жителей станицы удивление и недоумение. Между человеком цивилизации и детьми природы словно бы находится незримая стена взаимного непонимания. Вот Оленин дарит казаку Лукашке коня, а тот вместо благодарности испытывает к дарителю недоверие и даже некоторую неприязнь, ибо не понимает мотива дорогого подарка. Оленин влюбляется в красавицу-казачку Марьяну, и она даже начинает испытывать к нему определённый интерес, но из этой любви ничего не выйдет: казачка никогда не станет барыней и никогда не сможет понять человека, который в разгар полевых работ охотится на зайцев. С другой стороны и Оленин никогда не сможет стать Лукашкой, который воспринимает убийство им абрека только лишь как неожиданно выпавшее на его долю счастье.

В повести Толстого перед нами предстаёт народный философ старый казак Ерошка, стихийный материалист и пантеист. Ни в какую загробную жизнь он не верит, потому что «сдохнешь – трава вырастет на могилке, вот и всё». Никакого ощущения своей национальной исключительности – враги-горцы тоже люди, у них своя правда. И у зверя своя правда, и у человека, который убивает зверя. Надо жить и радоваться жизни и не предаваться пустым фантазиям – когда Ерошка застаёт Оленина за писанием дневника, он презрительно замечает: «Что кляузы писать!»

Оленину суждено было увидеть казачий мир, полюбить его, самому в чём-то перемениться, но слиться с этой естественной жизнью ему не дано. Да и так ли уж естественен этот мир? В патриархальной жизни казачьей станицы достаточно большую роль уже играют деньги. Далеко не все казачки станицы такие духовно цельные натуры, как Марьяна. Чин и должность имеют и в казачьей станице существенное значение.

Итак, очередной руссоистский эксперимент заканчивается очередной неудачей. То ли оттого, что человек цивилизации в принципе не способен зажить естественной жизнью, то ли потому, что естественной жизни как таковой, по сути дела, нет. Тем не менее, простая трудовая жизнь казаков всё-таки утверждается в повести как социальный и нравственный идеал.

Рассказ «Люцерн» (1857) подаётся автором как составная часть цикла «Из записок князя Д. Нехлюдова». В основе рассказа – реальный случай, описанный Толстым в своём дневнике. 7 июля 1857 года в курортном швейцарском городе

Люцерн писатель услышал, как уличный певец пел тирольские песни. Писатель заплатил певцу и проделал эксперимент: пригласил его спеть напротив отеля. Туристы с удовольствием слушали певца, стоя на балконе, но никто из них ничего не подал ему. Толстой пригласил певца в ресторан отеля, угостил вином, а когда лакей начал выражать недовольство, что вот, мол, всяких с улицы в приличное заведение приглашают, Толстой обругал лакея и «взволновался ужасно».

Сюжет рассказа сходен с реальным случаем, но имеются и некоторые отличия. Главное: в жизни эксперимент с воздействием искусства на толпу цивилизованных слушателей организует сам Толстой, а в рассказе это происходит органично, как бы само собой. В рассказе усилен контраст между прекрасной швейцарской природой (в реальности было пасмурно), замечательной песней певца (в реальности достаточно ординарное пение) и циничной неблагодарностью цивилизованной толпы по отношению к человеку искусства, доставившему ей эстетическое наслаждение.

Проблема «цивилизация и искусство», роль или по-другому – роли искусства в жизни общества на рубеже 50-60-х годов была для российской культуры достаточно актуальной. Должно ли искусство служить прогрессу или цель его состоит только лишь в воспевании вечной и неизменной красоты? Толстой находит свою формулировку вопроса и свою версию ответа. Цивилизованный человек (в данном случае – английские туристы) способен наслаждаться красотой природы и прекрасной песней, но он одновременно с этим способен проявить душевную чёрствость и мелочную жадность по отношению к деятелю искусства. А что же остаётся тогда ему – певцу (писателю, художнику, композитору и пр.)? Человеку искусства в любом случае надо... творить, заплатят ли ему за это неблагодарные слушатели или нет. И ещё один момент: подвыпивший певец стал несколько даже раздражать Нехлюдова своей ограниченностью и претенциозностью. Как это совместить с его великолепными песнями? Да очень просто: произведение искусства может быть выше, чем его исполнитель, чем даже его создатель...

Повесть «Два гусара» (1856) также примыкает к теме критики современного цивилизованного общества. Толстой предлагает читателю сравнить двух гусарских офицеров – отца и сына Турбиных. Он совсем не идеализирует отца, пьяницу и дебошира, которому, впрочем, иногда приходит в голову фантазия совершить благородный поступок (в частности, он спасает корнета Ильина, проигравшего шулеру казённые деньги). И всё же этот малообразованный дебошир способен не только на единичный благородный поступок, он может влюбиться и остаться в памяти женщины, ответившей на его любовь, самым светлым её воспоминанием, он живёт широко, восхищая окружающих и превращаясь при жизни в живую легенду. А что же Турбин-сын? Это исключительно воспитанный молодой человек, он не берёт займы без отдачи, но способен обыграть в карты на небольшую сумму пожилую женщину и непременно заберёт свой выигрыш. Страстно влюбиться он просто

неспособен, а когда его приятель назовёт подлецом (справедливо), то другой приятель уладит это дело и никакой дуэли не будет.

Итак, современная цивилизация при всех её несомненных достижениях в нравственном смысле порочна – таков пафос произведений Л.Н. Толстого рубежа 50-60-х годов.

### **«Мысль народная» в романе Л.Н. Толстого «Война и мир». Проблема жанра**

Замыслу романа «Война и мир» (1863 – 1869), как известно, предшествовал замысел романа о декабристе, вернувшемся из Сибири после амнистии. Романа «Декабристы» даже был начат писателем, но интерес автора всё далее устремлялся в прошлое, а «мысль народная» всё более трансформировала традиционные формы семейного романа.

Название «Война и мир» появилось в 1867 году, когда Толстой готовил первые части романа к отдельному изданию. При этом один раз писатель, зачеркнув прежнее название «Тысяча восемьсот пятый год», написал «Война и мир», а в другой раз в этом же году Толстой написал так, как и воспроизводят сейчас – «Война и мир».

Дело в том, что слово «мир» в русском языке имеет много значений:

- отсутствие ссоры, вражды, несогласия, войны;
- тишина, покой, согласие;
- все люди, род человеческий, общность людей, крестьянская община (обычно это значение связано было в XIX веке с написанием «мир»);
- жизнь как она есть.

Споры о том, в каком именно значении следует понимать слово «мир» в названии романа, вряд ли продуктивны. Скорее всего – во всех имеющихся значениях.

Надо полагать, именно в процессе написания Толстой осознал, что его роман в чём-то принципиально иной, сравнительно с критериями традиционного европейского романа. Уже заканчивая свой великий труд, писатель попытался теоретически осознать его жанровую особенность: «Что такое «Война и мир»? Это не роман, ещё менее поэма, ещё менее историческая хроника. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор, в той форме, в которой оно выразилось...» Далее Толстой утверждал, что во всей современной русской литературе нет ни одного выдающегося произведения, которое полностью соответствовало бы критериям европейского романа (или повести). Так ли это? А как же Тургенев?

Современный Толстому критик (Н.Н. Страхов) писал об «эпичности» «Войны и мир», а уже советские исследователи (А.В. Чичерин, к примеру) назвали «Войну и мир» романом-эпопеей\*.

Попробуем взглянуть на проблему жанра данного конкретного произведения в аспекте свойств романа, который Гегель определял как «эпос частной жизни». Уже к середине XIX века в русской литературе (о других

говорить не будем) роман стал захватывать иные сферы помимо только лишь «частной жизни», уподобляясь при этом в чём-то иным жанрам. Отсюда и попытки определения – роман-очерк («Записки из Мёртвого дома»), роман-трагедия «Братья Карамазовы», роман-историческая-монография («История одного города»). Но для читателей (редакторов, издателей, критиков) подобные произведения всё равно были романы, какие-то странные, но – романы. Что из этого следует? Роман стал больше, чем «эпос частной жизни»? Но у некоторых писателей того же периода совсем не больше. Можно сказать, что появились разные жанровые модификации романа – но они появлялись и ранее, появляются и сейчас – а как следствие этого – теоретические попытки осмысления данного явления.

Однако жанровое определение «роман-эпопея» не затрагивает тот аспект произведения, который можно охарактеризовать как историко-философский трактат. Да и народная точка зрения в «Войне и мире» явно совмещена с некой глобальной, надчеловеческой «божеской» точкой зрения. Писатель явно пытается воспарить над суетой современных и прошлых проблем человечества, имитируя точку зрения всеведущего неторопливого повествователя, над которым не властны ни законы построения романа, ни односторонне-апологетические попытки интерпретации деятельности исторических лиц, ни судорожные поиски единственно верной причины исторического события, ни даже... нормы русского синтаксиса – некоторые фразы прямо-таки вызываяще переполнены придаточными предложениями, причастными оборотами и пр., например: «Долголетним военным опытом он знал и старческим умом понимал, что руководить сотнями тысяч человек, борющихся со смертью, нельзя одному человеку, и знал, что решают участь сражения не распоряжения главнокомандующего, не место, на котором стоят войска, не количество пушек и убитых людей, а та неуловимая сила, называемая духом войска, и он следил за этой силой и руководил ею, насколько это было в его власти». Компьютер подчёркивает такие конструкции зелёной чертой, констатируя стилистическую ошибку и рекомендуя разбить предложение на более мелкие, но в данном случае компьютер не прав. Автор вполне сознательно имитирует сюжунутное обретение Истины, сравнительно с которым всякие там критерии изящного слога такие мелочи, что о них и говорить-то не надо.

Отсюда же проистекают и вполне мотивированные переходы с русского на французский (а ещё и на немецкий) языки – для «всезнающего» повествователя любой язык доступен.

Толстой, впрочем, сделал любопытный эксперимент над текстом романа при включении его в собрание сочинений 1873 года, разделив его на четыре тома (а не на шесть, как в первой публикации), французские фразы заменил переводами, а историко-философские отступления удалил за пределы текста. Эта версия, наверное, тоже имеет право на существование, но всё же писатель вернулся впоследствии к первоначальной (сохранив лишь деление на четыре тома).

При этом «мысль народная» реально присутствует в «Войне и мире». Толстой создаёт яркие индивидуализированные образы народных героев: Тихона Щербатого, безжалостного истребителя захватчиков, управляющегося топором, как волк своими зубами, в чём-то интеллектуально ущербного, а вместе с тем свято выполняющего мирскую волю; Платона Каратаева, солдатика Апшеронского полка, а по совместительству народного философа, культивирующего столь любезный Толстому провиденциализм («Не нашим умом, а божьим судом»); Лаврушку, ловкого плута, который сумел подыграть самому Наполеону в свою, разумеется, пользу...

Можно согласиться с писателем, что Отечественная война 1812 года реально породила в России национальное единство (от момента вторжения захватчиков до момента изгнания их из пределов Отечества). Но классовые противоречия Толстой фиксирует также и делает это оригинальным образом: княжна Марья хочет уехать из имения, чтобы не попасть в плен французам, и по доброте душевной хотела бы взять с собой своих крестьян. Но те не верят в доброту барыни и подозревают тут какой-то подвох. Назревает что-то наподобие бунта. Но кстати появившийся Николай Ростов орёт на бунтовщиков и требует, чтобы они дали лошадей... «для барыни». Он совсем не требует, чтобы мужики бросили свои избы и хозяйство, ибо понимает, что они в любом случае этого не сделают. Бунт прекращается сам собой, потому что теперь довольны все: княжна Марья, которая уезжает, мужики, которые остаются, Николай, который в перспективе станет женатым человеком.

Обычно в школьном учебнике приводят эпизод с двумя фехтовальщиками – авторская аллегория войны 1812 года. Когда один из фехтовальщиков был ранен и почувствовал, что дело нешуточное, он поднял дубину и гвоздил своего противника, пока чувство гнева не сменилось в нём чувством жалости. «Хвала тому народу», «дубина народной войны» – это только лишь одна сторона «мысли народной». Но безумная московская толпа, которая зверски убила ни в чём не повинного купеческого сына по наущению графа Ростопчина, московского градоначальника, – это ведь тоже народ?

В конце «Войны и мира» Толстой изображает нечто вроде классового мира в отдельно взятом имении. Николай Ростов находит общий язык со своими крестьянами. Каким образом? Он не вмешивается в их хозяйственную деятельность, не вводит никаких новшеств (типа веялок, сушилок и породистого скота). В случае проблемы у работающего крестьянина – корова, скажем, пала – добрый (или хозяйственный?) помещик может и подарить мужику корову. Но сам писатель чувствует, что получается как-то уж слишком хорошо. И Николай Ростов иногда срывается по старой гусарской привычке – даёт по физиономии провинившемуся мужику (исключительно за дело!), а супруга мягко укоряет его за это...

## **«Диалектика души» в «Войне и мире» как способ создания характера персонажа**

Отнюдь не все герои «Войны и мира» удостоены автором «диалектики души» – подробного и обстоятельного психологического анализа малейших нюансов развития и проявления личности. Это относится не только к неприятным автору персонажам (Берг, Элен, Наполеон, Борис Друбецкой), но и к вполне симпатичным для автора Денисову, Тушину, Тимохину.

Некоторые герои романа на всём протяжении повествования существенным образом эволюционируют физически и нравственно, автор фиксирует т.н. «точки перехода» и внутренние противоречия характера.

В ряде случаев эволюция героя начинается там, где она в обычном романе заканчивается. В частности, это касается Андрея Болконского, который появляется перед читателями уже женатый, но при этом своим блестящим положением и семейным счастьем недоволен, мечтающий о «своём Тулоне» (город во Франции, где Наполеон впервые проявил себя как военачальник).

Во время Аустерлицкого сражения князь Андрей со знаменем в руках увлекает за собой солдат, его ранят и, глядя в высокое небо, герой вдруг понимает, как ничтожны его мечты о славе и карьере. К нему подходит былой его кумир Наполеон – и кажется вдруг таким мелким, таким пошлым позёром, к тому же говорящим по-французски с ужасным корсиканским акцентом.

Князь Андрей не погиб на поле Аустерлица, а его жена умерла во время родов. Герою представляется, что жизнь его кончена. И тут писатель намечает момент перехода: герой пробуждается к новой жизни, и пробуждает его природа. Весной он проезжает мимо дуба, лесного великана, который кажется ему мёртвым и никак не реагирующим на приманки весны, и он невольно отождествляет себя с этим деревом. Но в эту ночь происходит чудо. Князь Андрей слышит из своей комнаты беседу юных девушек, а утром снова видит дуб – а на нём уже зелёные листочки. Нет, жизнь ещё не кончена в 31 год – решает герой.

По просьбе Пьера он приглашает Наташу Ростову на танец на её первом балу – и влюбляется в юную девушку. Много проектов и планов общественных преобразований рождается в его голове, в результате князь Андрей знакомится со Сперанским (реальным политическим деятелем начала XIX века, пытавшимся реформировать некоторые стороны российской действительности – закон о «вольных хлебопашцах», проект экзаменов для чиновников и пр.) Но герой разочаровался и в общественной деятельности, и в Наташе, которая оказалась не на высоте его идеальных представлений, увлекшись пустым и пошлым Анатолем.

Князю Андрею снова кажется, что жизнь его кончена. Из этого состояния душевной апатии его выводит война 1812 года. Герой снова поступает на военную службу, во время Бородинского сражения он тяжело ранен, Наташа ухаживает за ним и он умирает, простив перед смертью всех и примирившись с жизнью.

Ещё более длительную эволюцию проходит Пьер Безухов. В салоне Анны Павловны Шерер он говорит совсем не то, что в данный момент принято говорить в свете: Наполеон для него великий человек (а не – «исчадие ада»), ибо он наследник революции. Уже в начале романа «мсье Пьер», незаконный сын богатого графа волшебным образом преобразуется в богатого наследника и носителя отцовских фамилии и титула. В его душе сосуществуют «человек животный», который участвует в разгуле светской «золотой молодёжи» и женится на красивой кукле Элен, и «человек духовный», который размышляет о законах жизни, вступает в масонскую ложу, пытается – в меру своего понимания – облегчить положение своих крестьян. Пьер способен восторжествовать над демонически-романтическим Долоховым, накричать на свою бездуховную супругу, но и он перед началом Отечественной войны пребывает в состоянии душевной апатии. Инстинкт русского человека приводит его во время Бородинского сражения на батарею Раевского, он оказывается в Москве, захваченной врагом, мечтает о подвиге, но попадает в плен, где и знакомится с Платоном Каратаевым. Оказывается, что народ не является только лишь объектом манипуляций властей, мыслителей и обстоятельств. У народа своя мораль, своё представление о смысле совершающихся событий, своя точка зрения на всё. Освобождённый из плена Пьер становится другим человеком. Куда девалась прежняя апатия? Судьба (в лице шарлатана итальянского доктора) освобождает его от духовно чуждой ему Элен, Пьер женится на Наташе и становится одним из активнейших членов некоего тайного общества, и тут автор прощается с героем, дальнейшую судьбу которого читателям угадать не так уж сложно: Сенатская площадь – крепость – Сибирь.

Школьный учебник обычно игнорирует Николая Ростова и его духовно-нравственную эволюцию. Между тем это тоже один из любимых героев писателя, а также существенный идейно-нравственный полюс романа. Пафос этого образа заключается в его здоровой ординарности.

Николай тоже оказывается в ситуациях выбора, в его душе происходят кризисы и переломы. Вот он отправляется в действующую армию вместе с Борисом Друбецким. У обоих молодых людей на руках рекомендательные письма, которые позволяют им остаться при штабе и сделать блестящую карьеру. Борис использует письмо и другую возможность даже не рассматривает. Николай же письмо рвёт и поступает в гусары. Вот, словно бы загипнотизированный Долоховым, он проигрывает большую сумму в карты, нанеся тем самым большой ущерб семейному состоянию. После этого Николай начинает другую жизнь, по мере сил возмещая семье ущерб. Самый острый кризис происходит у героя в период подписания Тильзитского мира: его обожаемый император обнимается с врагом – Наполеоном, и к чему тогда были все жертвы и лишения тяжелейшей кампании? Но когда эту мысль озвучивает другой офицер, Николай словно бы взрывается: не наше это дело думать и рассуждать, наше дело – выполнять приказы. Вот он – выбор стратегии жизненного поведения. И Толстой нисколько своего героя за такую стратегию

не осуждает: с точки зрения всеведущего, над миром стоящего повествователя, и деятели, пытающиеся изменить порядок вещей (Андрей, Пьер), – интересные, достойные уважения люди, и ординарности, которых устраивает имеющийся порядок, – тоже по-своему правы. Две равноправные силы сойдутся на Сенатской площади, – но это уже случится за пределами художественного мира романа, хотя писатель и даёт нам на этот счёт сигнал: в эпилоге. Николай Ростов на все попытки Пьера сагитировать его в члены тайного общества отвечает по-гусарски прямо, что присяга для него не пустой звук, и прикажи Аракчеев рубить тех, кто изменил долгу и присяге, – хоть кто там из родственников будет в компании изменников, всех он будет рубить...

Делая объектом «диалектики души» характер Наташи Ростовой, Толстой одновременно с этим предлагает свой вариант решения «женского вопроса», который был актуальным для русского общества на рубеже 50-60-х годов. Напомним, что в романе Чернышевского «Что делать?» счастье женщины и смысл её существования определяются не только семейным благополучием, но и – главным образом – равноправием её с мужчиной, участием женщины в общественно-полезной деятельности. У Толстого другая версия насчёт места женщины в обществе: она должна быть женой и матерью, а также ощущать и следовать нормам народной морали.

Толстой сравнивает и противопоставляет двух красавиц: бездушную и циничную Элен и – трепетную, страстную, ошибающуюся и страдающую Наташу. Все симпатии автора, конечно же, на стороне последней, хотя он и безжалостен иногда к своей любимой героине: когда Наташа чуть было не убежала с Анатолом, она, с точки зрения автора, походила на глупую курицу, замороженную ярким и блестящим петухом.

Обычно забывают и другом противопоставлении: Соня и Наташа. Напрасно читатель ожидает, что верная любовь и долготерпение Сони будут вознаграждены. Толстой вовсе не прославляет самопожертвование, когда человек отказывается от своей любви даже из благородных побуждений (как это делает Соня, возвращая слово Николаю Ростову). Персонажи, и автор называют её – «пустоцвет».

А вот Наташа в любви – эгоистка, и это Толстой в ней несколько не осуждает, ибо таким образом проявляется её исконная жизненная сила. Но в минуту испытаний, когда надо выбирать, что вывозить на графских подводах из оставляемой Москвы – имущество или раненых солдат, Наташа ни секунды не колеблется: конечно же, надо вывезти раненых. Она может чувствовать так, как должен чувствовать русский человек, русская женщина: «Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала, – эта графинечка, воспитанная эмигранткой-француженкой, – этот дух, откуда она взяла эти приёмы <...>? Но дух и приёмы эти были те самые, неподражаемые, неизучаемые, русские, которых и ждал от неё дядюшка». Пройдя через страдания и потери, толстовская героиня обретает семейное счастье – главное своё предназначение в жизни. Поэтическая Наташа словно бы перерождается. Писатель даже шокирует своих читательниц, называя свою любимую героиню



– в самом что ни на есть позитивном смысле! – «сильной, красивой и плодovитой самкой».

А что же княжна Марья? Является ли этот персонаж менее любимой героиней для писателя, чем Наташа? При создании этого характера Толстой использует приём, названный впоследствии «портретным лейтмотивом»\*. Лучистые глаза княжны Марьи – это зеркало её доброй души (но и у этой героини безжалостный повествователь фиксирует моменты зависти и какой-то странной ревности по отношению к Наташе).

А что же романтический герой самой что ни на есть романтической эпохи, как же без него? В романе Толстого он оттеснен на вторые роли, и – никакой по отношению к нему диалектики души: мы можем только догадываться, за что Долохов так не любит Пьера и Николая (первому титул и богатство буквально падают с неба, второй вовсе не ценит любовь Сони, которую втайне обожает внешне циничный герой). Толстой отдаёт ему должное: оказывается, бретёр и циник Долохов нежный сын и брат, он и достойное место для себя нашёл в годину испытаний – доблестно воюет. Тем не менее – никакой диалектики души и – неизбежно на втором плане.

### **Философия истории в «Войне и мире». Кутузов и Наполеон**

Среди героев романа Толстого один довольно необычный – это... История. На протяжении десятков страниц писатель размышляет на извечную тему – почему произошло историческое событие? Каковы вообще главнейшие причины, по которым исторические события происходят? Эти размышления полемически противостоят современной писателю историографии (в особенности французской и польской), в которой инициатором и единственной причиной исторического события оказывалась только лишь великая личность. Писателя не устраивала также достаточно известная гегелевская идея исторической необходимости, которая прокладывает себе путь через массу случайностей. Вообще обратим внимание, что довольно часто Толстой в идейно-художественном плане удивлял и шокировал читателей, вставая в позицию некоего нонконформиста, либо отстаивая непопулярные для массового общественного сознания мнения.

При этом теоретические рассуждения в романе странным образом соотносятся с живыми картинами действительности, и на уровне художественного целого возникают определённые противоречия. Вот Толстой предлагает нам универсальный афоризм, который призван объяснить суть любого исторического события: «Произошло потому, что должно было произойти». Все иные возможные поиски первопричины исторического события похожи, по мнению писателя, на объяснения мужика по поводу первопричины движения паровоза: чёрт (или немец) движет паровоз. У исследователя невольно возникает соблазн квалифицировать подобную философию истории как фатализм\*. Но если мы обратимся к другим страницам романа, то увидим, что тут не всё так просто. Вот князь Андрей пытается

осмыслить, в чём истинное величие исторического деятеля и формулирует (а повествователь не корректирует его никак), что Кутузов велик потому, что не вмешивается в ход событий, он просто ничему хорошему не помешает и ничего плохого не позволит. Налицо противоречие: «не вмешивается», но... вмешивается – «не помешает», «не позволит».

Размышления по поводу причин исторических событий органически связаны в романе с концепцией великого исторического деятеля. И тут снова мы видим определённые противоречия. Толстой вовсе отрицает роль выдающихся личностей в истории. В частности, причиной войны 1812 года оказывается... «роевое» устремление человеческих множеств. А что же Наполеон? Толстой сравнивает его с мальчиком, который сидит внутри кареты, дергает игрушечные вожжи, привязанные внутри к стенке кареты, и думает, что управляет её движением.

Вопреки общепринятому мнению о том, что Наполеон – это великий исторический деятель Толстой отказывается признать его таковым, ибо тот не понимает реального хода исторических событий. Вот перед вступлением в оставленную русской армией Москву Наполеон останавливается на Поклонной горе, произносит «исторические» фразы и ждёт... депутацию бояр, которая преподнесёт ему ключи от русской столицы. Французский император наивно полагает, что военная кампания уже закончена и даже в мыслях не держит, что тут всё ещё только начинается...

При создании портрета Наполеона Толстой акцентирует небольшой рост «властелина полумира», его залысины, одутловатое опухшее лицо, жирные ляжки. Последняя деталь становится своеобразным портретным лейтмотивом, знаменующим бездуховность и некую приземлённость персонажа. Изучив все доступные ему мемуары и исторические свидетельства, писатель не забудет упомянуть о насморке Наполеона во время Бородинского сражения (французская историография, кстати, не знает никакого Бородинского сражения, но упоминает некую «битву под Москвой», в которой, естественно, великий император победил русскую армию). Даже когда мемуарист пишет о том, что император с умилением любовался портретом своего сына («римского короля»), Толстой переакцентирует свидетельство мемуариста: Наполеон разыгрывал умиление для свидетелей, для истории, для потомков.

Истинно великим историческим деятелем, с точки зрения писателя, является не Наполеон, а Кутузов. В чём же его величие? В том, что он сообразует свою деятельность с реальным ходом вещей, не ставит перед собой (и перед той группой людей, которую он возглавляет) недостижимых целей, а по мере возможности стремился к тому, к чему стремилась в эти трудные дни вся нация – к изгнанию захватчиков с родной земли.

В сущности, Толстой воплощает в своём романе народную точку зрения на данного исторического деятеля. Опять-таки опираясь на свидетельства мемуаристов, писатель описывает нам совет в Филях, невольным свидетелем которого стала крестьянская девочка, сидевшая на полатах. Разговор шёл на французском языке (!), вопрос стоял о том, защищать ли армии «нашу древнюю

столицу» (хотя такой возможности армия в данный момент не имела) или оставить её без боя. Девочка не могла понять, о чём идёт речь, но своей русской душой чувствовала, что «дедушка» (Кутузов) хороший, а «долгополый» (Беннигсен) неправ...

Исторический Кутузов в 1812 году оказался в ситуации выбора и принял реальное историческое решение – оставить Москву без боя и перекрыть дорогу, ведущую в южные губернии. Кутузов в романе Толстого также принимает это решение (а какое другое он мог ещё принять?), тем самым... опровергая тезис писателя об отрицании роли выдающихся личностей в истории.

Что же касается Наполеона «Войны и мира», то этот образ нельзя назвать с исторической точки зрения ошибочным и лживым, но можно и нужно квалифицировать как односторонний и полемически сниженный. Впрочем, Толстой даже признаёт наличие полководческого таланта у французского императора (хотя именно военная кампания 1812 года как раз не лучшая в его карьере). В начале романа некоторые персонажи (в частности, Пьер) видят в Наполеоне революционного генерала Бонапарта – наследника французской революции, сохранившего некоторые её завоевания. Но писатель не хочет знать Наполеона-администратора, разделившего Францию на департаменты, Наполеона-законодателя, инициатора «Гражданского кодекса», по которому и сейчас живёт Франция...

Итак, философию истории в романе «Война и мир» не следует трактовать однозначно, ибо она противоречива. С одной стороны – декларации и афоризмы, отрицающие какую бы то ни было роль личности в истории и провозглашающие невозможность для человека постижения исторических закономерностей. С другой стороны – изображение исторического деятеля, который соотносит свою деятельность с правильно понимаемой им исторической закономерностью, и таким образом воздействует на ход истории. На ход истории воздействуют в романе и простые люди: солдаты, которые насмерть стояли в Бородинской битве, мужики, которые не продавали захватчикам муки и сена, а убивали французских мародёров. Именно эти простые русские (и не очень простые русские, а также и вовсе даже не русские – М.Б. Барклай-де-Толли, к примеру) люди и сокрушили Великую Армию, предоставив французским историкам потом сваливать всё на «генерала Мороза» и растянутость коммуникаций (как будто великий Наполеон не знал, что зимой в России бывает довольно холодно, а расстояния между населёнными пунктами весьма значительные).

### **«Мысль семейная» в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина».**

#### **Смысл эпиграфа романа**

Если в «Войне и мире» писатель, по собственному признанию, «любил мысль народную», то в «Анне Карениной» (1874 – 1876) он соответственно любил «мысль семейную», хотя эта мысль присутствует и в предшествующем великом романе. В основу замысла, по свидетельству С.А. Толстой, была

положена история супружеской измены: «Сюжет романа – неверная жена, и вся драма, происшедшая от этого». Но в процессе работы над произведением семейная тема естественно и органично стала сопрягаться у писателя со многими другими сторонами российской действительности – бедственное положение народа, ущербные пореформенные нововведения, бессмысленная деятельность бюрократического аппарата, экономическая и нравственная деградация дворянства и т.д.

В результате роман оказался столько же о неверной жене, и о её драме, сколько и о российской действительности 70-х годов.

Толстой хотел начать короткой ударной фразой на манер пушкинской «Гости съезжались на дачу». И фраза была найдена – короткая и со смыслом: «Всё смешалось в доме Облонских». И всё-таки, как видим, роман начинается с иной, чисто толстовской сентенции: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Вряд ли это действительно так и по отношению к счастливым, и по отношению к несчастным семьям. Но в контексте произведения фраза эта обозначала, во-первых, уже упомянутую семейную тему, а, во-вторых, намекала на то, что несчастливые семьи более показательны и гораздо более актуальны для современной эпохи.

А что там, собственно, смешалось в доме Облонских? Жена узнала, что муж находился в связи с француженкой-гувернанткой, – только и всего. Пройдёт какое-то время, и она простит Степана Аркадьевича, простит ради того прошлого, которое у них было, и ради детей. Но что это за семья, в которой жена обречена постоянно прощать супруга? И что это за супруг такой – неглупый, по-своему симпатичный, даже и в качестве чиновника довольно сносно выполняющий свои должностные обязанности – но всегда проживающий больше, чем зарабатывающий и каким-то странным образом осуществляющий свою функцию главы семейства? Вот он приезжает в имение, чтобы подготовить переезд туда на лето всей семьи, и единственное, о чём позаботился Стива (Степан Аркадьевич), – это чтобы... наклеили новые обои. А там крыша течёт, а там корова нужна, чтобы у детей было молоко – но об этом он как-то не подумал. Вот наглядно представленное вырождение дворянства. Помимо нравственного ещё и экономическое: Стива долго сидит в приёмной у банкира (таких его предки раньше на конюшне пороли), надеясь на место в правлении железной дороги, и он так и не получит этого места. Детей его, когда они вырастут, ждёт нелёгкая трудовая жизнь, потому что милый папа позаботился, чтобы у них ничего не осталось.

Но Толстой изображает нам и другие дворянские семьи. На наших глазах мучительно трудно рождается семья Левина, в этот процесс невольно вмешивается Анна Каренина, которая приехала в Москву мирить чету Облонских и в свою очередь «всё смешала» в своём семействе, переключив на себя внимание Вронского, чем обеспечила саму возможность успешного ухаживания Левина за Кити. Основная сюжетная линия входит в роман как-то сбоку, но при этом очень естественно и органично.

Рушится внешне благополучная семья Карениных. Любовь Анны к Вронскому, поначалу воспринимаемая светом как вполне извинительный и даже по-своему милый адюльтер, в скором времени начинает ощущаться неким вызовом общепринятым правилам (буквально с момента обморока Анны на скачках после падения Вронского). Чувство героини преодолевает все преграды – светские приличия, священные узы брака, любовь к сыну, все устоявшиеся привычки и связи. У любовников есть возможность самоизолироваться на некоторое время от общества – уехать в имение или в Италию и там почувствовать себя «непростительно счастливыми». В это время годы супружества с Карениным представляются героине некой духовной спячкой, лишь теперь перед нею раскрывается истинный мир чувств.

Однако все попытки Анны обрести некий общественный статус терпят крах. Очень симптоматичен её выход в театр, где бывшие знакомые «не узнают» её, а некоторые даже демонстрируют своё пренебрежение. Каренин не даёт Анне развода, и она не может выйти замуж за любимого человека. Родившаяся от Вронского дочь Аня по закону считается дочерью Каренина. Сфера жизни и деятельности героини оказывается ограниченной – гостиная, спальня, общество близких родственников.

Общественный остракизм в очень малой степени затрагивает Вронского. Он вынужден выйти в отставку, но его везде принимают, он хороший хозяин своего имения, неплохой живописец (хоть и дилетант), его могут выбрать уездным предводителем дворянства. Он ездит по делам, а Анна остаётся одна. Пока она доверяет человеку, которого любит, она готова ко всему, но у неё зарождаются сомнения, Анна мучает и себя, и Вронского. Примирения достигаются всё труднее и труднее. Формально Вронского упрекнуть не за что: он по-рыцарски относился к Анне, он не изменил ей (подозрения героини по поводу княжны Сорокиной неосновательны). Правда, он не рискнул показаться с Анной в театре, потому что знал, что тем самым поставит и себя, и её в ложное положение. Он отстаивает своё право на какую-то иную жизнь вне дома – и это тоже можно понять. Горе Вронского и раскаяние его после смерти Анны глубоки и искренни. В сущности, его поездка на войну есть полусознательное стремление к смерти, обусловленное комплексом вины.

Весьма симптоматично, что и Вронский, и Каренин – тёзки. Героиня ушла от одного Алексея – образцового чиновника – к другому Алексею – образцовому гвардейскому офицеру. И муж, и любовник при всех их определённых достоинствах куда меньше героини как личности. А сама Анна оказывается в ситуации героини античной трагедии – как бы она ни поступила, ей будет плохо. Если она остаётся с мужем (и сыном) – она тем самым проходит мимо Большой Любви. Если она идёт навстречу этой самой Любви, то она тем самым нарушает слово, данное мужу перед Богом, отрекается от сына и теряет привычное и комфортное место в обществе. Очень многие женщины в этом самом обществе умеют совмещать – мужа и любовника, общественный статус и приятный адюльтер, в частности, это делает Бетси

Тверская, когда-то делала матушка Вронского, теперешняя моралистка. Но жить в постоянной лжи – это не для Анны...

В этом смысле семантика библейского эпиграфа («Мне отмщение, и аз воздам») в соотношении с текстом романа принципиально неоднозначна. Надо полагать, на стадии замысла тут всё было предельно ясно: «неверная жена» наказана Господом, ибо Он, как известно, всё видит. А вот уже в соотношении с законченным текстом тут не всё так очевидно. Анна наказана за супружескую измену и наказана сурово, ну а как же Бетси Тверская? Может быть, тут стоит сделать акцент на «мне», а не на «воздам»? Может быть, фразу эту стоит адресовать и тем людям, которые берут на себя функцию Господа и занимаются «отмщением»? Или в более глобальном смысле надо понимать эту фразу: каждый поступок человека чреват божественным воздаянием и каждый человек ответственен за свои поступки, но иногда так сложно сделать выбор.

В одной из своих последних книг («На каждый день») писатель сам попытался интерпретировать упомянутую библейскую сентенцию, безотносительно, впрочем, к «Анне Карениной»: «Много худого люди делают сами себе и друг другу только оттого, что слабые, грешные люди взяли на себя право наказывать других людей. «Мне отмщение и Аз воздам». Наказывает только Бог, и то только через самого человека».

В плане поэтики повествования эпиграф указывает на точку зрения повествователя, похожую на точку зрения повествователя «Войны и мира»: некто всеведущий, всезнающий, могущий в любой момент перенестись в любое место пространства. И всё же это не совсем тот повествователь: никаких развёрнутых рассуждений на отвлеченные темы, подобные историко-философским трактатам «Войны и мира» тут мы не увидим. Герои могут позволить себе подобные рассуждения, автор (повествователь?) ограничивается сентенциями, подобным первой фразе романа о счастливых и несчастных семьях.

Но и счастливая семья в романе Толстого счастлива каким-то странным образом: Левин боится остаться наедине с ружьём или шнурком, ибо подумывает о самоубийстве. Между супругами возникают постоянные ситуации взаимного непонимания – муж рассказывает, как он обрёл смысл жизни, а жена говорит, что в комнату гостей надо поставить новый умывальник, малиновое варенье она приказывает варить не так, как было принято в семействе Левиных. Но жизнь продолжается, появляются на свет дети, у супругов бывают совместные радости и моменты взаимопонимания...

А где-то там, на периферии повествования маячит идеальная (с точки зрения героя) семья крестьянина Ивана Парменова, в которой оба супруга заняты радостным крестьянским трудом. К такому труду иногда оказывается причастен и Левин (сенокос). Но в деревне отнюдь не каждая такая семья, тут тоже – «всё переверотилось и только укладывается», на всю деревню одна семья такая. И сенокосная идиллия имеет практическую подоплёку: хороший хозяин Левин стимулирует трудовую активность крестьян не только личным

участием в работе, но и обещанием выставить ведро водки, ежели закончат к вечеру лужок...

### **Своеобразие композиции романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина»**

Уже с момента журнальной публикации роман Толстого пользовался успехом у читателей, но даже самые благожелательные читатели и критики отмечали, что роман слишком объёмен, некоторые эпизоды напрямую не связаны с историей Анны (а по логике вещей они должны быть связаны, ибо так ориентирует название). Писателю приходилось разъяснять и отстаивать мотивированность композиции и необходимость каждой сцены в художественной системе целого: «Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи». При этом «отношения лиц» в романе всё же прописаны так, что персонажи, вроде бы чужие друг другу, при внимательном рассмотрении оказываются не вовсе чужие: Анна – родная сестра Стивы Облонского, Кити – родная сестра Долли, его жены. Так что хотя прямых родственных связей между Левиным и Анной нет, какая-то связь между этими персонажами просматривается и на уровне дальнеродственных отношений.

Две сюжетные линии – Анны и Левина – две человеческие судьбы в поисках семейного счастья развиваются параллельно, и в своём отрицании мира неправды и зла герои иногда приходят к сходным выводам: «Отчего не потушить свечу, когда смотреть больше не на что, когда гадко смотреть на всё это?» (Анна) «Надо было прекратить эту зависимость от зла. И было одно средство – смерть» (Левин). Одному персонажу удалось обрести «истинное» мировоззрение, он понял, что жизнь имеет «несомненный смысл добра», которое он может вложить в неё. Другой персонаж запутался в паутине своей эгоистической страсти и общественной лжи.

Итак – две параллельные сюжетные линии, две судьбы героев составляют главнейшую особенность композиции «Анны Карениной». Толстой при этом мастерски сводит и разводит судьбы персонажей: вот Анна появляется в Москве, Вронский влюбляется в неё и... Левин получает возможность продолжить ухаживания за Кити, которой Вронский пренебрёг. Вот Левин, уже будучи женатым человеком, оказывается представленным Анне, и та вдруг почувствовала, что этот хороший добрый человек – захоти она – бросит свою любимую супругу и очертя голову отправится за ней куда глаза глядят. И она не захотела, и судьбы героев разошлись окончательно, а Кити потом, тоже почуввав нечто, устроила мужу сцену...

Может быть тут (не вполне осознанно?) Толстой использует приём из романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?»: т.н. приём «обманутого ожидания», когда автор словно бы играет с читателем, «проницательно» предполагающим назревающую новую любовную интригу (Левин – Анна; у Чернышевского соответственно – Рахметов – Вера Павловна). А никакой новой интриги не

будет, герой укрупняется автором совсем для иных целей, и пусть читатель думает, для каких именно целей...

Относительно несоразмерности объёма романа писатель возражал «близоруким критикам», которые «напрасно думают», что он хотел описывать только лишь, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной. «Во всём, почти во всём, что я писал, мною руководила потребность собирания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берётся одна из того сцепления, в котором она находится». Конкретным выражением этой всеобщей связи эпизодов и героев романа в плане композиции можно назвать постоянные предварения, когда в сознании читателя словно бы сами собой сопрягаются различные эпизоды:

– читатель узнаёт о смерти Анны под колёсами поезда и невольно вспоминает первое знакомство её с Вронским, которое произошло на вокзале, и был там такой неприятный эпизод – путейский рабочий попал под поезд;

– тот же самый читатель проецирует сцену скачек, когда Вронский по неосторожности погубил прекрасное животное – породистую английскую кобылу – на судьбу героини и пр.

Некоторые реалии романа в контексте художественного целого превращаются в нечто большее, чем простое сюжетное обстоятельство или деталь. В частности, это относится к образу «чугунки», железной дороги, которая как бы знакомит Анну и Вронского, которая ставит последнюю точку в судьбе героини, которая посылает ей страшные сны во время поездки, которая отсекает от себя Степана Аркадьевича (ему не досталось места в правлении железной дороги). Железная дорога в романе – это символ безжалостного прогресса, победительной неизбежности, равнодушной к судьбе конкретного человека.

Когда Анна приезжает в Петербург (уже после выполнения своей миссии примирения семьи Облонских и после знакомства с Вронским), её встречает муж, и она вдруг обращает внимание... на его большие уши. До этого момента она как-то не реагировала, а теперь вот вдруг они стали ей так неприятны. Изменение отношения героини к этой детали внешнего облика супруга знаменует собой зарождение в ней чувства к другому. Тут если бы не уши, то либо нос, либо глаза, либо интонация супруга её неприятно поразили бы непременно.

О смысле деятельности Каренина Толстой много не распространяется, но лишь замечает, что тот подготовил записки об улучшении быта инородцев и об орошении полей Зарайской губернии. Никакого отношения к реальной жизни эти проекты не имеют, и не для того они, собственно, и предназначены – никакого смысла в деятельности Каренина нет, одно канцелярское словотворчество, не более того.

В портрете Анны Толстой фиксирует «естественность и простоту», «победительной» красавицы, но одновременно с этим – и бесовские завитки волос, и чёрное бархатное платье (на балу в Москве). Героиня слишком



прекрасна для этого мира? Либо – красота есть ещё и опасное свойство для её носительницы? Писатель отмечает и один способ, при помощи которого Анна добивается временного успокоения: настойка опиума. С её помощью можно было бы покончить с жизнью не так наглядно и не так ужасно – но героиня предпочла иной способ (чтобы Он помнил?).

«Диалектика душа» реализуется в романе и на уровне точки зрения повествователя: «Воспоминание о зле, причинённом мужу, возбуждало в ней чувство, похожее на отвращение и подобное тому, какое испытывал бы тонущий человек, оторвавшийся от себя вцепившегося в него человека. Человек этот утонул. Разумеется, это было дурно, но это было единственное спасенье, и лучше не вспоминать об этих страшных подробностях», а также на уровне точки зрения героя, в виде «потока сознания»: «Всё гадко. Звонят к вечерне, и купец этот так аккуратнo крестится! – точно боится выронить что-то. Зачем эти церкви, этот звон и эта ложь?» Лингвисты называют это – «внутренняя речь».

### **Особенности реализма в повестях «позднего» Толстого (после «великого перелома»).**

#### **«Смерть Ивана Ильича», «Отец Сергей», «Хаджи-Мурат», «После бала»**

Как уже было сказано, на рубеже 70-80-х годов в мировоззрении Л.Н. Толстого произошёл «великий перелом» (по собственному определению писателя), который не мог не отразиться в его творчестве. В это время Толстой пишет религиозно-философские трактаты («В чём моя вера?», «Соединение и перевод четырёх Евангелий» и др.). В своей «Исповеди» писатель сурово осудил свою прошлую жизнь: «Ложь, воровство, любоддеяния всех родов, пьянство, насилие, убийство... Не было преступления, которого я бы не совершал». Толстой осудил также и своё литературное творчество: «В это время я стал писать из тщеславия, корыстолюбия и гордости». Современные исследователи (Е.В. Николаева) не подтверждают столь суровую самооценку художника слова, хотя и не отрицают искренности рассказа о поиске и обретении автором «Исповеди» «нового смысла жизни».

Отрицая внешнюю догматику и обрядность церковного христианства, Толстой обращается к Евангелию, в котором находит учение о непротивлении злу насилием, а также идею о необходимости обращения к добру. Смысл жизни оказывается для писателя в стремлении к «единению с людьми», даже с такими, которые властвуют, казнят, развязывают войны. Их тоже надо было любить как заблудших братьев. Но как-то всё больше получалось их обличать.

И с литературной работой писатель после «великого перелома» не покончил. В 1884 году Толстой принимает участие в создании издательства «Посредник», которое выпускало дешёвые книги для народного чтения – книги с высоконравственным христианским содержанием. Он и сам пишет такие книги («Чем люди живы», «Много ли человеку земли нужно», «Где любовь, там и Бог» и др.), желая «живым словом убежденья» перестроить мир.

Но эти «поучительные» рассказы для народного чтения не выдерживают сравнения с произведениями, в которых Толстой не подстраивается под читателя, а творит, стараясь сказать всю правду и договорить её до конца. Если суммировать особенности «поздней» прозы Толстого, то это будет выглядеть так:

– сюжеты для своих произведений писатель старался не выдумывать, а брать из жизни;

– тонкие психологические наблюдения соседствуют в этих произведениях с неприкрыто-грубой жизненной правдой;

– христианско-поучительный аспект в той или иной степени присутствует в каждом из этих произведений.

В повести «Смерть Ивана Ильича» (1882 – 1886) рассказывается о том, как некий судейский чиновник заболел, как он понял, что заболел неизлечимо, как он вследствие этого по-иному взглянул на свою жизнь и на окружающих и как он в итоге испытал душевное просветление перед смертью. Это можно назвать «ситуацией порога»: перед смертью нет смысла врать, ибо мелочные страсти и интересы оказываются неактуальными. Толстой безжалостно показывает, как ничтожно малы ресурсы сострадания близких по отношению к обречённому на смерть: сослуживцы уже прикидывают, кто из них займёт освободившуюся должность; дочь и мать с досадой смотрят на больного, так как в доме нельзя устроить танцевальный вечер, а дочери надо знакомиться с молодыми людьми, чтобы выйти замуж. Истинное сострадание Иван Ильич видит только со стороны буфетного мужика Герасима, который просто объясняет своё отношение к больному барину: «Все умирать будем. Отчего же не потрудиться?», да сына, маленького закомплексованного гимназистика. Никакие утешения в виде идеи загробного мира умирающему не помогают: «У! Уу! У! – кричал он на разные интонации. Он начал кричать: «Не хочу!» – и так продолжал кричать на букву «у». И только лишь за мгновение перед смертью Иван Ильич пожалел вдруг жену и сына и ощутил просветление: «Кончена смерть. Её нет больше».

В повести «Отец Сергей» (1890 – 1898) Толстой изображает духовные искания Степана Касатского, блестящего гвардейского офицера, уходящего в монастырь, когда он узнал, что его невеста была любовницей государя (Николая I), которого он любил и уважал безмерно. В монастыре отец Сергей (уже не князь Касатский) становится таким же образцовым монахом, каким он был ранее образцовым офицером. Но соблазны поджидают его и тут. И если один соблазн герой сумел одолеть – красавица Маковкина, «разведенная жена», пыталась искушить затворника, но тот по способу древних старцев смирил грешную плоть, отрубив себе палец, – то упоённый гордыней отец Сергей не сумел устоять перед другим соблазном: вместо того, чтобы исцелить слабоумную дочь купца, он неожиданно для себя... вступил с ней в интимную связь. В ужасе отец Сергей уходит из монастыря, и тут во сне ему привиделся ангел, и сказал ему ангел: «Иди к Пашеньке...» (двоюродная сестра). Прасковья Михайловна (а уже давно не Пашенька) жила в уездном городе, давала уроки

музыки купеческим дочкам и кормила таким образом свою большую непутёвую семью. Она поведала страннику о своей нелёгкой жизни, и он понял, что именно она-то и является истинно святой, ибо «живёт для бога, воображая, что она живёт для людей». Он ушёл от Пашеньки и шёл от деревни до деревни, прося Христа ради хлеба и ночлега. Иногда он читал людям Евангелие, помогал советом, мирил ссорящихся и – «бог стал проявляться в нём». Его судили как бродягу и отправили в Сибирь, где отец Сергей работал на огороде, ходил за больными и учил детей – и душа его наконец успокоилась.

В этой повести писатель использует элементы житийного канона: бегство героя от мира, дьявольские искушения, чудеса (а отец Сергей в бытность свою в монастыре лечил наложением рук – купеческая дочка тут не в счёт). Но психологический анализ в повести существенно иной, нежели в житиях: герой писателя весьма неоднозначен, и где кончаются у него поиски бога, а где начинается гордыня, сказать трудно.

Очевидно, что отец Сергей – духовно близкий писателю герой. И уход персонажа из мира, а также из монастыря – это своеобразное литературное предварения реального ухода Толстого из Ясной Поляны.

Над повестью «Хаджи-Мурат» писатель работал на протяжении 1896 – 1904 гг. (с перерывами), хотя сама история реального Хаджи-Мурата была известна Толстому с 1851 года. Однако замысел повести возник именно в 1896 году, когда писатель увидел однажды у дороги непокорный репей, называемый в Тульской губернии «татаринном». И сама повесть представлена как развёрнутая психологическая ассоциация – как репей сопротивлялся всем попыткам сорвать его, так и герой повести проявил свою силу жизни, оказавшись между двух деспотизмов: азиатского (имама Шамиля) и европейского (Николая I). Толстой чувствует своё духовное родство с непокорным горцем, который ищет и не находит свой путь и свою правду в этом мире. Писатель изображает колониальную войну на Кавказе (в которой в молодости ему пришлось участвовать самому), равным образом сочувствуя и солдату Авдееву, убитому в перестрелке, и разорённому русскими солдатами аулу. Своим подобием друг другу два тирана Шамиль и Николай как бы духовно самоуничтожаются. Толстой использовал в повести реальную переписку кавказского наместника Воронцова и российского императора, включая фрагменты писем и резолюций в художественный текст. Писатель не жалел своих читателей, показывая самые страшные подробности гибели персонажа: «Гаджи-Ага, наступив ногой на спину тела, с двух ударов отсёк голову и осторожно, чтобы не запачкать в кровь чувяки, откатил её ногою. Алая кровь хлынула из артерий шеи и чёрная из головы и залила траву».

«После бала» (1903) сам Толстой назвал рассказом, но, может быть, это не столько указание на жанр, сколько на форму повествования: некий «всеми уважаемый» Иван Васильевич рассказывает историю из своей молодости. История эта не выдумана писателем. В основе её лежит эпизод из жизни брата – Сергея Николаевича, который в молодости был влюблён в дочь казанского воинского начальника, однако отношения расстроились после того, как Сергей

Николаевич увидел экзекуцию солдата, где в качестве руководителя выступал отец возлюбленной.

Герой рассказывает не просто так, а «по поводу». В разговоре возникло мнение, что для личного совершенствования необходимо изменить условия, в которых живут люди, «всё дело в среде». Но герой, как и, похоже, сам автор, отказываются ждать этого возможного грядущего изменения, а предлагают свой рецепт личного совершенствования.

Ещё один композиционный приём (помимо основного – «рассказ в рассказе») можно обозначить как контраст двух частей повести или по-иному – «зеркальный принцип» композиции. Если в первой части царит свет, музыка, любовь и радость жизни, то во второй – когда герой оказывается ранним утром на площади, где шпицрутенами (палками) бьют проводимого сквозь строй солдата – во второй части царит полумрак, свист флейты, мерные звуки барабана и мольба избиваемого – «Братцы, помилосердствуйте ...» Бравый полковник, отец обожаемой героем Вареньки не только руководил экзекуцией, но и сам бил по лицу слабосильного солдатика, который недостаточно сильно ударил палкой по спине проводимого сквозь строй.

Иван Васильевич после всего увиденного не стал поступать в военную службу, да и нигде вообще не служил. И любовь его как-то сама собой сошла на нет.

И, похоже, что автор вполне солидарен с героем в его способе личного совершенствования, в основе которого – бойкот системы подавления и непротivление злу насилieм. Однако в советском литературоведении тут видели несовпадение «субъективной идеи» (см. выше) и идеи «объективной» – обличение системы подавления человека и какой-то чуть ли не призыв к насильственному её слому. Что же, это одно из возможных прочтений произведения. Как и прочтение в духе позднейшей теории Махатмы Ганди: если индивидуальный бойкот Системы подавления перерастёт в массовый, то Система неизбежно рухнет...

### **Своеобразие драматургии Л.Н. Толстого. «Власть тьмы», «Плоды просвещения», «Живой труп».**

После своего «великого перелома» Толстой попытался по-новому взглянуть на задачи искусства. В трактате «Что такое искусство?» он дал своё определение настоящего искусства – средство эмоционального заражения. Целью художника должна быть передача добрых чувств или просто хорошего настроения, для объединения людей и воспитания их в духе добра. С наибольшей силой эмоциональное заражение происходит во время восприятия драматического произведения. Поэтому обращение писателя в 80-е годы к драматургии представляется вполне естественным.

Чтобы понять принципы, по которым создавались толстовские пьесы, следует обратиться ещё к одному эстетическому трактату писателя «О Шекспире и о драме». Вопреки устоявшемуся мнению о гениальности

Шекспира-драматурга Толстой утверждает, что его нельзя признать «не только великим, гениальным, но и самым посредственным сочинителем». Спрашивается, почему? Потому что сюжеты его пьес не оригинальны, поступки и речи персонажей неправдоподобны, а сами пьесы не учат добру в его христианском понимании. Пьесам Шекспира русский писатель противопоставил свои «религиозные», народные драмы.

«Власть тьмы, или «Коготок увяз, всей птичке пропасть» (1886) психологическая драма о распаде патриархальных устоев жизни русской деревни. В основе сюжета – реальное уголовное дело.

Власть тьмы – это власть невежества и денег, которая во многом определяет поступки людей, и страха божия нет теперь в людских душах. Работник Никита, давший слово сироте Маринке, клянётся перед иконой, что никакого слова он не давал и продолжает крутить любовь с женой хозяина Анисьей. Мать Никиты Матрёна предлагает Анисье отравить больного мужа и сделаться женой Никиты. Пётр отравлен, Анисья становится женой Никиты но тот обращает внимание уже на Акулину, дочь Петра от первого брака. «Что ж, ты на чьи деньги гуляешь да своей жирёхе гостинцы покупаешь?» – кричит Анисья, но не она уже в доме хозяйка. «Я хозяин, – говорит Никита Акулине. – Что хочу, то и делаю. Её разлюбил, тебя полюбил». Полюбил – да ненадолго. К тому же у Акулины обнаруживаются последствия любовного увлечения, девку надо срочно выдать замуж. С хорошими деньгами впридачу замуж возьмут хоть и «с кузовком». Но невесте приспичило рожать... прямо в день свадьбы. Ребёнка надо бы куда-то деть, и Никита убивает собственное дитя. И вот этого-то злодеяния душа героя не выдерживает. Перед народом и перед своим отцом он кается в совершённом преступлении.

Толстой не считает, что абсолютно все люди утратили правильное понимание порядка вещей. Носитель авторского идеала в пьесе – отец Никиты Аким, косноязычный мужичок, не брезгающий самой грязной работой (ямы выгребные в городе чистил). Он в принципе не понимает и не желает понять, что такое банковский процент: «Бог трудиться велел. А ты, значит, тае, положил в банку деньги, да и спи, а деньги тебя, значит, тае, поваля кормить будут. Скверность это, значит, не по закону это». Вернуться к старому хозяйственному патриархальному укладу, жить по-божески, презреть соблазны городской жизни – таков пафос пьесы.

Тульское просторечие, которым изъясняются персонажи, до сих пор шокирует и актёров, и зрителей, но какого-то последнего барьера писатель не переходит, речь персонажей только лишь балансирует на грани ненормативной лексики.

В пьесе «Плоды просвещения» (1886 – 1890) Толстой ставит главную проблему пореформенных отношений мужика и барина – кому будет принадлежать земля. Уже в самой характеристике действующих лиц видны симпатии и антипатии писателя. Леонид Фёдорович Звездинцев – «отставной поручик конной гвардии, владелец 24 тысяч десятин в разных губерниях <...> Верит в спиритизм и любит удивлять других своими рассказами». Сам по себе

спиритизм – вера в общение с незримыми духами и практическая реализация такого общения – вызывает у Толстого презрение и насмешку, так что название пьесы надо понимать как злую иронию. Господа с жиру бесятся, вот и всё. У мужиков совсем другие проблемы. Им бы землицы у барина прикупить, но желательно в рассрочку. «Земля наша малая, не то что скотину, – курицу, скажем, и ту выпустить некуда», – говорит один из мужиков-ходовков. Интересы всей деревни оказываются кровно связанными... с интересами горничной Тани: общине нужно согласие барина на продажу земли, Тане нужен буфетный мужик Семён. Захар Трифонович – один из ходочков и одновременно с этим папаша Семёна – ставит перед девушкой трудную задачу: будет согласие барина на продажу земли – будет его согласие на брак. И Таня блистательно обводит «умных» господ вокруг пальца, имитируя общение с духами, которые, естественно, «велят» продать мужикам землю. И даже разоблачение лакея Григория ничего не меняет в её победе: барыня «сама видела» ангела.

Господская жизнь с точки зрения народных персонажей пьесы воспринимается как чудовищно ненормальная: «Только, господи благослови, глаза продерут, сейчас самовар, чай, кофе, щиколлад. Только самовара два отопьют, уж третий ставь. А тут завтрак, а тут обед, а тут опять кофий. Только отвалятся, сейчас опять чай. А тут закуски пойдут: конфеты, жамки – и конца нет. В постели лёжа – и то едят». Такой приём В.Б. Шкловский позже назвал – остранение\*.

Драму «Живой труп» Толстой писал на протяжении 1900 года, но опубликована и поставлена она была лишь в 1911 году, и на то имелись свои причины. Как обычно, в основу сюжета писатель положил реальный случай из реального судебного дела. В отличие от сюжета пьесы дело семейства Гимер завершилось благополучно, и семейство в лице сына просило не печатать пьесу, потому что забытое дело могло бы снова всплыть. Так и случилось, что поставлена и напечатана была пьеса уже после смерти Толстого.

Сравнительно с «Анной Карениной» писатель существенно эволюционировал: теперь он за расторжение браков, которые не приносят счастья. Федя Протасов не хочет быть достойным членом общества, не хочет быть примерным мужем доброй и самоотверженной своей супруги, а хочет только лишь кутить, слушать цыганские песни и любить цыганку Машу. Но юридических оснований для развода нет, и, чтобы освободить супругу, Федя имитирует самоубийство. Этот сюжетный поворот взят Толстым из реальной жизни, но реальная жизнь в данном случае имитирует роман. Какой? Ну, конечно же, роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?». Толстой акцентирует это несколько иронически: идею о мнимом самоубийстве подсказывает герою... его возлюбленная, цыганка Маша (такая образованная оказалась):

М а ш а. <...> Читал ты «Что делать?»

Ф е д я. Читал, кажется.

М а ш а. Скучный это роман, а одно очень, очень хорошо. Он, этот, как его, Рахманов, взял да и сделал вид, что он утопился. И ты вот не умеешь плавать?

Понятно, что вместо «Рахманов» тут следует понимать «Лопухов», но мысль проста и понятна.

Исполнить мнимое самоубийство у Феди ума хватило, а не болтать в трактире о том, что он – живой труп, герой не смог, тайна открылась, и весь город съезжается на судебное заседание («Лучше всякого романа»), которое происходит как бы там, за сценой, зрителям слышны аплодисменты, выходит адвокат и обрисовывает перспективу: в худшем случае – ссылка в Сибирь, в лучшем – церковное покаяние и расторжение второго брака. И никакого другого решения быть не может. Но герой находит это другое решение: он стреляет себе в сердце и таким образом разрешает все проблемы. Для общественного спокойствия и для счастливой жизни его супруги с новым мужем нужна, оказывается, только лишь реальная смерть живого человека Феди Протасова – так уж устроено современное цивилизованное общество.

Толстой не сумел ниспровергнуть Шекспира, но сумел создать яркие и глубокие пьесы, исходя из своих эстетических принципов. Говорят, что ошибочное мнение гения продуктивнее для общества, нежели правильное мнение посредственности. Может быть, это как раз и есть тот случай?

### **Идейно-художественное своеобразие романа Л.Н. Толстого «Воскресение»**

Основная сюжетная линия романа «Воскресение» (1889 – 1999), как и многих произведений, созданных после «великого перелома», восходит к реальному событию, рассказанному известным юристом А.Ф. Кони. Некий молодой человек из хорошего общества, будучи присяжным заседателем, узнал в подсудимой – проститутке из притона на Сенной – девушку, которую когда-то соблазнил. Терзаясь угрызениями совести, он стал посещать её в тюрьме, решил даже жениться на ней, дабы искупить свой давний грех, но девушка вскоре умерла от болезни.

Казалось бы, случай из жизни попросту трансформировался в роман, знаменуя собой предсказанное писателем в его дневнике уменьшающееся значение художественного вымысла в современной литературе: «Форма романа не только не вечна, но она проходит. Совесть писать неправду, что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, скажи прямо».

Что же, давайте сравним реальное событие с тем, как оно отразилось в романе Толстого. Присяжный заседатель и преступница – отразились прямо и непосредственно. Только Катюшу обвиняют ещё и в убийстве помимо банальной кражи, хотя если она и оказалась виновницей убийства купца, но виновницей невольной: она лишь хотела, чтобы тот успокоился и уснул. И никакой кражи героиня не совершала. Вся детективная сторона сюжета, за которую непременно ухватился бы какой-нибудь Конан-Дойль, безгласно игнорируется писателем. Скорее всего, виноваты в убийстве купца коридорные гостиницы «Мавритания» Картинкин и Бочкова, деньги они же и украли (недаром на следующий день после смерти купца Бочкова внесла на свой счёт в банке крупную сумму), а Катюша искренне полагала, что в вине, поданном ею

купцу, только лишь «сонный порошок». И перстень купца, который оказался у героини, надо полагать, он ей действительно подарил, только вот как это доказать?

Раскаяние героя и его предложение героине выйти за него замуж вполне соответствуют исходному событию. Но Катюша в тюрьме не только не умерла, но нравственно воскресла и даже отвергла предложение кающегося соблазнителя!

Как понимать такое вольное обращение писателя (которому так «совестно писать неправду») с реальностью? Явным образом Толстой пишет очень во многом именно «то, чего не было», отталкиваясь от реального случая и создавая в своём воображении какую-то иную – если угодно, высшую – реальность.

И, кстати, а почему действительно героиня отвергла предложение героя? Вот несколько версий, попробуем сравнить и выбрать:

– «Маслова отвергла Нехлюдова – это как бы символ неискоренимой ненависти народа к господам» (В.И. Кулешов);

– возрождение героини к новой жизни происходит в итоге «не под воздействием Нехлюдова, а от общения с Марьей Павловной Щетининой, существом бесконечно добрым, чистой сердцем, и любви Симонсона, его тоже детской доброты» (Л.Д. Громова);

– Катюша отвергла предложение Нехлюдова, потому что почувствовала, что тот не вынесет совместной жизни с бывшей проституткой, общественного мнения не вынесет, и Толстой безжалостно фиксирует гаденькое чувство облегчения, с которым воспринял Нехлюдов этот отказ.

Можно перечитать текст и представить ещё несколько версий, ибо характеры персонажей романа многоплановые, и одна мотивировка в принципе будет недостаточной.

«Воскресение» называли «романом-обзрением» и «романом-проповедью» (Л.Д. Громова), справедливо отмечая, что теперь вместо «диалектики души» с её подробностями чувств, пространными внутренними монологами и пр. Толстой использует приём проявления душевного переживания персонажа в его жесте или же поступке.

Помимо традиционного портретного лейтмотива (к примеру, у Катюши это чёрные, слегка косящие глаза, блестящие, как мокрая смородина) писатель использует в «Воскресении» и такой приём, как нагнетание детали или по-иному – концентрация значимого признака: вот, к примеру, Нехлюдова в Петербурге прекрасный, чистый, учтивый извозчик повёз <...> мимо прекрасных, чистых, учтивых городских, по прекрасной, чисто политой мостовой, мимо прекрасных, чистых домов...» Но в этом чистом городе, в этих чистых домах, охраняемых чистыми городскими, творятся довольно грязные дела. Вот оно – «срывание всех и всяческих масок» (В.И. Ленин), именно в этом произведении критическое начало в творчестве писателя достигает своего апогея. И вряд ли продуктивно противопоставлять это критическое начало и любовную интригу, они связаны неразрывно, ибо, чтобы раскаяться, герою



надо сначала согрешить, а лишь раскаявшийся, испытавший нравственное потрясение герой способен увидеть истинное положение вещей, безжалостную реальную правду жизненного устройства. Недооценивая любовную интригу или даже отрицая её значение в системе художественного целого, мы уподобимся супруге Льва Николаевича Софье Андреевне, которой уже на стадии замысла роман категорически не нравился по вполне понятным причинам: «Я мучаюсь и тем, что Лев Николаевич, семидесятилетний старик, с особенным вкусом, смакуя, как гастроном вкусную еду, описывает сцены прелюбодеяния горничной с офицером».

Возвращаясь к сопоставлению романа с реальным эпизодом из жизни, нельзя не отметить, что ни с какими революционерами Розалия Они (так звали соблазненную девицу) в тюрьме не общалась, да и быть ничего подобного не могло. Почему Толстой, скрупулёзно внимательный к деталям, посещавший судебные заседания, составляющий «вопросник» для выяснения какова процедура прохождения дел в Сенате, каковы тюремно-охранительные порядки, возможны ли браки между заключёнными и пр., так вот, почему писатель – буквально на грани правдоподобия – организует в романе контакты героини с политическими заключёнными?

По первоначальному развитию сюжета – тоже по-своему игнорирующего реальный случай – Катюша выходит замуж за Нехлюдова, они живут в Сибири, герой занимается пропагандой идеи «освобождения от земельного рабства», начальство воспринимает эту пропаганду как революционную и ссылает героя ещё дальше – в Амурскую область, откуда он, воспользовавшись представившимся случаем, бежит за границу...

Как видим, даже этого сюжетного поворота (ещё более или менее связанного с реальным событием: а вот если бы героиня в тюрьме не умерла, то что?) в окончательном тексте романа нет. Катюша не выходит замуж за героя, герой не становится революционером, а находит всеобщий рецепт переделки мира, читая Евангелие: «Теперь ему стало ясно, отчего весь тот ужас, который он видел, и что надо делать, для того, чтобы уничтожить его. Ответ, которого он не мог найти, был тот самый, который дал Христос Петру: он состоял в том, чтобы прощать всегда всех, бесконечное число раз прощать...» Этот рецепт очень многие читатели находили наивным и утопичным, а в литературоведческих монографиях советского времени критика подобного способа переделки мира являлась обязательной составляющей.

И всё же, какую роль играют в романе революционеры? Может быть, одного нравственного импульса для воскресения героини Толстому показалось недостаточным (неправдоподобным), и писатель помещает героиню в иную сравнительно с уголовной среду, в которой нравственное воскресение Катюши оказывается более мотивированным? В связи с этим Толстому пришлось описывать представителей этой среды, как-то обобщать и классифицировать. Среди революционеров писатель выделяет симпатичных ему Симонсона, Марию Павловну Щетинину, Веру Богодуховскую, Набатова и др. – людей добрых, не склонных к насилию, свои личные интересы подчинивших Общему

Делу. Но писатель отмечает среди этой категории персонажей и противного честолюбца Новодворова, который пошёл в революцию из желания первенствовать и который готовит для России новый деспотизм: «...я знаю тот путь, по которому должен идти народ», а также Толстой снисходительно-презрительно упоминает курсистку Грабец, которая пошла в революцию... из желания нравиться мужчинам.

Уже упоминавшийся приём остранения писатель применяет на этот раз по отношению к богослужению в тюремной церкви, которое изображается как ряд странных и где-то даже бессмысленных действий (особенно писателю не нравится причащение – символическое поедание тела бога и выпивание его крови), смысл которых не понимает ни тот, кто их осуществляет (священник), ни те, кто при этом присутствуют. Надо полагать, именно эта сцена романа оказалась той последней каплей, которая переполнила чашу терпения Синода, констатировавшего «отпадение» Толстого от православной церкви.

Аналогичным образом показывается и судебная процедура, во время которой судейские чиновники думают о своих болезнях, о семейных проблемах, о том, как бы побыстрее завершить заседание и закатиться в тот самый публичный дом, где была Катюша. Неудивительно, что никто так и не заметил ошибку в формулировке обвинительного заключения – упомянув «Без умысла ограбления», все забыли упомянуть, что невольный виновник убийства (Катюша) делал это «без намерения лишить жизни». И эту явную судебную ошибку Нехлюдов исправлял с помощью дорогих петербургских адвокатов довольно долго...

И в этом романе, и вообще во всём творчестве после «великого перелома» писатель в своём взгляде на жизнь совмещает и точку зрения русского патриархального крестьянства, и своеобразно переосмысленную евангельскую точку зрения, и взгляд «естественного человека» просветителей. Несмотря ни на что Толстой остаётся оптимистом, он верит в здоровые основы человеческой души, верит в «живую жизнь», и эта вера звучит уже в первой фразе романа, о которой следует сказать особо. При всей её внешней неправильности (слишком много придаточных и однородных членов, неблагозвучие отдельных сочетаний слов – «как ни») – это фактически стихотворение в прозе, своеобразный верлибр, что можно выявить путём графического выделения ритмически соотносимых фрагментов:

Как ни старались люди,  
собравшись в одно небольшое место  
несколько сот тысяч,  
изуродовать ту землю,  
на которой они жались,  
как ни забивали камнями землю,  
чтобы ничего не росло на ней,  
как ни счищали всякую пробивающуюся травку,  
как ни дымили каменным углем и нефтью,  
как ни обрезывали деревья

и ни выгоняли всех животных и птиц, – весна была весною даже и в городе.

Последняя строчка – главное предложение – оказывается в сильной позиции конца фразы, а вся фраза построена на эффекте преодоления. Это можно даже выразить в виде некой формулы:  $7\text{ п} < 1\text{ г}$  (где «п» обозначает придаточное предложение, а «г» соответственно – главное).

Только не надо упрощать: это лишь один из полюсов стилистики Толстого. Народные рассказы и произведения для детей писатель создавал, исходя из других принципов: вместо синтаксической переусложнённости там доминирует вызывающая простота фразы. В целом ряде случаев писатель имитировал «поток сознания» героя, нанизывая слова и словосочетания по принципу спонтанной психологической ассоциации, но об этом уже было сказано в другом месте.

### Контрольные вопросы

1. Какие периоды в идейно-творческой эволюции Л.Н. Толстого выделяют исследователи?
2. Каким образом влияет мир на Николеньку Иртеньева («Детство» – «Отрочество» – «Юность»)?
3. В чём новизна изображения войны в «Севастопольских рассказах»?
4. Что такое «диалектика души»?
5. Чем закончился «руссоистский эксперимент» в повести «Казачьи»?
6. Что в «Войне и мире» от романа, а что от эпопеи?
7. В чём особенность образа повествователя в «Войне и мире»?
8. Как Толстой решает «женский вопрос» в «Войне и мире»?
9. Каковы критерии великого исторического деятеля в «Войне и мире»?
10. Как проявилась «мысль народная» в «Войне и мире»?
11. В чём смысл эпиграфа в романе «Анна Каренина»?
12. Каковы особенности композиции романа «Анна Каренина»?
13. В чём сущность «великого перелома» в мировоззрении Л.Н. Толстого и как он отразился в творчестве писателя?
14. Почему Толстой не считал В. Шекспира великим драматургом?
15. Каковы главные особенности драматургии Л.Н. Толстого?
16. Приведите пример «портретного лейтмотива» в произведениях Л.Н. Толстого.
17. Почему Катюша отвергла предложение Нехлюдова выйти за него замуж? («Воскресение»)
18. Какова роль революционеров в идейно-художественной структуре романа «Воскресение»?
19. Что такое остранение?
20. Каковы особенности психологического анализа в творчестве Л.Н. Толстого?
21. Как понимать выражение «толстовская фраза»?

## Творчество В.М. Гаршина (1855 – 1888)

Всеволод Михайлович Гаршин прожил не очень долгую жизнь и в памяти тех, кто знал его, остался не только как человек талантливый и добрый, но и как человек по-особому чувствительный. Художественное исследование «гаршинского типа» дал А.П. Чехов в рассказе «Припадок», в котором персонаж болезненно ощущает все уродства жизни и чужую боль воспринимает как свою.

Может быть, эта болезненная восприимчивость к чужой боли оказалась необходимой составляющей таланта писателя? Может быть, именно данная особенность личности писателя и привела в итоге его к роковому шагу в лестничный пролёт (некоторые источники, впрочем, дают другую версию – случайное падение, а не самоубийство)?

Подлинным началом своей писательской карьеры Гаршин считал рассказ «Четыре дня» (1877), написанный на основе реального события, эпизода русско-турецкой войны 1877-78 года, на которую писатель отправился добровольцем, был ранен и получил Георгиевский крест за храбрость. Только эпизод, послуживший основой для рассказа, произошёл не с самим Гаршиным (которого после ранения сразу вынесли из огня), а с его однополчанином, солдатом Василием Арсеньевым.

Однако герой рассказа психологически скорее ближе к автору, нежели к прототипу, несмотря на свою прозаическую фамилию Иванов.

На болгарской земле сталкиваются солдат русской армии, бывший студент, а ныне вольноопределяющийся Иванов и египетский крестьянин (феллах), мобилизованный в турецкую армию и вооруженный английской винтовкой. Иванов убивает штыком своего противника, но сам падает раненый и проводит рядом с мёртвым врагом четыре долгих дня.

Читатель невольно вспоминает раненого Андрея Болконского и небо Аустерлица, но тут совсем иной случай. Иванов на небо почти не смотрит. В поле его зрения – небольшой кусочек земли, травинка, по которой ползёт муравей. Солдат вспоминает атаку, как он бежал, как ему навстречу бежал «его турок», который выстрелил и промахнулся и чуть ли не сам напоролся на штык. Их обоих – убийцу и жертву – обстоятельства привели на войну, целей и смысла которой они не понимают. Становится жарко. Отвратительно пахнет труп поверженного врага, но там у него на поясе – фляжка с водой. Преодолевая отвращение, Иванов забирает фляжку и таким образом спасает себе жизнь. В лазарете герою ампутуют ногу, к нему возвращается речь, и вот он как бы рассказывает свою нехитрую историю. В этом рассказе прошлое предстаёт перед читателем как настоящее, устный рассказ словно бы балансирует на грани «потока сознания».

В рассказе «Трус» (1879) тема войны раскрывается несколько иначе. В начале рассказа война идёт там, где-то далеко, о ходе её узнают из газетных

сводок. А здесь от тяжёлой болезни умирает приятель героя, но хотя бы ясно от какой болезни он умирает. Но вот очередь доходит и до героя, «смирного и добродушного» интеллигента, знающего пока что только свои книги и отрицающего войну с нравственно-философской точки зрения. Его никто не спрашивает, как там он относится к войне, а просто – герой надевает серую солдатскую шинель, берёт в руки ружьё и – в первом же бою находит свою смерть.

В рассказе «Из воспоминаний рядового Иванова» (1882), вовлечённый в поток событий сознающий герой фиксирует военные будни наподобие автора «Севастопольских рассказов». Он полемизирует со штабс-капитаном Венцелем, который железной рукой добивается абсолютной дисциплины в своей роте (не чуждаясь даже рукоприкладства): «...они не пушечное мясо», «Они – люди». Венцель не соглашается, он производит впечатление бездушного служаки, военного механизма, но после боя, когда его рота потеряла пятьдесят два человека, штабс-капитан рыдает о мёртвых своих солдатах...

В рассказе «Встреча» (1879) в южном приморском городке происходит неожиданная встреча бывших однокурсников: Василий Петрович назначен в этот город учителем гимназии, а г-н Кудряшов занимается здесь возведением портовых сооружений. У него роскошный дом, выезд и даже огромный аквариум с разной морской живностью, которая на радость хозяину пожирает друг друга. А портовые сооружения – в частности, мол – никак всё не могут быть закончены. Г-н Кудряшов учит своего друга жить: «Сила в деньгах, а у меня есть деньги». Он не скрывает, откуда эти деньги – они казённые, мошенническим образом присвоенные. Университетскому приятелю своему ловкий инженер обозначает тоже кое-какие перспективы – частные уроки, выгодные знакомства. Благородный «шестидесятник» Василий Петрович призывает своего друга опомниться, но этот призыв остаётся гласом вопиющего в пустыне...

Гаршин был хорошо знаком с некоторыми художниками из числа т.н. «передвижников»\*, в частности, с Н.А. Ярошенко, И.Е. Репиным, который не только написал его портрет, но и использовал в качестве натурщика при создании образа царевича в картине «Иван Грозный и сын его Иван». В своём рассказе «Художники» Гаршин воплотил два направления эстетических и жизненных исканий русских художников, два взгляда на искусство. Инженер Дедов в свободное от службы время пишет пейзажи, которые радуют глаз зрителя. Художник Рябинин хочет будоражить сердца зрителей зрелищем воплощённой общественной несправедливости: он пишет картину «Глухарь» – так на судостроительном заводе называли рабочих, которые заклёпывали стальные листы. От невыносимых условий труда рабочие глохли и болели. На академической выставке и пейзажи Дедова, и «Глухарь» Рябинина пользовались успехом у зрителей, но чувства, которые они возбуждали, были разными. В итоге Дедов оставляет службу и отправляется за счёт Академии в Италию совершенствоваться в искусстве, а Рябинин бросает... живопись и

поступает в учительскую семинарию – конкретное дело просвещения народа выше для него всякого искусства.

Очевидно, что для Гаршина более высоким типом художника является как раз Рябинин, но при этом из рассказа не следует, что Дедов и ему подобные не имеют права на существование, у них своя сфера в искусстве и своя судьба.

Помимо этих – реалистических – рассказов в творческом наследии писателя существенное место занимают и произведения иного рода.

К примеру, рассказ 1888 года «Attalea princeps» (королевская пальма – лат.), в котором повествуется о стремлении оранжерейной пальмы вырваться на свободу из её стеклянной клетки. Писателю нет дела до соответствия его пальмы свойствам реального растения, его пальма не только растёт, но и мыслит, страдает, стремится... Это стремление можно трактовать как аллегорию – воплощение идеи природного развития. Самые разные читатели ощущали своё душевное родство с порывом дерева, которое «выше всех и красивее всех». Не обязательно тут отразилась только лишь трагедия народничества (Г.А. Бялый), хотя такая трактовка в принципе возможна: в частности, в воспоминаниях Веры Фигнер говорится, как была она разочарована обликом реального народа, который оказался не очень-то похожим на народ, придуманный ею. А драма поэта, мечтавшего о признании, и признание это получившего? Может литературный мир и отвратительная публика разочаровать нашего гипотетического поэта так же, как «глубокая осень» огорчила пальму, пробившую стеклянный свод оранжереи? Или восторженная юная девушка, мечтавшая о свободной жизни в столице вдали от родительского гнёта и осуществившая свою мечту? Может она себя идентифицировать с прекрасной оранжерейной пальмой?

Писатель очеловечивает не только пальму. В оранжерее разговаривают и обсуждают возможность достичь воли – пузатый кактус, самодовольный древовидный папоротник, корица, саговая пальма. У каждого из этих персонажей свой характер и общее для всех них осуждение свободолюбивой гордычки.

Какое-то двойственное впечатление вызывает и героиня рассказа: с одной стороны, писатель явно выражает сочувствие её гибельному для самой себя, но такому прекрасному стремлению к свободе, а, с другой стороны, какая-то грустная ирония (самоирония?) видится в этом обретении тёмного, холодного, дождливого северного неба, которое и есть вожденная свобода: «Только-то?»

Аналогичным образом поступает герой другого рассказа Гаршина – «Красный цветок» (1883), который хочет во что бы то ни стало сорвать и уничтожить красный цветок на клумбе. Цветок этот олицетворяет для него всё зло мира, а красный он потому, что впитал в себя «всю невинно пролитую кровь», «все слёзы, всю желчь человечества». Это очень похоже на симптомы мании преследования, и действительно герой болен, он находится на излечении в психиатрической клинике. И однажды в грозовую ночь герой находит возможность вырваться из палаты, добирается до цветка, срывает его и умирает со счастливой улыбкой на лице. Можно сказать, что красный цветок выступает

здесь в виде некоего символа\*... чего? Мирового зла (с точки зрения безумного героя)? Безумия персонажа (с точки зрения здравомыслящего читателя)? А попытки героя уничтожить цветок, не сродни ли они деятельности фанатичных реформаторов (Петра I, Савонаролы, халифа Омара)? А русские террористы, революционные народники, которые двумя годами ранее всё же истребившие свой «красный цветок» – императора Александра II, они не похожи разве на безумного персонажа гаршинского рассказа? Эти интерпретации отнюдь не исчерпывают возможностей образа, который одновременно и реалистический (намечены причинно-следственные связи), а вместе с тем – романтический (иррациональные мотивировки также возможны).

Один из рассказов Гаршина подобного типа со временем стал... достоянием детской литературы: это сказка «Лягушка-путешественница» (1887). Сюжет заимствован из «Панчатантры», сборника индийских сказок. Сама технология путешествия – утки держат в клювах концы палочки, а за середину палочки держится зубами героиня – заимствована из первоисточника. Только там вместо лягушки – черепаха, и характер персонажа психологически не разработан. У Гаршина лягушка похожа на ребёнка: она контактна, склонна к авантюрам, выдумщица и хвастунья. Упав с небес (исключительно по собственному легкомыслию – на удивлённые возгласы зрителей, кто же это придумал, лягушка, естественно, закричала: «Я!»), она не погибла, а оказалась в пруду, где сочинила перед другими лягушками историю о своём путешествии.

Но эту же сказку можно прочесть и как сатиру на тип легкомысленного обывателя, оказавшегося на мгновение причастным к великой битве за прогресс, слегка пострадавшего (скажем, отчислили из университета за участие в студенческой сходке) – и до конца жизни играющего роль страдальца и борца...

На пересечении реалистического и символического (романтического?) начал оказывается рассказ Гаршина «Сигнал» (1887), в котором путевой обходчик Семён Иванов, ветеран русско-турецкой войны, предотвращает крушение поезда, окрасив своей кровью платок и превратив его в красный сигнальный флаг. Но этот героизм человека из народа является реакцией на деяние другого человека из народа – обходчика Василия, своротившего рельс из желания досадить обидевшему его начальнику. Так что читатель может славить народного спасителя (что и делают литературоведы в монографиях и статьях о Гаршине), а может задуматься над тем, от чего именно спасает людей народный спаситель. Впрочем, конкретно Василий как раз устыдился, раскаялся и сдался властям, так что и в этом смысле подвиг обходчика Иванова оказался бесполезным...

## Контрольные вопросы

1. Каким образом особенности психики Гаршина повлияли на его творчество?

2. Что общего в изображении войны у Гаршина и Л.Н. Толстого и в чём разница?
3. Приведите пример символа и аллегии в рассказах Гаршина.
4. На какие группы можно разделить рассказы Гаршина?

## **Роман Д.Н. Мамина-Сибиряка (1852 -1912) «Приваловские миллионы»**

Дмитрий Наркисович Мамин родился в семье священника в посёлке Висим, что в сорока верстах от Нижнего Тагила. Посёлок был при металлургическом заводе, и вся жизнь обитателей так или иначе была связана с заводом.

Это был типично уральский завод. На Урале индустриализация протекала специфическим образом: целые деревни с XVIII века были «приписаны» к заводам, а после отмены крепостного права рабочие попали в категорию «мастеровые» и обрели личную свободу... без земли. Вся земля осталась у владельцев заводов, которые разрешали своим рабочим бесплатно пользоваться участками – пока те работают на заводе. За десятилетия сменились поколения хозяев. На смену энергичным первооткрывателям пришли любители роскоши и красивой жизни. Третье поколение владельцев частенько уже не имело никакого отношения к производству, беспорядочная жизнь «отцов» порождала многочисленные недоразумения в наследовании имущества, вокруг «хозяев жизни» крутились адвокаты, управляющие, авантюристы всякого рода...

Однако вернёмся к Д.Н. Мамину. Поучившись в Екатеринбурге, он поступает в петербургскую Медико-хирургическую академию, потом на юридический факультет университета, но в 1877 году, так и не окончив университет, возвращается на Урал. Литературным творчеством Мамин начал заниматься ещё в студенческие годы, именно тогда появился его псевдоним – «Сибиряк», потому что, согласитесь, как-то неудобно входить в литературу с такой несерьёзной фамилией, как Мамин. С течением времени псевдоним словно бы прирос к фамилии, в таком вот виде и остался. Логичнее было бы вместо «Сибиряк» – «Уралец», но в XIX веке Урал и Сибирь различали не очень. В 1891 году, уже сделав себе литературное имя и обозначив сферу своих литературных интересов, писатель переезжает в Петербург и на родине бывает лишь наездами, чтобы освежить впечатления.

Литературные знакомства, которые сделал Мамин-Сибиряк в Петербурге, отнюдь не привели к тому, что он примкнул к какому-то литературному течению или группировке, но общие симпатии его очевидны – «шестидесятники» (Г.И. Успенский, Н.К. Михайловский), позже это будут – А.П. Чехов, А.М. Горький и И.А. Бунин. Он ощущал себя «традиционным реалистом»; «певца Урала» называли также «этнографическим» писателем, имея в виду не столько региональную тематику произведений, сколько поэтику – очерковость, изображение реальных фактов в их образной обработке. Позднее Мамин-Сибиряк называл себя ещё и «золаистом», т.е. последователем Э. Золя,



натуралистом. В настоящее время под натурализмом понимают изображение действительности без глубокого проникновения в её сущность, акцентирование внешних сторон явлений действительности (иногда натурализмом называют просто – смакование низких сторон действительности – но в данном случае об этом речи нет) . Можно сказать, что в творчестве писателя элементы натурализма органически сочетались с реалистическим изображением действительности. При этом надо отметить доминирующую тенденцию в творчестве Мамина-Сибиряка – приближенное к восприятию массового читателя предельно наглядное изображение человеческих характеров и событий; условные формы присутствуют только в «Алёнушкиных сказках» и легендах – «Лебедь Хантынгая», «Майя» – но даже и эти произведения доступны самому неискушённому читателю.

Роман «Приваловские миллионы» (1883) входит в группу «уральских» романов (наряду с такими, как «Золото», «Горное гнездо», «Дикое счастье»), и среди всего творческого наследия писателя (в 1915 – 1917 гг. вышло в свет 12-томное собрание сочинений Мамина-Сибиряка) занимает особое место.

Это очень русский роман, даже не столько по тематике, а, прежде всего, по структуре. В город Узел (похожий на Екатеринбург) приезжает закончивший обучение в Петербурге Сергей Привалов, богатый наследник семейств Приваловых и Гуляевых, номинальный владелец Шатровских заводов, который должен бы вступить во владение своим имуществом, но имеются некоторые обстоятельства в виде опекунов. Половодов и Ляховский, опекуны Привалова, хотели бы опекать его как можно дольше. Время идёт, Привалов никуда не торопится, живёт в доме Хионии Заплатиной, которой весьма лестно, что этаким миллионщик остановился у неё, встречается с различными колоритными персонажами города – адвокат Nicolas Верёвкин, симпатичная девушка Надя Бахарева, провинциальный философ Максим Лоскутов. Надо бы съездить в Петербург, чтобы вырвать Шатровские заводы из цепких лап опекунов, известно также, сколько и кому надо дать, чтобы всё совершилось по закону, но это неприятно и хлопотно. К тому же умный опекун Половодов очень просит свою красавицу-жену, чтобы она любым способом добилась того, чтобы Привалов никуда не поехал, и – тот никуда не едет.

При этом герой мечтает отдать исторический долг башкирам, у которых отобрали землю, и рабочим, которые трудятся за нищенское жалованье. Эти мечты герой сочетает с неторопливой праздной жизнью. Разочаровавшись в Антониде Половодовой, Сергей Привалов обращает внимание на дочку другого своего опекуна – взбалмошную красавицу Зосю Ляховскую. Но вскоре после того, как он становится мужем капризной красавицы, ему вновь становится скучно.

События между тем текут своей чередой. Бурлит ярмарка, гуляют купцы, делая при этом свои дела. Шатровские заводы продолжают производить железо, но растёт на них казённый долг от неумеренных appetитов опекунов, объявляется конкурс, и какая-то частная фирма покупает заводы за сумму казённого долга плюс сорок тысяч наследникам – «чуть больше, чем даром».

Почему «наследникам»? Потому что у Сергея Привалова объявляется ещё и братец Тит Привалов, которого лечили в Европе от слабоумия (всё больше палкой) и который «имеет отвращение ко всякого рода труду».

Махнув рукой на Шатровские заводы и на сбежавшую от него с Половодовым супругу, Привалов занялся устройством мельницы: это честная коммерция, нужная народу. В это время у Нади Бахаревой умирает супруг – провинциальный философ Максим Лоскутов, который начал с деятельности на благо народа (собственно это он завёл ту самую мельницу), а закончил тем, что возомнил себя мессией, который умрёт, а после воскреснет и укажет всем путь.

Разорившийся Надин отец золотопромышленник Бахарев снова разбогател, он неодобрительно относится к мельничным делам Сергея Привалова, но одобряет то, что дочка вступает в брак с наследником могучего приваловского рода (Привалов развёлся с убежавшей своей супругой, Половодов застрелился, Ляховского хватил удар). «Разлетелись дымом приваловские миллионы», но у Сергея Привалова рождается сын, которому дедушка Бахарев передаст свой капитал.

Концовку романа марксистские литературоведы называли «идиллической», а проекты Сергея Привалова «утопичными». Теперь многим читателям так не кажется. Спустя век после романа во времена приватизации 90-х столь же стремительно возникали в России состояния, фирмы и банки переходили из одних в другие руки, олигархи бежали за границу, а честные бизнесмены делали свой честный бизнес – похоже, «утопичный» Мамин-Сибиряк оказался не столь уж утопичным?

«Многогеройный» роман певца Урала наполнен сценами и эпизодами провинциальной жизни, которые, казалось бы, не связаны с центральной сюжетной линией (да и эта сюжетная линия незамысловата, интриги как таковой в романе нет). Персонажей избыточно много, они мельтешат перед глазами читателя – колоритные, шумные, энергичные – но, в сущности, жизнь течёт словно бы сама по себе, и напрасно суетятся алчные опекуны и добродетельный Привалов – всё вершится само собой и, в конечном счёте, правильно вершится...

### **Контрольные вопросы**

1. В чём состоит особенность писательской манеры Д.Н. Мамин-Сибиряка?
2. Согласны ли вы с определением «этнографический писатель» по отношению к Мимину-Сибиряку?
3. Почему в романе «Приваловские миллионы» как таковой интриги нет?

## Творчество А.П. Чехова

1860 – 1904

### Этапы творчества и проблема авторской позиции

Антон Павлович Чехов входил в литературу в начале 80-х годов, когда многим казалось, что главные произведения русской литературы уже написаны и появление новых классиков больше не предвидится. Внук крепостного крестьянина, сын таганрогского купца, получивший медицинское образование, Чехов дебютировал как писатель, сотрудничающий в развлекательных журналах («Будильник», «Осколки», «Стрекоза» и пр.) Таким образом в «большую литературу» раньше не входили. Однако короткие рассказы-сценки, казалось бы, лишённые всякой «тенденции», привлекли внимание не только «осколочной» публики, но и таких знатоков и ценителей настоящей литературы, как Д.В. Григорович и А.Н. Плещеев.

При этом многие критики-современники, признавая за Чеховым «сильный, изящный талант», указывали на «изъяны» в мировоззрении писателя, который «индифферентно» (равнодушно) изображает всё, что попадает ему на глаза: «... вон быков везут, вон почта едет, <...> вон человека задушили, вон шампанское пьют» (Н.К. Михайловский). Квалифицировать это отношение критики как непонимание (К.И. Чуковский), либо как своеобразное отторжение (А.П. Чудаков) в равной степени справедливо, хотя и в принципе недостаточно. У неприятия подобной авторской позиции была своя логика: тенденция должна быть вполне определенной и непременно «прогрессивной» или по-другому – кто не за нас, тот против нас. Чехов же и своим творчеством, и своей позицией по отношению к органам печати (он не считал для себя зазорным печататься в «Новом времени» А.С. Суворина, газете с точки зрения демократического читателя 80-х годов реакционной) словно бы бросал вызов литературным школам и направлениям, отнюдь не спеша занять место в рядах какого-то из них.

Уже с 16-летнего возраста Чехов оказался в странной позиции главы семьи: отец разорился и бежал от кредиторов в Москву, семья перебралась туда же, а юный Антон заканчивал обучение в таганрогской гимназии, распродал помаленьку домашний скарб, давал уроки и – посылал семье небольшие суммы. Эта вынужденная самостоятельность в вопросах быта, может быть, также как-то стимулировала последующее упорное стремление к утверждению своей самостоятельности как художника: «Я боюсь тех, кто между строк ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником и – только...» (Из письма А.Н. Плещееву, 1888). «Свободным» – от чего? От диктата цензуры, публики, критики, предвзятой тенденции?

К концу 80-х годов, впрочем, уже и Михайловский увидел в произведениях Чехова «тоску по идеалу» и обличительные мотивы. Бывший

«осколочный» писатель публикует в толстом столичном журнале повесть «Степь» (1888), и тут заканчивается период «многочисления» (с момента окончания университета в 1884 и до 1888 Чехов написал более 350 произведений!).

В 1890 году писатель отправляется на Сахалин. Для русского человека 80-х годов позапрошлого века «Сахалин» – это не только самая дальняя окраина России. Это – каторжная окраина Российской империи. Через всю страну за три долгих месяца Чехов преодолел долгий путь до острова, провёл огромную работу по переписи каторжного населения, лично заполнив около семи тысяч карточек. Книга «Остров Сахалин», которая явилась результатом поездки, в самой малой степени относится к художественной литературе. Она представляет собой географическое, экономическое и статистическое описание региона.

Зачем популярный беллетрист отправился туда, куда обычный человек отправляется только лишь не по своей воле? Может быть, это своеобразный рецидив «хождения в народ», синдром изначальной вины интеллигента перед угнетённым «младшим братом»? Или это форма поиска писателем «общей идеи», попытка взглянуть на жизнь с неожиданного ракурса? Во всяком случае, после Сахалина перед читающей публикой предстал иной Чехов, который гораздо меньше шутил, а больше анализировал и обличал. По словам писателя, теперь в его творчестве «всё просахалинено». Впрочем, представление о «двух Чеховых» – юмористе «осколочного» периода и психологе-обличителе 90-х годов – упрощает реальную творческую эволюцию писателя или, лучше сказать, намечает только лишь доминирующие тенденции соответствующих периодов творчества.

Действительно, на место рассказа-сценки, в котором доминировал юмор, в 90-е годы приходит повесть, наполненная тонким психологическим анализом и поисками «настоящей правды». Но именно в 90-е годы рождается и «малая драматургия» Чехова (водевили, которые сразу получили признание зрителей), и психологические драмы, которые долго и мучительно завоёвывали театральные деятели и публику.

Поездка Чехова на Сахалин кроме всего прочего способствовала развитию туберкулёзного процесса, первые признаки которого дали о себе знать ещё в студенческие годы. Писатель был вынужден переехать из подмосковного Мелихова в Ялту, где был построен дом, и кусок бесплодной степи стараниями писателя превратился в цветущий сад.

### **Рассказы и повести А.П. Чехова 80-х годов**

Так в чём же состоит особенность авторской позиции в ранних рассказах писателя? Действительно ли Чехову было так уж всё равно, что описывать?

В рассказе «Толстый и тонкий» (1883) происходит встреча бывших одноклассников, и поначалу это встреча друзей, которые проявляют друг к другу чисто человеческую симпатию. Но вот «тонкий» узнаёт, что бывший

приятель его дослужился до высокого чина и... начинает перед ним лебезить и всяческим образом пресмыкаться. В редакции 1883 года у «тонкого» ещё имелись на этот счёт какие-то основания: «толстый» оказался прямым его начальником. Включая рассказ в сборник «Пёстрые рассказы», Чехов снимает эту мотивировку: «толстый» и «тонкий» служат по разным ведомствам, и пресмыкательство «тонкого» мотивировано только лишь особенностями его характера. «Маленький человек», коллежский регистратор, которому так сочувствовали великие предшественники Чехова – А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский – становится предметом осмеяния. В рассказе «Смерть чиновника» (1883) «маленький человек» по фамилии Червяков буквально доводит самого себя до смерти, снова и снова раз извиняясь перед генералом, которому при чихании обрызгал в театре лысину. И когда доведённый до бешенства генерал после очередного извинения говорит Червякову: «Пошёл вон!!», у читателя складывается впечатление, что автор сочувствует не умирающему от страха чиновнику, а... генералу.

Но тут хотя бы ясно, кому сочувствует автор. Рассказ «Жалобная книга» (1884) написан так, что позицию автора трудно вычленишь из текста, представляющего собой как бы собрание записей в стационарной жалобной книге; не поможет и название – предельно объективное. На полутора страницах представлены не менее десятка ролей и жизненных ситуаций. Читатель может и должен достроить своё воображение – физиономию начальника станции, увиденную «неунывающим дачником», скандал между супружеской парой и кондуктором, амурные похождения жандармихи и буфетчика и пр.

Читатели и критики, ожидавшие от писателя высокого общественного служения, при прочтении «Жалобной книги» испытывали разочарование и даже где-то негодование. Но литература – это ведь не только общественное служение, но и – помимо всего прочего – ещё и игра. В «Жалобной книге» автор никого не обличает, но улыбается, организуя весёлое столкновение речевых жанров – любовное признание и политический донос, афоризм и сплетня, банальная острота и неудачная попытка газетной заметки...

В некоторых рассказах помимо юмора можно различить и нечто иное... Так, в рассказе «Хамелеон» (1884) несколько раз кардинально меняется ответ на главный вопрос момента: «Чья собака?», и в связи с версиями ответа – «генеральская» или «ничейная» – представитель власти квартальный надзиратель Очумелов кардинально меняет своё отношение и к самому происшествию, и к его жертве Хрюкину. Он не логический лицемер, он – органический, природный приспособленец, и не увидит авторского отношения к нему в самом названии рассказа – презрительно-снисходительное обличение – это надо постараться. Но «хамелеон» здесь не только Очумелов, это и любой человек толпы, каждый из обывателей уездного города, и автор грустно улыбается по этому поводу.

Какие могут быть сомнения по поводу авторской позиции в рассказе «Унтер Пришибеев», в котором добровольный блюститель порядка старый служака раздражает даже местные власти своим усердием? Он искренне не

понимает, как это можно людям свободно гулять после захода солнца. Сам по себе старый унтер не страшен, а смешон, но за ним стоит идея подавления живой жизни – и на эту идею ополчается Чехов.

А кого клеймит писатель в рассказе «Маска» (1884)? Самодура-богача Пятигорова, который инкогнито (маску надел) пожелал приятно провести время с вином и девочками... в библиотеке, в которой местные интеллигенты важно читают газеты и журналы? И самодура клеймит Чехов, но и раболепствующих перед денежным мешком провинциальных интеллигентов. Совсем по-хамелеонски негодование их сменяется – после того, как маска была с хулигана снята – приниженным самоумалением и даже после отбытия «потомственного почётного гражданина» облегчением – слава тебе господи, не рассердился. «Негодяй, подлый человек, но ведь – благодетель!»

Своеобразным вызовом народнической идеализации мужика можно считать рассказ «Злоумышленник» (1885). Человек общества – следователь – пытается объяснить человеку из народа Денису Григорьеву, что отвинчивать гайки на рельсах железной дороги – это преступление, и за него придётся отвечать. Но преступник не понимает, в чём его преступление, разговор идёт, словно по кругу, и взаимопонимание людей разных миров оказывается в принципе невозможным.

В рассказе «Тоска» (1886) Чехов вообще никого не обличает. Он сочувствует горю извозчика Ионы Потапова, у которого в деревне умер сын, а рассказать об этом тот может только лишь... своей лошади: «Таперя, скажем, у тебя жеребёночек, и ты этому жеребёночку родная мать... И вдруг, скажем, этот жеребёночек приказал долго жить... Ведь жалко?» Легкая усмешка писателя по поводу несуразного поведения героя растворяется в сопереживании его искреннему горю. Столь же сочувственно изображает Чехов безрадостную жизнь Ваньки Жукова, который в рождественскую ночь жалуется в своём письме, адресованном «на деревню дедушке», но чуда не будет, жалоба ребёнка даже не дойдёт до адресата («Ванька», 1884). В рассказе «Спать хочется» (1886) вообще нет ничего смешного: девочка Варька, загруженная свыше всяких мер хозяйской работой, не имеет возможности даже поспать ночью, ибо должна укачивать хозяйского ребёнка, и она душит этого несчастного ребёнка, чтобы не слышать, как он плачет, чтобы уснуть, провалиться в сон. Это к вопросу о доминировании в раннем творчестве писателя юмористических тенденций...

Юмор, впрочем, действительно доминирует в рассказах «Налим», «Лошадиная фамилия», «Хирургия» и многих им подобных. Тут Чехов никого не обличает и никому особенно не сочувствует (даже страдающему от зубной боли генералу Булдееву из «Лошадиной фамилии»). В этих рассказах-сценках царит добродушный юмор, праздник жизни, игра слов, забавные происшествия из жизни обыкновенных людей.

Своеобразной версией чеховской «бестенденциозности» является повесть «Степь» (1888), которая ознаменовала окончание «периода многописанья». Мальчика Егорушку везут в бричке по прекрасной южнорусской степи, он едет,

чтобы где-то там, в чужом городе поступить в гимназию, сознанию ребёнка открывается и чудесная природа, и люди, встретившиеся ему на пути. Опубликованная в «толстом журнале» («Северный вестник»), повесть вызвала разноречивые отклики. «Бесподобные описания природы» покорили и читателей и критиков. Вот, к примеру, описание грозы с точки зрения девятилетнего мальчика (некая разновидность остранения по Шкловскому): «Налево, как будто кто-то чиркнул по небу спичкой, мелькнула фосфорическая полоска и потухла. Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошёлся по железной крыше». Но опять-таки многим показалось, что авторская тенденция повести не вполне определённая: «Где основная идея»? Персонажи, повести, люди, мечтающие о простом человеческом счастье, воспринимались как рельефные и поэтические фигуры, но – «куда едет автор?», «новый шаг по старой дороге» и пр.

Так был ли Чехов-прозаик столь уж бестенденциозен, как об этом говорили некоторые современные ему читатели и критики? Неужели позиция независимого от конкретной литературной школы писателя-гуманиста, который обличает общественные уродства, сочувствует человеческому страданию, любуется красотой родной природы и умеет увидеть смешные стороны обычной жизни обыкновенных людей – это не авторская позиция, не своеобразная тенденция? Эту позицию в дальнейшем своём творчестве писатель многих читателей и критиков сумел заставить если не разделить, то хотя бы понять и уважать. Как и со временем была усвоена читательской публикой и главнейшая особенность чеховского психологизма, которая заключалась не в подробном и обстоятельном анализе психики персонажа, а в акцентировании доминанты его характера, выраженной через деталь его внешнего облика, поступок, реплику.

### **Интеллигенция и народ в рассказах и повестях А.П. Чехова конца XIX – начала XX века**

Может быть, новый этап в развитии Чехова-прозаика начинается даже не после поездки на Сахалин, а с повести «Скучная история» (1889). Весьма симптоматично название: писатель отказывается теперь смешить своего читателя и предлагает ему нечто серьёзное. Герой повести старый профессор-медик переживает душевную драму – он разочарован в науке и в жизни, Он раздражается от ограниченности своих учеников, от пошлой обыденности своей семьи. Профессор считает несущественными свои заслуги перед обществом, он искренне страдает от отсутствия у него некой «общей идеи». И он не один такой. Воспитанница Николая Степановича Катя тоже искала в жизни смысл, влюблялась, поступала в актрисы и теперь разочарованная во всём взывает к мудрому профессору: «Ради истинного бога скажите скорее, сию минуту: что мне делать?». И Николай Степанович отвечает: «По совести, Катя: не знаю <...> Давай, Катя, завтракать...» Чехов дистанцировался от своего героя и прямо возражал Суворину, который увидел в суждениях

профессора мысли автора: «Если я преподношу Вам профессорские мысли, то верьте мне и не ищите в них чеховских мыслей». Действительно, это профессор, а не Чехов с горечью осознал, что одна наука, и особенно узкая в ней специализация без высокой цели в жизни, без полноценных человеческих отношений со многими людьми порождают отчаяние и пессимизм. Но мысли старого профессора как-то соотносятся с исканиями писателя, которому мало быть только писателем, а жизненно необходимо быть одновременно врачом, статистиком, этнографом, частным благотворителем и т.д.

При этом сама идея о долге интеллигента жить полноценной общественно-полезной жизнью в творчестве Чехова не есть пропаганда известной народнической теории «малых дел». В очень тонком и предельно объективном рассказе «Дом с мезонином» (1896) авторскую позицию в полной мере не выражает ни один персонаж. Красавица Лидия Волчанинова занимается делами земства, учит крестьянских детей, мечтает, чтобы в каждой деревне был фельдшерский пункт, обличает Художника за его пристрастие к «чистому искусству». А тот грустно и точно квалифицирует её деятельность как систему полумер, которые ничего существенного в жизни народа не изменят. Художник влюблён в младшую сестру Лидии Женю по прозвищу Мисюсь. Но когда Женя уезжает – волевая Лидия таким образом ограждает сестру от ухаживаний идейного противника, – Художник оказывается способным только мечтать и вспоминать: «Мисюсь, где ты?» Впрочем, под идейными противоречиями героев повести читатель может увидеть и глубоко запрятанные досаду и ревность героини по отношению к сестре. Наряду с грустью Художника, утратившего свою любовь, можно разглядеть и спокойное понимание того, что его поэтическая возлюбленная уже, скорее всего, утратила своё очарование и вернуть былое невозможно.

В поисках «общей идеи» Чехов увлекается «толстовством», но очень быстро разочаровывается в идее непротivления злу насилieм. Может быть, это как-то отразилось в повести «Палата № 6» (1892), где в больничном флигеле бывший студент Громов и бывший доктор Рагин не только обсуждают, но и лично испытывают на себе воздействие общественного зла. Больничный флигель под пером писателя выглядит как тюрьма со своим «особым, унылым окаянным видом». Мания преследования у Громова – это не только из области психиатрии, она реально мотивирована действительностью, в которой жертвой Системы может стать любой мыслящий человек. Доктор Рагин лишь тогда понял ошибочность своей философии равнодушия и пассивной созерцательности, когда на себе лично ощутил общественную несправедливость, почувствовал боль от ударов сторожа Никиты, который в контексте всего повествования превращается в символ тупого, санкционированного обществом подавления инакомыслия.

В этом же 1892 году Чехов пишет грустный рассказ «Попрыгунья», героиня которого легкомысленная Ольга Ивановна в поисках талантливого человека увлекается живописью, пребывая в кругу своих ограниченных поклонников, капризничает и попусту проводит время, коллекционируя



«замечательных людей» из среды артистов и художников, не замечая, что истинно великий человек находится рядом с ней, это её муж врач-подвижник Осип Дымов. Понимание приходит к героине слишком поздно, когда её муж умирает, заразившись скарлатиной.

«Маленькая трилогия» (1898) Чехова посвящена ложным представлениям интеллигентных персонажей, каждый из которых словно бы заключает свою жизнь в некий футляр. Три рассказа эти связаны даже формально, хотя связь эта в сюжетном смысле призрачна: приятели рассказывают друг другу истории про своих знакомых и про себя. В рассказе «Крыжовник» герой со странной фамилией Чимша-Гималайский всю жизнь мечтал купить имение и кушать крыжовник из своего сада. Мечта его сбылась, только герой, утративший все связи с миром, превращается почти что в животное («того и гляди хрюкнет в одеяло»). В рассказе «О любви» помещик Алёхин повествует о том, как он не позволил себе отдаться чувству во имя благородных, вроде бы, побуждений – надо было освободить родовое поместье от долга. И вот роковой долг выплачен, а любовь уже не вернёшь, и культурный, благородный человек Алёхин не знает, зачем ему теперь жить. В рассказе «Человек в футляре» Чехов создаёт ёмкий образ гимназического учителя Беликова, который всяческим образом стремится отгородиться от жизни – тёмные очки, галоши, поднятый воротник пальто, постоянная фраза «Как бы чего не вышло». Он и сам страдает от своего «футлярного» положения, но и по отношению к окружающим выступает не как истинный интеллигент, окультуривающий провинциальную жизнь, а как унылый гаситель всякой живой инициативы (даже предполагаемый любительский спектакль кажется ему предосудительным). Когда Беликов лежит в гробу, повествователь безжалостно замечает, что физиономия его казалась довольной, ибо он обрёл самый лучший футляр...

В рассказе «Ионыч» (1898) Чехов изображает нравственную деградацию интеллигента в провинциальном окружении. Молодой доктор Дмитрий Ионович Старцев превращается в тупого приобретателя Ионыча, который каждый вечер считает вырученные за день деньги, планируя купить ещё один доходный дом. О своих прежних идеалах, о былой своей любви он почти забыл, а когда заходит речь о семействе Туркиных, Ионыч тупо вспоминает, что это, кажется, те самые Туркины, у которых дочка играет на фортепиано...

В некоторых произведениях 90-х годов затрагивается тема народа. Чехов совсем по-иному трактует её сравнительно с писателями-народниками, которые идеализировали мир крестьянской общины (см., к примеру, роман Н.Н. Златовратского «Устои», 1878 – 1883). В повестях и рассказах «Мужики» (1897), «В овраге» (1900), «Новая дача» (1899) русская деревня выглядит довольно безрадостно. Вот возвращается в родную деревню заболевший лакей московской гостиницы («Мужики») с женой и дочерью, он возвращается в родную деревню, чтобы умереть, а жена и дочь после его смерти уходят просить подаяния, потому что с этими людьми жить совершенно невозможно (у них даже кошка глухая, потому как – «прибили»). Вот в богатом семействе

Цыбукиных («В овраге») жена одного из братьев добрая и безответная Липа рождает прекрасного здорового мальчика, которому старик Цыбукин решил завещать значительную часть своего обширного имущества, вследствие чего жена другого брата из зависти и злобы ошпаривает ребёнка кипятком. Мальчик умирает в земской больнице, и ранним утром Липа идёт по дороге и несёт завернутый в одеяльце труп ребёнка, из тумана появляются люди. «Вы святые? – спрашивает она. – «Нет, мы из Фирсанова», – отвечают ей. Данный диалог в контексте произведения воспринимается как некий символ, столь же значимый, как и название рассказа: «В овраге», то есть в нравственном смысле деревня живёт ниже некуда. Старик Цыбукин смешал фальшивые деньги с настоящими и не может их различить, теперь они все ему кажутся фальшивыми – ещё одна реалистическая деталь, вырастающая до символа.

Взаимопонимание между мужиками и господами в принципе невозможно, даже если эти господа изо всех сил пытаются жить с мужиками в мире. «Мы относимся к вам по-человечески, платите и вы нам тою же монетою», – говорит инженер, владелец новой дачи мужикам. А когда барин ушёл, кузнец Родион вздохнул и сказал: «Платить надо, говорит монетой...» Такой вот грустный анекдот. Мужикам и мост не нужен, который построил инженер, и школа не нужна, которую им сулит добрая Елена Ивановна (жена инженера). В итоге семейство инженера уезжает в Москву. А мужики сами понять не могут, почему они так и не поладили с хорошими господами.

Читатели высоко оценили правдивость и достоверность чеховского изображения деревни, марксистская критика (П. Струве) оценила повесть ещё более высоко, соответственно народническая критика (Н. Михайловский) предлагала читателям не делать «никаких общих выводов» из подобных произведений.

Творческий метод Чехова справедливо определяют как критический реализм, при этом не следует забывать о своеобразной положительной программе писателя. К примеру, в рассказе «Невеста» (1903) девушка из обеспеченной провинциальной семьи Надя отказывается от праздной жизни с нелюбимым человеком и уезжает в столицу, где поступает на курсы. Именно с такими молодыми людьми связывает Чехов свои надежды на будущее. «Только просвещённые и святые люди интересны», «чем больше будет таких людей, тем скорее настанет царство божие на земле», – говорит один из персонажей, которому никто не может ничего возразить. Только его дальнейший прогноз о том, что в будущей российской провинции «всё изменится, словно по волшебству», воздвигнутся «громadne, великолепные дома, чудесные сады, фонтаны, необыкновенные» и жить там будут «необыкновенные, замечательные люди», представляется чересчур оптимистическим. Впрочем, Чехов и корректирует этот прогноз: данный персонаж в конце рассказа умирает от чахотки в саратовской больнице. Но Надя ни о чём не жалеет и по-прежнему стремится к иной, лучшей жизни...

## Драматургия А.П. Чехова

Драматические произведения Чехов создавал буквально с самого начала своей творческой деятельности. Уже из Таганрога юный автор привозит в Москву большую драму «Безотцовщина» («Платонов», «Русский Дон-Жуан») – проблемное произведение о современном русском интеллигенте («на Гамлета похож»). Пьеса была предложена в Малый театр (каковы амбиции?) и... была возвращена автору.

В 1887 году в московском театре Корша была поставлена комедия Чехова «Иванов», в центре которой опять-таки «русский интеллигентный человек» с его достоинствами и недостатками. Комедия заканчивается... самоубийством героя-жениха накануне свадьбы. Автор предлагает нам не торопиться с осуждением своего противоречивого героя (как это делают некоторые персонажи, в частности, доктор Львов). Пьеса имела какой-то... полууспех («всеобщее аплодисменто-шиканье»). Был проект поставить «Иванова» в Александринском театре, Чехов даже переработал пьесу и на этот раз указал в подзаголовке – «драма». Подобного рода жанровые недоразумения – комедия или драма? – будут сопровождать и некоторые последующие пьесы.

На рубеже 80-90-х годов писатель обращается к коротким юмористическим пьесам-шуткам – «Медведь» (1888), «Предложение» (1888–1889), «Трагик поневоле» (1889 – 1890). Многие ранние чеховские рассказы были инсценированы, и сам автор обратился к подобным инсценировкам. Так, из рассказа «Свадьба с генералом» (1884) получилась забавная пьеса «Свадьба» (1889 – 1890), рассказ «Беззащитное существо» (1887) породил пьесу-шутку «Юбилей». Эти произведения получили признание на российской сцене повсеместно и сразу, но Чехов относился к этому признанию как-то двойственно. С одной стороны, он не мог не испытывать удовлетворения («Медведь» – моя дойная корова), но, с другой стороны, писатель продолжал мечтать о «новых формах» в драматургии, о преодолении театральной рутины\*, о создании глубоких и современных пьес и постановке их на лучших сценах России.

И вот Александринский театр в 1896 году ставит чеховскую комедию «Чайка». В главной роли – В.Ф. Комиссаржевская. В результате – полное непонимание зрителей, провал премьеры, который стоил Чехову много нервов. Впоследствии, говоря о причинах этого провала, упоминали малое количество репетиций (актёры плохо знали роли), обманутые ожидания публики, которая явилась смотреть нечто подобное чеховским водевилям, пресловутый антагонизм двух столиц (петербургский зритель не принял московского автора) и т.д. Любопытно, что после неудачной премьеры «Чайка» не была сразу снята с репертуара, а выдержала ещё несколько представлений (скандал породил определённый зрительский интерес), актёры играли всё лучше, но пьеса была снята с репертуара, и легенда о безусловном её провале в северной столице осталась.

Через два года, а конкретно 17 декабря 1898 года состоялась премьера «Чайки» в Московском Художественном (и пока ещё не академическом) театре\*. Пьеса была принята восторженно, именно с этого момента начинается МХТ (хотя реально первым спектаклем был «Царь Фёдор Иоаннович» А.К. Толстого – октябрь 1898).

Написанная «вопреки всем правилам драматического искусства» (Чехов) «Чайка» сразу поражает своеобразием конфликта. Отношения персонажей закручены так, что прежние театральные стереотипы («любовный треугольник», к примеру) тут кажутся чудовищно примитивными. Писатель Тригорин любит... нет, позволяет себя любить актрисе Аркадиной, Тригорина беззаветно любит молодая девушка Нина Заречная (и писатель некоторое время позволяет ей себя любить, а потом возвращается к Аркадиной), Нину любит сын Аркадиной, молодой драматург и прозаик Константин Треплев, в которого безнадежно влюблена дочь управляющего имением Маша, которую любит довольно скучный учитель Медведенко...

Не меньшую силу, чем любовь, имеет для персонажей «Чайки» искусство. Чехов представляет нам и холодных профессионалов от искусства (Аркадина и Тригорин), и горячих его энтузиастов (Заречная и Треплев). Вот он, творческий процесс в исполнении профессионала: Тригорин на берегу озера видит убитую чайку и мгновенно заносит в записную книжку «сюжет для небольшого рассказа» – живёт на берегу озера молодая девушка, она счастлива и свободна, но вот пришёл человек и от нечего делать погубил её. Потом он сам оказывается таким человеком, но девушка так хотела, чтобы её погубили, и столько оказалось в ней жизни, что погубить её, похоже, невозможно, а только лишь можно заставить страдать...

Чехов изображает на сцене... спектакль по пьесе Треплева, которая не нашла понимания у большинства зрителей-персонажей (как это произошло и на провальной петербургской премьере). Это очень странная пьеса, в ней всего один персонаж (некая Мировая Душа), и вся она представляет монолог летящей над пустынной Землёй Мировой Души. А ещё там видны красные глаза (может быть, Дьявола?) и пахнет серой... Аркадиной пьеса не нравится: с такой в Харькове сборов не сделаешь. Своими репликами она доводит юного автора до истерики, и он останавливает действие.

Треплев предстаёт перед нами отнюдь не как писатель-неудачник. В конце пьесы мы узнаём, что повести его напечатаны в петербургском журнале, им интересуются столичные критики и знатоки литературы. Но теперь он уже не думает о «новых формах», потому что настоящее искусство – это когда «человек пишет, не думая ни о каких формах». Крушение прежних иллюзий, безответная любовь приводят героя к самоубийству, о котором доктор словно бы по секрету рассказывает одному лишь Тригорину и... зрителям.

Но ни безответная любовь, ни крушение иллюзий не способны помешать расцвету таланта Нины Заречной. Этот расцвет ещё только будет – наверное, будет? – пока же она играет в каком-нибудь Ельце, где местные купчики пристают к ней со своими любезностями, но предчувствие больших грядущих

свершений в искусстве окрыляет её. «Вы нашли свою дорогу», – говорит ей Треплев. Именно Нина ощущает себя чайкой и прямо говорит об этом. Чехов использует известный со времён Тютчева образ птицы («Жизнь, как подстрелена птица, / Подняться хочет и не может») в качестве символа стремления человека к высокому идеалу, а низ – царство быта – притягивает к себе и препятствует этому стремлению.

Но почему «Чайка» – комедия? Несмотря ни на что Чехов так и не изменил своего жанрового определения. Вместо однозначного ответа можно предложить несколько версий:

– «Чайка» – это пародийный «Гамлет». Треплев и Аркадина обмениваются фразами из шекспировской пьесы, Треплев изображает Гамлета, Аркадина – Гертруду. Они сами себя так ощущают. И ситуация несколько схожа (в «Гамлете» тоже имеется пьеса в пьесе), только различий больше (в частности, Офелия-Нина обожает Клавдия-Тригорина);

– все персонажи «Чайки» по-своему банальны и ограничены, они постоянно повторяются, друг друга по-настоящему не слушают, замкнуты в своих мирках (Тригорин не читает повестей Треплева, Аркадина неспособна воспринять пьесу сына, Треплев два раза покушается на самоубийство, постоянно стонет по поводу своих бытовых проблем Медведенко);

– а, может быть, это в каком-то высоком смысле комедия? Люди всерьёз озабочены своими мелкими проблемами, а если взглянуть на это дело с точки зрения вечности, то это такая чепуха получается всё то, что их заботит и мучает...

В пьесе «Дядя Ваня» (1897) очень многое произошло до начала действия, и пока герой не совершил своего ужасного открытия, жизнь кажется ему если не прекрасной, то, по крайней мере, приемлемой. Много лет Иван Петрович Войницкий и его племянница Соня управляли родовым своим имением и посылали деньги в город профессору Серебрякову, мужу покойной сестры героя и соответственно отцу Сони. И вот, когда господин профессор вышел в отставку и поселился с супругой в усадьбе, дядя Ваня вдруг понял, что его кумир – полное интеллектуальное и нравственное ничтожество. Идол, которому столько лет поклонялись, оказался ложным.

Серебряков женат во втором браке на красавице Елене Андреевне, а ведь ещё несколько лет тому назад Ивану Петровичу намекали, что если бы он посватался, то... Но дядя Ваня тогда не решился посвататься, потому что на имении долг и надо посылать деньги в город..

Серебрякову наскучила усадебная жизнь, и он предлагает проект: имение продать, а ему купить дачу под Петербургом. Весь цинизм проекта заключается в том, что имение принадлежит исключительно Соне (как наследнице матери) и дяде Ване, и они очень долго освобождали его от долгов, сделали его более или менее доходным. В ярости дядя Ваня стреляет в виновника своих жизненных несчастий и, конечно же, промахивается. Чета Серебряковых возвращается в город, и теперь Ивану Петровичу и Соне надо делать то же самое, что делали они все последние годы. Только смысла теперь в этой деятельности нет. Дядя

Ваня страдает, страдает и Соня: доктор Астров, который ей был симпатичен и, вроде бы, сам испытывал по отношению к ней определённый интерес, влюбился в Елену Андреевну, которая субъективно хотела только добра, но так уж получилось.

В финале пьесы Соня произносит лирический монолог, в котором звучит и жалоба на жизнь, и тоска по идеалу, и сочувствие страдающему герою, и... много чего там можно услышать: «Мы отдохнём! Мы услышим ангелов, мы увидим всё небо в алмазах, мы увидим, как всё зло земное, все наши страдания потонут в милосердии...»

Жанр «Дяди Вани» Чехов определил как «сцены из деревенской жизни». И это более точное определение, чем если бы он написал, как обычно, «комедия». Хотя и тут комические элементы присутствуют, в частности, бездельник Серебряков важно говорит: «Дело надо делать, господа!». Но современные исследователи всё-таки определяют жанр и этой, и последующей пьесы «Три сестры» (1901) как «психологическая драма».

В психологической драме нет центральной интриги, конфликт многоаспектен, авторская точка зрения напрямую не выражена. Жизнь течёт своим чередом, люди разговаривают, пьют чай, а в это время рушатся их судьбы или обозначаются новые перспективы отношений. Сценическими эффектами автор психологической драмы словно бы пренебрегает (самоубийство героя происходит за кулисами, о случившейся дуэли нам сообщают, как будто это самая неинтересная в мире вещь).

Чехов устраивал читку своих пьес для актёров МХТ, актёры удивлялись – как это можно ставить? Начинались репетиции, в процессе работы вырисовывалась концепция спектакля, далее – премьера – неизменный успех и – «телеграмму автору!» (потому что Чехов на премьерах больше не появлялся, памятуя тот самый петербургский случай 1896 года).

В пьесе «Три сестры» (1901) перед нами губернский город, дом сестёр и брата Прозоровых, в доме этом бывают офицеры, стоящей в городе артиллерийской бригады, которой некогда командовал генерал Прозоров, отец трёх сестёр. Ольга – учительница в гимназии, Маша замужем за учителем, Ирина служит на телеграфе, а потом в городской управе. Есть ещё брат Андрей, который мечтает стать большим учёным, а пока что он секретарь земской управы. В большую семью Прозоровых входит Наташа, которая становится женой Андрея. Сёстры глядят на неё снисходительно-пренебрежительно – как это можно, зелёный пояс на розовом платье, – но вот проходит время, Наташа начинает царить в доме, у неё ребёнок, ей нужна тёплая комната, она уже покрикивает на сестёр и на мужа. Сёстры ощущают себя несчастными в этом городе, и у каждой свои причины недовольства жизнью. Ольга тяготеет службой, Маше невыносим её до омерзения правильный муж, а нравится полковник Вершинин, но тот женат, в браке несчастлив, но любит дочек. Ирина – красавица, очень образованная (итальянский язык знает!), за ней ухаживают офицеры, в особенности штабс-капитан Солёный и поручик Тузенбах. Но

именно она уже в начале пьесы озвучивает общую для сестёр мечту: «Уехать в Москву. Продать дом, покончить всё здесь и в Москву...»

Ни в какую Москву сёстры, конечно же, не поедут. Это у них не о Москве мечта, а о другой, правильной, осмысленной жизни мечта. Ольга уйдёт на казённую квартиру, Маша так и останется со своим скучным мужем, бригаду переведут в другой город и с Вершининым Маша простится навсегда. Солёный убьёт на дуэли Тузенбаха, а перед этим Ирина скажет поручику, что душа её, как дорогой рояль, ключ от которого потерял. Верной и покорной женой быть ему она обещает, но и только. С таким вот напутствием пойдёт Тузенбах навстречу смерти.

Почему же брат Андрей как-то обособлен автором от трёх сестёр? Неужели только лишь потому, что он втайне от них заложил дом и потакает агрессивной своей супруге, которая непременно вырубит еловую аллею и злобно кричит на горничную? Он-то как раз никаких иллюзий по поводу Москвы не питает, он выключен из духовной жизни сестёр, они даже не удостаивают его презирать, а просто жалеют.

«О милые сёстры, жизнь наша ещё не кончена. Будем жить!» – говорит Ольга в конце пьесы. О брате речи нет, и о Москве, впрочем, уже тоже. Ирина, правда, уезжает куда-то детей учить, и никто из сестёр не ведаёт, почему же они так страдают. «Если бы знать, если бы знать!» – словно заклинает Ольга.

В основе сюжета последней чеховской пьесы «Вишнёвый сад» (1903) лежит банальная пореформенная история: дворянское имение заложено в банке, денег у хозяев нет даже на выплату процентов, вследствие чего имение должно пойти с аукциона. Чтобы спасти родовое гнездо, нужны деньги и... реальное желание владельцев его спасти. Денег нет, а, как выясняется по ходу пьесы, и реальное желание спасти родовое гнездо у владельцев тоже отсутствует. Имение неизбежно переходит в руки нового хозяина жизни. Об этом некогда писал М.Е. Салтыков-Щедрин («Убежище Монрепо»), об этом в своих «Заволжских рассказах» через несколько лет после «Вишнёвого сада» напишет А.Н. Толстой.

В плане социально-экономическом в пьесе нет никакой интриги, потому что никто за вишнёвый сад не бьётся. Лопехин никого не обманывает, имения во что бы то ни стало для себя не добивается, оно буквально само падает ему в руки.

Конфликт имеет социальную и психологическую составляющие. Если во взаимоотношениях Лопехина и Гаева социальный антагонизм вполне гармонирует с обоюдным психологическим неприятием персонажей, то взаимоотношения Лопехина и Раневской не столь однозначны. Субъективно купец (кстати, попробуйте определить, чем же это он таким интересным торгует?) Лопехин испытывает по отношению к дворянке Раневской симпатию, по его словам, любит её «как родную, больше, чем родную». Способ спасения имения Лопехин отнюдь от неё не скрывает: разделить имение на участки и отдать в долгосрочную аренду, полученными деньгами выплатить хотя бы

проценты. Тем не менее, результат всё тот же: имение переходит к новому хозяину.

Традиционно исследователи (А.И. Ревякин) делят персонажей пьесы на три группы: 1) прежние хозяева жизни (Раневская, Гаев, Симеонов-Пищик); 2) новые хозяева (Лопухин); 3) молодые силы, которым принадлежит будущее (Трофимов, Аня). Очевидно, что первые две группы выделены по социальному принципу, а третья почему-то по возрастному. Значительная часть персонажей в этом случае оказывается вне выделенных групп (Епиходов, скажем, или Варя). При всех издержках подобного выделения оно для автора вполне реально. К примеру, именно вишнёвый сад представители каждой из выделенных групп воспринимают сходным образом. Для Гаева и Раневской сад замечательный и прекрасный. Для Лопухина – безобразие, которое надо уничтожить. Для Пети Трофимова и Ани (какой она стала в конце пьесы) – этот сад сажали рабы, его надо покинуть и забыть, они посадят новый сад, вся Россия будет им садом.

Но вишнёвый сад – символ более ёмкий, нежели только лишь отражение его в представлении персонажей. В русской (да и не только в русской) культуре сад представляет собой некую модель окультуренной природы в определённых границах, природу, перестроенную соответственно человеческому идеалу, некий аналог земного рая. В данном случае это дворянский рай, но от того он не менее прекрасный. Хотя такая красота не для российского климата с его морозами (реальными и социальными). Из этого сада (рая) выходят (вынуждены уйти?) новые Адам и Ева (Петя и Аня), которые, впрочем, «выше любви».

И снова Чехов назвал свою невесёлую пьесу комедией, а когда МХТ интерпретировал её как драму, автор активно и неоднократно выражал своё неудовольствие и продолжал настаивать, что это «весёлая комедия, местами даже фарс». Действительно, фарсовые элементы в пьесе имеются (Петя с лестницы падает, Лопухина чуть Варя палкой по голове не ударила, Шарлота фокусы показывает, Симеонов-Пищик таблетки сразу все съел и пр.) Со временем был предложен компромиссный вариант жанрового определения – «лирическая комедия» (А.М. Горький) и соответственно было представлено объяснение на предмет, почему «Вишнёвый сад» не драма. Потому это не драма, что огорчения персонажей несущественны и поверхностны, а Чехов с оптимизмом смотрит в будущее. Но если идти только от текста, то тут возможны различные интерпретации. И версия Станиславского 1904 г. представляется столь же продуктивной, как и все иные прочие (а версий было предостаточно, к примеру, в «Театре на Таганке» Лопухин-Высоцкий акцентировал крестьянский реванш – ему досталась усадьба, где его предков когда-то угнетали).

Чехов сам в своей пьесе создал художественную систему, препятствующую однозначной интерпретации: вот, скажем, раздаётся звук лопнувшей струны. Может быть, это далеко где-то в шахте бадья оборвалась, может, старая жизнь своё отыграла, а, может быть... придумайте сами.



Остроумный принцип группировки персонажей- двойников (А.П. Скафтымов) кое-что объясняет в идейно-художественном пафосе «Вишнёвого сада»: «люди» страдают, а «обезьяны» (или «марионетки») забавным образом имитируют душевные движения «людей». К примеру, Раневская и её отношения с парижским любовником забавно дополняются (и дезавуируются!) «изячной» страстью Дуняши к «жестокому» Яше, симпатичный и неглупый недотёпа Петя Трофимов как-то соотносится с глупым и претенциозным Епиходовым, который носит под мышкой томик Бокля и прямо вот не знает «жить ему, али застрелиться»...

Чеховские психологические драмы завоевали российского зрителя и оказались востребованными зрителем европейским и американским. В театральных школах по всему миру преподают сейчас «систему Станиславского», но уже в 20-е годы прошлого века и мхатовские приёмы, и психологическая драма некоторыми российскими театральными деятелями (Е. Вахтангов, Вс. Мейерхольд) стали восприниматься как «новая рутина», которую снова надо преодолевать...

### **Контрольные вопросы**

1. В чём состоит различие «ранней» и «поздней» прозы А.П. Чехова?
2. Почему А.П. Чехов ездил на Сахалин, ваша версия?
3. В чём состоит особенность выражения авторской позиции Чехова-прозаика и можно ли согласиться с тезисом, что Чехов «бестенденциозный» писатель?
4. В чём состоит особенность чеховского психологизма?
5. Почему «Чайка» не имела успеха в Петербурге, но произвела фурор в Москве?
6. Приведите пример чеховского подтекста.
7. Какие были проблемы с восприятием авторского определения жанра чеховских пьес?

## **Творчество В.Г. Короленко**

(1853 – 1921)

### **Личность писателя в контексте российской культуры конца XIX – начала XX вв.**

Владимир Галактионович Короленко родился в Житомире в семье уездного судьи, происходившего из старинного казачьего рода. Отец писателя Галактион Афанасьевич отличался удивительной честностью и абсолютной неподкупностью. Когда он скоропостижно умер в 1868 году, семья осталась абсолютно без всяких средств к существованию. Мать писателя Эвелина Осиповна была полькой и, даже выйдя замуж за православного, продолжала оставаться католичкой. Тем не менее, национальная и религиозная

неоднородность семьи к разногласиям не приводили. Со своей национальностью писатель определился следующим образом: «Я нашёл тогда свою родину, и этой родиной стала прежде всего русская литература». Эта фраза взята из «Истории моего современника» (1905 – 1921), обширной, хотя и незавершённой автобиографии писателя, которая представляет собой и широкое эпическое повествование о судьбах русской революционной молодёжи 70-х годов XIX века.

Короленко учился в Технологическом институте в Петербурге, в Петровско-Разумовской сельскохозяйственной академии, в Горном петербургском институте. За участие в народническом движении он был сослан в г. Глазов, потом ещё севернее – в деревню Берёзовские Починки и наконец – в Сибирь. За отказ принять присягу новому государю (Александру III) Короленко ссылают в Якутию – далее сослать уже было некуда, а в 1885 году ему было разрешено поселиться в Нижнем Новгороде. На этом моменте биографии заканчивается «История моего современника» и начинается новый этап в жизни писателя.

Прежде, чем говорить о нём, попробуем определить степень участия Короленко в деятельности революционного народничества. Позднейшие рассуждения писателя об «ошибках этого направления», о «наивном представлении о народе», «о его потенциальной, так сказать, мудрости» – это продукт совсем иного времени. На рубеже 70-80-х годов XIX века Короленко был, по его же признанию, «лавристом» (сторонником идей П.Л. Лаврова о необходимости агитации среди народа). Впрочем, увлекался Короленко и идеями заговорщика П.Н. Ткачёва, хотя в народнические организации не входил, терроризм осуждал и при частых арестах какого-то конкретного антиправительственного деяния жандармы ему инкриминировать так и не смогли (разве что подписание письма-протеста против порядков в сельскохозяйственной академии).

Короленко не надо было специально «идти в народ» – об этом позаботились власти. Писатель однако позаботился о такой нужной в деревне специальности: он научился тачать сапоги и в связи с этим имел в деревне уважение как мастер своего дела («чоботной»). Кроме того Короленко уже во время ссылки превратился в некоего универсального юридического консультанта, обличающего представителей властей за неисполнение существующих на данный момент законов.

Именно эта сторона деятельности писателя приобрела новое качество по возвращении его из ссылки. Используя возможности легальной прессы, Короленко превращается в одного из известнейших и уважаемых журналистов России. То он обличает банкиров-махинаторов в Нижнем Новгороде, то он защищает крестьян-удмуртов («мултановское дело») несправедливо обвинённых в человеческих жертвоприношениях, то протестует против еврейских погромов в Кишинёве (1903), то клеймит статского советника Филонова, который жёстко подавлял беспорядки в селе Сорочинцы (1906), то протестует против смертных казней («Бытовое явление», 1910), то защищает

некоего приказчика кирпичного завода Бейлиса (а в его лице и весь еврейский народ), ложно обвинённого в убийстве христианского мальчика из ритуальных побуждений (1913). А.М. Горький отмечал, что общественная деятельность Короленко «разбудила дремавшее правосознание огромного количества русских людей». В 1886 году выходит первая книга писателя «Очерки и рассказы», которая включала в себя итоги его северных и сибирских впечатлений. С этого времени писатель занял своё заметное место в российском литературном процессе.

В 90-е годы Короленко помимо собственно литературной и журналистской работы редактировал петербургские журналы «Северный вестник» и «Русское богатство» (с 1894 г.) С 1900 г. он живёт и работает в Полтаве, где продолжает литературную и общественную работу.

Писатель «не понял всемирно-исторического значения Октябрьской революции» (Г.А. Бялый) но «ошибки Короленко» не заслонили для большевиков «его великих заслуг», писателя посещал Луначарский, ему была передана значительная сумма денег, после смерти Короленко в «Правде» был опубликован весьма сочувственный некролог. В годы гражданской войны писатель продолжал жить в Полтаве, в которой власть переходила то к немецким оккупантам, то к белым, то к красным, то к петлюровцам. Короленко равно возмущался террором, с какой бы стороны он ни исходил, ходатайствовал за конкретных обвиняемых перед самыми разными карательными органами (ЧК, военно-полевом петлюровском судом, деникинской контрразведкой и пр.) с различной степенью успешности, а в 1919 году писал на страницах полтавской газеты: «...пора обеим сторонам подумать, что зверства с обеих сторон достаточно...»

Можно сказать, что не только в своём творчестве, но и в своей общественной деятельности Короленко воплотил и позиционировал уникальный статус русского писателя XIX века – гуманиста, борца со всякого рода несправедливостью, трезвого реалиста и вместе с тем мечтателя-романтика, не связанного с конкретным общественным движением и определенной общественной силой, а как бы стоящего «где-то в стороне от всех, в своей особой позиции» (А.М. Горький).

### **Тема народа в творчестве В.Г. Короленко**

Будучи участником народнического движения и одновременно с этим являясь писателем-реалистом, Короленко не мог не обратиться к теме народа. Говоря о своеобразии воплощения этой темы в творчестве писателя, следует хотя бы как-то обозначить эволюцию её в русской литературе XIX века – любопытно, что в русской литературе XVIII века такой темы не было; народ был, а темы народа не было, такой вот парадокс.

Традиционно считается, что первым её поднял Н.М. Карамзин в своей повести «Бедная Лиза». «И крестьянка любить умеет», – эта фраза из повести воспринималась читателями начала века как довольно смелый тезис, за

которым угадывалась мысль французских просветителей о равноправии всех людей. Можно было бы упомянуть тут и «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева, в котором было выражено сочувствие угнетённому крестьянству, но достоянием массового читателя книга не стала, ибо тираж её был изъят. В творчестве русских романтиков нашли своё любовное отражение элементы народной культуры (к примеру, в балладе В.А. Жуковского «Светлана»). В «Борисе Годунове» А.С. Пушкина судьбы исторических деятелей были поставлены в зависимость от «мнения народного». И.С. Тургенев в «Записках охотника» «реабилитировал русский народ» (П.В. Анненков), показав аморальность крепостничества. Против непомерной идеализации народа в литературе выступил Н.Г. Чернышевский (статья «Не начало ли перемены?») по поводу очерков Н. Успенского). Своеобразными поисками народной правды отмечено творчество Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, Н.С. Лескова. Русские писатели пытаются «спуститься к самым недрам и корням народной жизни» (Г.И. Успенский). Идеализация народа продолжалась в «народнической литературе» (Н.Н. Златовратский), своеобразной реакцией на эту идеализацию явились рассказы и повести А.П. Чехова о народе («Мужики», «В овраге», «Новая дача»), в которых сурово и безжалостно были показаны дикие нравы русской деревни.

Что же нового внёс в раскрытие этой темы Короленко? В ряде рассказов 80-х годов («Яшка», «Соколинец», «Фёдор Бесприютный») появляются герои из народа, каторжники и бродяги, которые восходят к разбойничьему фольклору. Они являются носителями настроений протеста и самоутверждения личности, хотя этот протест и выражается у них иногда в извращенных формах: так, герой рассказа «Яшка» получил в тюрьме прозвище «стукальщик», потому что он днём и ночью в знак протеста колотил ногой в дверь тюремной камеры.

В марте 1880 г. в пересыльной тюрьме Короленко создаёт очерк «Чудная», который был опубликован в Лондоне в 1893 году, и только лишь в 1905 году был напечатан в журнале «Русское богатство» под названием «Командировка». Как и у многих героев писателя, у героини очерка имелся конкретный прототип – Эвелина Людвиговна Улановская, ссыльная студентка-фельдшерица. Очерк построен как рассказ в рассказе. О своей командировке по водворению ссыльной девушки Морозовой рассказывает жандармский унтер Гаврилов, который жалеет молоденькую, не приспособленную к жизни в суровых северных местах девушку. А революционная фанатичка Морозова, подобно своей однофамилице боярыне Морозовой, не желает видеть под серой жандармской шинелью человека из народа. «Чудная» – такой она предстаёт в восприятии своего конвоира. Гаврилов начинает задумываться над жизнью, он не может поверить, что девушка – «дитё эдакое» – опасная преступница. Писатель (и его герой ссыльный Рязанцев) двойственно относится к своей героине. Она вызывает симпатию своей непримиримостью, благородством, искренностью. Но она же проявляет определённую ограниченность во взглядах на мир, на окружающих. Она не знает и не хочет знать того народа, во имя которого готова отдать свою жизнь.

В 1883 году в якутской слободе Амга Короленко пишет святочный рассказ «Сон Макара» (опубликован в 1885 г.). «Святочный рассказ» и само время действия – «канун Рождества» обусловили чудесный характер изображённых событий. А наблюдения писателя над реальной жизнью якутской слободы (Короленко позднее даже называл конкретного прототипа своего героя – Захар Цыкунов) наполнили рассказ деталями амгинского быта.

Герою рассказа крестьянину Макару снится сон. Перед лицом Бога (Большого Тойона) должна решиться его судьба. На весах взвешиваются его плохие дела – они кладутся на большую деревянную чашку – и хорошие дела (если таковые были в его жизни). И, надо сказать, плохих дел Макар наделал предостаточно: сквернословил, пил водку, дрался, обманывал при продаже дров. Деревянная чашка перевешивает. И вдруг Макар обретает дар слова. Он поведал, как томили его нужда и голод, как обижало начальство, обманывали при расчёте купцы, как страдал он в тайге от холода и непосильного труда. И – золотая чаша в итоге перевешивает, народ скорее хорош, чем плох – так, видимо, надо понимать эту аллегория?

В рассказе Короленко странным образом соединяются различные мифологемы: якутский Большой Тойон («тойон» по-якутски – «начальник»), который живёт в тайге на сопочке, оказывается тем же самым стариком, «нарисованным в церкви». А весы, взвешивающие добрые и злые дела, – уж не античные ли это весы Фемиды, богини правосудия?

А в ночь накануне Рождества, как и положено, происходит чудо: бедный Макар (на которого все шишки валятся, который заброшен судьбой туда, куда Макар телят не гонял) сумел отстоять своё человеческое достоинство. Впрочем, торжество справедливости происходит только во сне...

В рассказе «Река играет. (Эскизы из дорожного альбома)» (1892) Короленко изображает реальную русскую реку – Ветлугу, реального перевозчика Тюлина (даже фамилию не меняет), с которым писатель встретился во время поездки на озеро Светлояр, озеро, с которым связана легенда об ушедшем на его дно граде Китеже. В поисках народной правды повествователь (очень похожий на реального автора) встречался на озере со староверами различного толка, народными книжниками, юродивыми и кликушами. Общение с ними и пустые их прения по различным богословским вопросам произвели на повествователя тяжёлое впечатление, но вот встречи и общение с перевозчиком Тюлиным многое прояснили в народном характере.

Поначалу герой рассказа производит впечатление ленивого и нетрезвого мужика, который готов целыми днями спать в своём шалаше, не реагируя на крики с той стороны реки: «Тю-лин!». Но когда мужики уже появляются на этом берегу и их надо – никуда не денешься – перевозить на тот берег, ему приходится всё же выполнять свою обязанность. А обычно тихая речка Ветлуга играет, потому что в верховьях были дожди, и вода прибывает. А шест у Тюлина короткий, и на середине реки не достаёт дна, дощаник понесло. И тут в минуту опасности перевозчик словно оживает: глаза его горят, он мечется по лодке, упирается, где это можно, шестом и доводит свой корабль до

противоположного берега. А когда опасность миновала, Тюлин снова превращается в пьяного лежебоку...

Но, может быть, он один такой – Тюлин?

Река играет, как уже было сказано, а артель сплавщиков закончила свои дела, уложила брёвна в штабеля на обрыве, получила расчёт – при этом купец обманул буквально каждого. Но вот вода поднимается всё выше, брёвна могут уплыть, у мужиков появилась уникальная возможность проучить обманщика-эксплуататора и что же? За ведро водки мужики ударными темпами подняли штабеля брёвен туда, где вода их уже не достанет. Они всё – тюлины. Вся русская история представляет собой череду героических свершений народа и векового бессмысленного прозябания. Невольно вспоминается русский богатырь Илья Муромец, который лежал на печи тридцать лет, а потом поднялся и совершил много подвигов. И русская география (точнее – гидрография) своеобразно соответствует русскому народному характеру: русская река (такая, как Ветлуга) течёт спокойно и вдруг – «играет», наполняется водой и сметает всё на своём пути. А потом снова течёт тихо, спокойно...

Короленко пытается избежать как идеализации народа, имевшей место в народнической литературе, так и сплошного очернения народной жизни и народных характеров.

Поездка писателя в 1893 году в Америку на Всемирную выставку в Чикаго позволила ему поставить тему народа в несколько неожиданном ракурсе: Короленко первым из русских писателей обратил внимание на крестьянина-эмигранта (до сих пор русская литература в этом статусе видела только дворянина, либо революционера-разночинца) – об этом повесть «Без языка», которая печаталась в «Русском богатстве» в 1894 – 1895 гг. Матвей Лозинский и Иван Дыма покидают Родину (Российскую империю, а конкретно – Западную Украину) из-за притеснений начальства и безземелья. Они не первые из своего села, кто решил искать в Америке права на труд и землю. Иван Дыма особо не переживает по поводу утраченной Родины, он приспособливается к американским порядкам, ему очень нравятся избирательные кампании с их бесплатной выпивкой и едой для тех, кто может покричать лозунги за нужного кандидата. Матвей же страдает. Он попадает на митинг безработных, участвует в стычке с полицией, находит работу на лесопилке, встречает землячку девушку Анну. Но это его укоренение в чуждом социуме происходит в результате духовного кризиса. Матвею снятся родимые места, но назад пути нет. Украинец умер, и родился американец. Дети Матвея и Анны будут уже воспринимать рассказы о родине предков как волшебную сказку. Короленко не осуждает своего героя за то, что он покинул Родину, но сочувствует ему, а иногда и словно бы любит его.

## Своеобразие гуманизма В.Г. Короленко и проблема его творческого метода («Слепой музыкант», «В дурном обществе»)

В 1885 году Короленко публикует рассказ «В дурном обществе», в основу которого легли детские его впечатления. Герой рассказа – мальчик Вася, сын судьи, – автобиографичен, соответственно строгий, неподкупный судья во многом похож на отца писателя. И действие протекает в тех местах, где прошло детство автора – Западная Украина, маленький городок («място») наподобие Житомира, Ровно, Каменца.

В старом развалившемся замке на острове обитают представители «дурного общества» – Туркевич, Лавровский, Тыбурций Драб и другие. Это бродяги, пьяницы и воры. С точки зрения приличных обитателей городка они – «дурное общество».

Мальчик Вася одинок в своей семье. У него умерла мать, отец замкнулся в своём горе, он гораздо больше любит сестру Васи Соню, потому что та очень похожа на мать. Мальчик всё время проводит на улице, там он знакомится со своими сверстниками из чуждого ему мира – Вальком и Марусей. И сразу же мальчик решает для себя нравственную дилемму: в принципе красть грешно, но если Валеку украли хлеб, чтобы Маруся смогла утолить голод – тогда это как? Почему эти дети живут в могильном склепе, где «серый камень» сосёт из них жизнь? Почему жизнь устроена так, а не иначе? В таком контексте название повести воспринимается совсем по-иному: «в дурном обществе» – это значит – «в дурно устроенном обществе», в котором страдают невинные дети, и этого быть не должно.

Вася ничего не может изменить в жизни этих детей, и никто не может изменить, но он хотя бы сумел скрасить последние дни Маруси, попросив для неё у своей сестры Сони куклу. Но его обвиняют в воровстве, и сам пан судья, отец героя требует от сына признания. Куклу приносит пан Тыбурций и рассказывает судье всё, что тот хотел знать.

Какая-то странная симметрия намечается: «судья – Вася – Соня» и «Тыбурций – Валеку – Маруся». При всём очевидном социальном антагонизме у них имеется нечто общее – нет матери, и они смогли друг друга понять, отнестись друг к другу по-человечески. Марусю уже не вернёшь, но и Вася, и читатели учатся сопереживать людским страданиям и становятся от этого лучше...

Своеобразный эксперимент над героем проделывает Короленко в своей повести «Слепой музыкант» (1886; 1898). Станный подзаголовок – «Этюд» намекает на какую-то незаконченность или гипотетичность произведения. Может быть, это связано с тем, что писатель пытается воспроизвести мироощущение слепорождённого героя, что интересно ему не только в плане психофизиологическом, но и в плане этическом: доступна ли такому герою полнота человеческих отношений, сможет ли он найти своё место в жизни, не сломается ли его личность под бременем непреодолимых обстоятельств?

Пётр живёт в особом мире, полном звуков и запахов. Можно говорить о некоем звуковом пейзаже, который воспроизводит Короленко. Эта звуковая гамма жизненных впечатлений воплощается для мальчика в музыке. Дудочка конюха Иоахима завораживает его, поначалу она более привлекательна для него, чем матушкин дорогой рояль. Звуки этого рояля даже ударяют по нервам ребёнка, когда мать исполняет этюд, которому её научили в пансионе. Но постепенно мальчик осваивает сложный инструмент.

Преодолеть нравственный кризис Петру помогает его дядя, бывший солдат-гарибальдиец. Юноша осознаёт, что он не самый несчастный в мире человек и что он может найти себе место в жизни. Пётр становится музыкантом, талант превращает его в человека, нужного людям, он обретает даже семейное счастье с доброй и прекрасной девушкой Эвелиной. Сам музыкант так и не увидит красок мира, но его ребёнок родился зрячим...

В редакции 1898 года Короленко психологически углубляет изображение духовного кризиса героя. В повести появляется слепой монах-звонарь, который ненавидит мир из-за своего физического недостатка, и Пётр чувствует, что и он мог бы стать таким же. А дядя Максим рассказывает племяннику о слепом казаке-бандуристе, который вдохновлял на подвиги своими песнями товарищей-казаков.

В обоих рассмотренных произведениях писатель (как и во всём своём творчестве) Короленко органически сочетает эстетику критического реализма с романтическими тенденциями (исключительные характеры и ситуации, романтический пафос преодоления). Писатель предполагал, что «из синтеза реализма с романтизмом возникнет новое направление художественной литературы» (1888). К тому времени подобного рода произведения появлялись не только в творчестве Короленко (а ещё, к примеру, у В.М. Гаршина), хотя говорить о появлении целого направления в литературе, сочетающего элементы реализма и романтизма, вряд ли стоит. Тем более, что помимо романтических тенденций можно увидеть в рассказах и повестях Короленко и определённое влияние сентиментализма: эти произведения в сильнейшей степени стимулируют эмоциональное сопереживание читателя душевным страданиям героев. Можно также сказать, что писатель в своих произведениях выражает своеобразную концепцию гуманизма.

В самом общем смысле под гуманизмом понимают систему воззрений, признающих ценность человека как личности (от «humanus» – «человеческий»). Однако разновидностей гуманизма\* в процессе развития человечества было предостаточно, поэтому можно попробовать определить ряд основополагающих черт гуманизма творчества Короленко: – это, если можно так выразиться, оптимистический гуманизм: как бы ни было человеку в этой жизни плохо, всегда надо надеяться на лучшее, всегда «впереди огоньки» (рассказ «Огоньки»);

– Короленко исключает насилие как способ решения каких бы то ни было общественных или других проблем;



– социально-классовую принадлежность человека писатель не считает определяющей при его самоопределении и в отношении к другим людям.

Такой гуманизм иногда называют абстрактным. Но именно с таких и подобной им позиций творили не только Короленко, но и другие русские писатели XIX века, которые изображали действительность или же иным образом создавали свои неповторимые художественные миры. И чем далее отходит в прошлое творчество этих писателей, тем более оно представляется ценным и значимым для современной культуры, обретая статус классики, уникальных образцов словесного художественного творчества (в том числе и с точки зрения реализуемой в этих произведениях концепции гуманизма).

### **Контрольные вопросы**

1. В чём состоит своеобразие общественной позиции Короленко?
2. Как эволюционировала тема народа в русской литературе XIX века, и что нового внёс в раскрытие этой темы Короленко?
3. Каким образом река Ветлуга соотносится писателем с русским народным характером?
4. В чём состоит особенность творческого метода Короленко?
5. Почему Короленко называют писателем-гуманистом?

### **Значение русской литературы XIX века, её место в русской и мировой культуре**

Если говорить о степени полноты охвата писателей и направлений русской литературы последней трети XIX века, то очевидно, что настоящее пособие могло бы включать в себя темы, связанные с творчеством и других писателей данного периода (А.Ф. Писемский, А.Н. Майков, К.М. Станюкович, П.Д. Боборыкин, К.М. Фофанов и др.). Возможны и такие обзорные темы, как «Народническая литература 70-80-х годов», «Антинигилистический роман», «Натурализм в русской литературе последней трети XIX века». Но в таком случае объём представленного материала будет превышать все разумные пределы. И как студенту освоить всё это за один предусмотренный учебным планом семестр?

Выход напрашивается такой: курс истории русской литературы XIX века 70-90-х годов должен включать в себя только лишь самые важные темы, но он может и должен быть дополнен различного рода специальными курсами, затрагивающими различные проблемы литературного процесса соответствующего периода.

И подводя итоги курса истории русской литературы последней трети XIX века, совершенно необходимо обозначить некие общие итоги, обозначить место всей русской литературы XIX века в литературном процессе и мировой культуре, определить её специфические черты.

Принято считать, что русская литература XIX века – это некое гармоническое единство; филологически продвинутая молодёжь говорит, что она (русская литература XIX века) воспринимается сейчас как некий общий дискурс, включающий в себя духовные ценности мирового значения. Это – «золотой век», «своеобразный Ренессанс», «недосягаемый эталон в художественной сфере», отражение нравственного опыта народа и т.д., и т.п.

Подобный юбилейный пафос имеет под собой определённые основания. Но реально русская литература XIX века представляет собой внутренне противоречивое единство. И не только в политическом смысле (хотя именно в политическом смысле, скажем, И.А. Гончаров и Н.Г. Чернышевский – вовсе не такие уж близнецы-братья). Да вот, к примеру, в творчестве одного и того же автора то выражается уверенность, что «на обломках самовластья / Напишут наши имена», то звучит вполне верноподданническая угроза «разобраться» со всей Западной Европой: «Иль русского царя уже бессильно слово? / Иль нам с Европой спорить ново? / Иль русский от побед отвык?» (А.С. Пушкин). Понятно, что в процессе своей эволюции художник может существенно видоизмениться, но и тем не менее...

Русская классика – обширное поле, на котором можно отыскать почти любую, подходящую к определённой социокультурной ситуации цитату или даже целое произведение. Православные тенденции? Извольте, пушкинский «Пророк», «Преступление и наказание», пьеса К.Р. «Царь Иудейский»... Антицерковные? Сцена богослужения в «Воскресении», лермонтовский «Демон», пушкинская сказка о попе и работнике его Балде... Апология народного характера? Обличение народного характера? Петербург – прекрасный город? Петербург – ужасный город? Извольте, на каждый тезис найдётся яркий художественный образ в произведениях русских писателей.

При этом всё-таки можно говорить о неких общих закономерностях, которые объединяют таких разных художников слова, как Н.А. Некрасов и А.А. Фет или уже упоминаемые ранее Н.Г. Чернышевский и И.А. Гончаров. Русская литература XIX века предложила иной статус писателя в обществе, сравнительно, скажем, с русской литературой XVIII века, когда замечательного поэта В.К. Тредьяковского могли... прибить палкой за непредставление вовремя оды на комическое бракосочетание шутов императрицы. Творец-пророк, творец-аналитик, претендующий не только на гонорар за свои произведения, но и на роль учителя жизни и независимого служителя Муз – такой статус теперь воплощали в своём творчестве и поведении русские художники слова. Это не означает, что буквально все писатели в XIX веке манифестировали подобные амбиции (массовая литература и её создатели вовсе не имели подобных претензий), но отмеченная тенденция реально имела место. И не столь уж важно, чему учил подобный художник слова: поклоняться вечной красоте искусства, обрести народную правду, искать путь к Богу, отдать всего себя революционному делу и пр. – дело тут не в конкретном учении, а именно в статусе Учителя Жизни.

Русская литература XIX века не была «вещью в себе», можно отметить своеобразный её идейный европоцентризм. Идеи европейского Просвещения были и восприняты русскими писателями и критиками (В.Г. Белинский, Н.Г. Чернышевский, Д.И. Писарев), но также следует отметить и своеобразные антипросветительские идеи некоторых русских писателей (Ф.М. Достоевский) в понимании сущности человека. Восприняв идею просветителей о том, что человек является продуктом окружающей его среды, русские писатели дополнили и углубили этот тезис утверждением активности человеческой личности, декларацией возможности выбора ею той или иной стратегии поведения и персональной ответственности человека за свои деяния.

Русские писатели скорректировали тезис просветителей о естественном стремлении человека к раскрытию своей индивидуальности, которое иногда трансформируется в неограниченное своеволие, приводящее не к расцвету личности, а к её духовной деградации. Разорвав нравственные связи с другими людьми, утратив традиционные духовные ценности, такой человек начинает сомневаться в необходимости противостоять Злу и служить Добру. Появление таких нравственно развращённых людей представляет собой угрозу для всего человечества.

Тема «маленького человека», затронутая многими русскими писателями, жалость и сочувствие «униженным и оскорблённым» свидетельствует о подлинном гуманизме русской литературы XIX века.

На протяжении всего XIX века русские писатели пытались разгадать загадку народа-труженика, создавая разнообразные народные характеры праведников и грешников, «странников» и домоседов, преступников и страдальцев. В русском крестьянстве многие писатели пытались увидеть основу духовных и эстетических ценностей.

Если говорить о творческих методах, которые культивировали русские писатели XIX века, то это, прежде всего, критический реализм, а также романтизм (сентиментализм практически проявился только лишь в творчестве Н.М. Карамзина). Многие русские писатели начинали как романтики, а со временем эволюционировали в сторону реализма (А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, М.Ю. Лермонтов). В творчестве некоторых писателей реалистические и романтические основы сочетались вполне органично (В.М. Гаршин, В.Г. Короленко).

Для современного читателя русская литература XIX века – это, прежде всего, великие русские романы (хотя в первой трети века существенную роль в литературном процессе играла поэма). «Русский роман очаровывает «дыханием жизни», искренностью и состраданием», – писал французский критик (Э.М. де Вогюэ). Русский романист ставил и решал вопросы, казалось бы, лежащие вообще вне сферы литературы, вторгаясь в философию истории, психопатологию, экономику, сельское хозяйство, педагогику, юриспруденцию. Роман-очерк, роман-трагедия, роман-эпопея, роман-историческая-монография – таков неполный перечень разновидностей «короля жанров», возникших в русской литературе XIX века.

Тема «Русская литература XIX века и русская революция» ставилась многими исследователями и интерпретировалась при этом различным образом. То русская литература оказывалась прямым выражением т.н. «освободительного движения», хотя реально из русских писателей, в той или иной степени призывавших к революции, можно назвать Н.Г. Чернышевского, Н.А. Некрасова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, А.С. Пушкина (раннего периода творчества), то оказывается, что русские писатели всегда предупреждали об опасности разрушительных общественных потрясений: «Достоевский предвидел, что революция в России будет безрадостной, жуткой и мрачной, что не будет в ней возрождения народного» (Н.Н. Бердяев). «Зеркало русской революции» (В.И. Ленин), «духи русской революции» (Н.Н. Бердяев) – это всё о них, о русских писателях XIX века. Странное суждение Бердяева о том, что «Руссо так же несет ответственность за революцию французскую, как Толстой за революцию русскую», – даже и опровергать как-то... неудобно. Руссо не призывал к гильотине, Толстой не мечтал о сталинском ГУЛАГе, а если французский и русский писатели обличали пороки общества, то это вовсе не означало, что они предлагали взамен более жестокое и кровавое общественное устройство.

Формально XIX век кончается в 1900 году, но в России он с точки зрения литературного развития закончился в году, наверное, 1904 – смерть А.П. Чехова, постановка «Вишнёвого сада» в МХТ. Далее идут общественные потрясения (русско-японская война, революция 1905 года), существенные изменения в общественном сознании (модернистские течения перестают восприниматься чем-то однозначно смешным), мировой кризис – Первая мировая война и в результате – крушение великой империи, к которому русские писатели если и имели какое-то отношение, то, как говорится, «Нам не дано предугадать, / Как слово наше отзовется...» (Ф.И. Тютчев).

Империя рухнула, а Великая Русская Литература осталась.

Со временем фигуры творцов, создателей великих произведений русской литературы XIX века превратились в некие национальные мифы, и в сознании современного русского человека живут

– маленький Пушкин, которому няня Арина Родионовна рассказывает сказку;

– роковая дуэль Пушкина и Дантеса, прекрасная Натали, которую продолжают то обвинять в преступном легкомыслии, то оправдывать;

– Михаил Лермонтов на императорском балу со скрещёнными на груди руками и дерзким желанием в душе «смутить весёлость их», бросив им в лицо «железный стих, облитый горечью и злостью»;

– Ф.М. Достоевский, проигрывающий в рулетку последний гульден;

– Л.Н. Толстой, разрывающий все семейные связи и куда-то уходящий из своей Ясной Поляны;

– А.П. Чехов в ложе Александринского театра и публика, глумящаяся над «Чайкой»;

– И.С. Тургенев, идущий с ружьём по перелеску, любующийся пейзажами и внимательно наблюдающий народную жизнь...

Они – наши вечные спутники, русские писатели XIX века, и они всегда с нами.

### **Контрольные вопросы**

1. Какой статус писателя культивировала русская литература XIX века?
2. Как трансформировались в русской литературе XIX века идеи европейского Просвещения?
3. Каким образом русские писатели разгадывали загадку человека?
4. Какие творческие методы нашли своё место в русской литературе XIX века?
5. В чём состоит особенность русского романа XIX века?
6. Как связаны русская литература и русская революция?
7. Какие русские писатели прекратились в национальные мифы?

## **Библиографический список**

### **Учебники:**

История русской литературы XIX века / Под ред. С.М. Петрова. — М., 1978.

Кулешов, В.И. . История русской литературы XIX века (70-90-е годы) / В.И. Кулешов. — М., 1982.

История русской литературы в 10-ти тт., т. 6-9. — М.-Л., 1941-1956.

История русской литературы в 3-х тт., т. 2-3. — М.-Л., 1963-1964.

История русской литературы в 4-х тт., т. 3. — М., 1982.

История русской литературы XIX века. 70-90-е годы / Под ред. В. Н.

Аношкиной, Л. Д. Громовой, В. Б. Катаева. – М., 2001.

Кулешов, В. И. История русской литературы XIX века: учеб. пособие для вузов / В. И. Кулешов. – М., 2004.

### **Справочные издания:**

Русские писатели: биобиблиографический словарь / Под ред. Д. С. Лихачева [и др.]. — М. : Просвещение, 1971.

### **Монографии общего характера:**

Бурсов, Б. Национальное своеобразие русской литературы / Б. Бурсов. — М.-Л., 1967.

Купреянова, Е.Н., Макогоненко, Г.П. Национальное своеобразие русской литературы / Е.Н. Купреянова, Г.П. Макогоненко. — Л., 1976.

- Григорьев, А.Л. Русская литература в зарубежном литературоведении / А.Л. Григорьев. — Л., 1977.
- Русская литература и фольклор. Вторая половина XIX века. — Л., 1982.
- Развитие реализма в русской литературе. В 3- тт.— М., 1972-1974.
- Петров, С.М. Критический реализм / С.М. Петров. — М., 1980.
- Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. — Л., 1974.
- Пруцков, Н.И. Русская классическая литература и наша современность / Н.И. Пруцков. — М., 1965.
- Скафтымов, А.П. Нравственные искания русских писателей / А.П. Скафтымов. — М., 1972.
- Лихачёв, Д.С. Литература — реальность — литература / Д.С. Лихачёв. — Л., 1981.
- Литературное произведение в движении эпох. — Л., 1979.
- Кулешов, В.И. Натуральная школа в русской литературе XIX века / В.И. Кулешов. — М., 1983.
- Штейн, А. Критический реализм и русская драма XIX века А. Штейн. — М., 1982.
- Одинокое, В.Г. Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX века / В.Г. Одинокое. — Новосибирск, 1971.
- Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. — Л., 1973.
- Основин, В.В. Русская драматургия второй половины XIX века / В.В. Основин. — М., 1980.
- Русская классическая литература. Разборы и анализы. — М., 1969.
- Пигарёв, К.В. Русская литература и изобразительное искусство / К.В. Пигарёв. — М., 1982.
- Пути анализа литературного произведения. — М., 1981.
- Целостное изучение художественного произведения в вузе и школе. — Саратов, 1989.

## Словарь опорных терминов

**Амплуа** – (от фр. emploi) – специализация актёра на исполнении сходных ролей, выражающаяся в условном наименовании: «первый любовник» (самый красивый мужчина труппы), «инженю» (наивная девушка), «прима» (самая красивая женщина-актриса труппы), «травести» (мальчик-подросток, роль которого исполняет переодетая девушка), соотносимые пары («герой – злодей», «комик – трагик», «тиран – герой»). Идея амплуа возникла в связи с реальным наличием в разных пьесах сходных персонажей (к примеру, Чацкий в «Горе от ума» А.С. Грибоедова и Карл Моор в «Разбойниках» Ф. Шиллера воплощают амплуа «герой»). Амплуа представляет типовую формулу исполнительской традиции, которая и помогает актёру в работе над ролью, и одновременно с этим... мешает, ибо ограничивает возможности индивидуальной трактовки. Многие сценические персонажи не очень-то укладываются в определённое амплуа, к примеру, гоголевский Хлестаков – он кто, герой? Злодей? Ловкий обманщик? Простак? И всё же, сколько бы ни был широк диапазон актёра, его возможности не беспредельны: так, семидесятилетний мужчина не очень смотрелся бы в роли... Офелии. И когда руководитель театра подбирает труппу, он неизбежно учитывает возможные амплуа актёров, чтобы труппа оказывалась не случайным набором, а неким ансамблем.

**Гротеск** (grottesco – причудливые рисунки на стенках пещер; grotta – грот, пещера – итал.) – 1) Орнамент, включающий в себя причудливые сочетания растительных элементов, лиц и фигур людей, эмблемы, маски и др. 2) Тип художественной образности, основанный на сочетании фантастического и реального, прекрасного и безобразного, звериного и человеческого, трагического и комического. Гротескный образ не допускает однозначной трактовки, стимулирует создание особого художественного мира, иногда сатирически соотносимого с действительностью, воплощающего наглядно её противоречия. Пример гротескного образа: карась-идеалист (М.Е. Салтыков-Щедрин).

**Гуманизм** – совокупность различных этических систем, в основе которых признание человека как высшей ценности. 1) «Родо-племенной» гуманизм предусматривает взаимопомощь членов рода или племени; при этом к людям, не относящимся к данной общности, нормы человечности и справедливости не относятся (бушменская пословица: «Если мы угнали скот у соседнего племени – мы герои, если они угнали у нас скот – они негодяи»). 2) «Евангельский» гуманизм предполагает добрые взаимоотношения сородичей распространить и на людей иных социумов («Нет ни эллина, ни иудея»). В качестве нравственного эталона предлагается тезис: «Возлюби ближнего как самого себя»). 3) Как течение общественной мысли и как собственно термин гуманизм появляется в странах Западной Европы в эпоху Возрождения (расцвет в XIV – XV вв., Италия). В противовес религиозному аскетизму провозглашается принцип наслаждения жизнью свободным всесторонне развитым человеком, для желаний и страстей которого нет границ; это касается

и самых низменных желаний (см., к примеру, очень яркое самовыражение ренессансного человека в мемуарах Бенвенуто Челлини). 4) «Просветительский» гуманизм связан с идеей т.н. «естественного права». Критерием пригодности социальной системы выдвигается соответствие её некой «природе человека», в качестве оптимального предполагается разумное соответствие «личного интереса» и требований общества, в качестве нравственного императива предлагается положение о том, что человек для другого человека не может быть только лишь средством (И. Кант). 5) Т.н. «пролетарский» или «социалистический» гуманизм опирается на своеобразно интерпретированную теорию классово-борьбы и в качестве своей цели предполагает уничтожение эксплуатации человека человеком, уничтожение расовых и национальных антагонизмов, преобразование окружающей среды в интересах человека и пр. Но это в какой-то далёкой перспективе. В реальности же «пролетарский» гуманизм оказывается апологией насилия, человек превращается в средство построения нового общества, которое на поверку оказывается не таким уж новым, ибо социальное расслоение воспроизводится на новом уровне («номенклатура» – «масса»). 6) «Демократический» гуманизм эры постиндустриального общества постулирует необходимость соблюдения основных прав человека (на жизнь, на достойное существование, на труд, на отдых, на образование и пр.), но в реальности также не исключает насилия по отношению к «не так» функционирующему социуму (декларируемый мотив вторжения войск США и их союзников в Ирак).

**«Диалектика души»** – изображение психического процесса в момент его протекания. Частичный синоним – «поток сознания». Но психический процесс можно изображать, не только имитируя и воспроизводя ход мыслей персонажа, но и с точки зрения всеведущего, всезнающего автора – со стороны. Психический процесс можно показывать и безотносительно к «диалектике души» – его может реконструировать читатель по сигналам, намёкам автора.

**Естественный человек** (l'homme naturelle – фр.) – некая идеальная конструкция, придуманная французскими просветителями (Вольтер, Руссо) – продукт т.н. «естественного состояния» – жизни в девственных лесах, в идеальном прошлом (до возникновения государства) и пр. Ему присущи лишь естественные потребности – минимум одежды, пищи; он живёт на лоне природы, не стремится к богатству, карьере, угнетению себе подобных, но желает трудиться «обрабатывать свой сад», любить и радоваться жизни.

**«Золотой век»** – мифологема, обозначающая счастливое и беззаботное состояние первобытного человечества. В той или иной форме она представлена во многих мифологиях («времена царя Гороха» – славяно-русская версия, пребывание Адама и Евы в раю до грехопадения – иудео-христианская, коммунизм – марксистская версия – только здесь золотой век относится к предполагаемому будущему), но в данном случае перед нами античная версия мифологемы. За золотым веком следует серебряный, бронзовый и – железный, в котором мир живёт сейчас: т.н. концепция исторического регресса.



**Московский Художественный (с 1920 г. – академический) театр, МХТ. МХАТ** – появился в 1898 году. Ядро труппы составили воспитанники драматического отделения Музыкально-драматического училища и участники любительских спектаклей «Общества искусства и литературы». Основатели и руководители МХТ – В.И. Немирович-Данченко и К.С. Станиславский – хотели создать «разумный, нравственный, общедоступный» театр, отвечающий запросам современной интеллигентной публики. Одной из особенностей МХТ явилось новое понимание роли режиссёра как творческого интерпретатора пьесы: именно режиссёр должен добиваться слаженности игры ансамбля актёров, единства атмосферы спектакля и его декоративного решения. В творческой практике МХТ сложился новый тип актёра, тонко передающего особенности характера сценического персонажа, а также были выработаны сценические средства передачи скрытого смысла (подтекста) реплики, интонации, паузы – т.н. «система Станиславского». На занавесе МХТ изображена стилизованная чайка – свидетельство исключительного значения для этого театра именно чеховских пьес.

**Народ** – в современном значении этого слова – синоним к «нация», однако в XIX веке в России это слово употреблялось в более узком смысле. Народом признавали только лишь крестьян, мещан, небогатых купцов – т.е. тех людей, которые добывают себе средства на жизнь физическим трудом. Остальная часть нации – дворянство, чиновничество, духовенство, люди свободных профессий – относилась к т.н. «обществу». Подобная семантика естественно породила ряд идейных течений, см. к примеру, «народничество», «почвенничество»...

**Народничество** – идейно-политическое движение разночинской интеллигенции в России последней трети XIX века, в основе которого была идея о переходе к социализму через крестьянскую **общину\*** (эту мысль ещё раньше высказывали А.И. Герцен и Н.Г. Чернышевский). Способы перехода предлагались различные – агитация (П.Л. Лавров), подготовка народного восстания (М.А. Бакунин), заговор (П.Н. Ткачёв). В 60-е годы возникает организация «Земля и воля», началось «хождение в народ», но крестьянство в массе своей не поддержало пропагандистов. В конце 70-х годов появляется новая «Земля и воля», которая через некоторое время разделилась на террористическую «Народную волю» и пропагандистский «Чёрный передел». Народовольцам удалось убить Александра II, но политических целей своих они не добились, после разгрома Исполнительного комитета движение пошло на убыль. Либеральное народничество действовало через легальную печать (журнал «Русское богатство», газета «Неделя»), участвовало в земской деятельности. Некоторые народники трансформировались потом в первых русских марксистов (Г.В. Плеханов).

**«Натуральная школа»** – (синоним – гоголевское направление) – определённая общность русских писателей 40-50-х годов XIX века (И.С. Тургенев, А.Н. Островский, И.А. Гончаров, А.И. Герцен, И.И. Панаев, В.И. Даль, Я.П. Бутков и др.), начальный этап развития русского критического

реализма, в котором реалистические и натуралистические тенденции сосуществовали пока что на уровне общей идеи всестороннего и правдивого изображения окружающей действительности. Сам по себе термин возник парадоксальным образом: в одной из своих рецензий (1846 г., «Северная пчела», № от 26 января) Ф.В. Булгарин, характеризуя творчество молодых писателей, последователей Гоголя, иронически назвал их «натуральной школой» за чрезмерное, по его мнению, увлечение «натурой», низменными сторонами жизни. В.Г. Белинский подхватил это определение и стал употреблять его в позитивном смысле: «натуральное» – значит – строго правдивое, не идеализированное изображение действительности.

**Община** – 1) в первобытном обществе – производственный, семейно-бытовой и культовый коллектив, определяющий все аспекты жизни племени; в процессе своего развития семейно-родственная община трансформируется в соседскую; 2) первичная административная единица в некоторых странах Азии, Африки и Латинской Америки, а также в России, где она с точки зрения административной называлась – волость. Русская община регулировала землепользование – крестьянская семья не имела определённого участка, но получала долю в общем земельном фонде; волость обеспечивала исполнение государственных повинностей, собирала деньги на общие расходы (наём пастуха и пр.), решала гражданские и мелкие уголовные дела. Общину ещё называли – мир («Мир всему голова», «Супротив мира не попрёшь»).

**Остранение** – повествовательный приём, который заключается в том, что вещь или явление не называется его именем, а описывается как нечто в первый раз увиденное. При этом повествователь употребляет в описании вещи не те названия её частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах. Повествователь как бы становится на точку зрения профана (иностранца?, животного? и пр.). К примеру, в рассказе Л.Н. Толстого «Холстомер» повествование ведётся с точки зрения лошади: «Многие из тех людей, которые меня, например, называли своей лошадьёю, не ездили на мне, но ездили на мне совершенно другие».

**«Передвижники»** – русские художники, входившие в объединение «Товарищество передвижных выставок» (1870, инициаторы – И.Н. Крамской, Г.Г. Мясоедов, Н.Н. Ге, В.Г. Перов). Противопоставив своё творчество требованиям петербургской Академии художеств, «передвижники» стали изображать жизнь в формах самой жизни – природу родной страны, моменты народной жизни, ключевые события русской истории. Писали также портреты, картины на евангельские сюжеты. Можно сказать, что это явление было формой воплощения критического реализма в изобразительном искусстве. В 1890-е годы некоторые участники «Товарищества...» вошли в состав Академии художеств (И.Е. Репин, В.Е. Маковский и др.) С начала XX века «передвижники» потеряли былое общественное влияние, но само «Товарищество...» распалось только в 1923 году.

**Полифонический** (роман), полифонизм – особенность творчества Достоевского, обоснованная в книге М. Бахтина «Проблемы поэтики

Достоевского» («Проблемы творчества Достоевского» – 1929), – некая особая позиция автора по отношению к герою, который словно бы обретает некую самостоятельность, становится «субъектом своего значимого слова». Критики теории полифонического романа справедливо замечали, что в истинно художественном произведении – и не только у Достоевского – персонаж иногда тоже как бы обретает самостоятельность (так, пушкинская Татьяна, к удивлению автора, выходит замуж; Вронский, неожиданно для Толстого, совершает попытку самоубийства и пр.) Но, по мнению Бахтина, полифонизм именно в творчестве Достоевского реализовался наиболее сознательно и последовательно.

**Портретный лейтмотив** – приём, который подразумевает при описании портрета персонажа не полноценное и всестороннее описание, а акцентирование одной доминирующей детали, которая определённым образом маркирована и воплощает авторское отношение к персонажу (сравним «лучистые глаза» княжны Марьи и «жирные ляжки» Наполеона в «Войне и мире»).

**Почвенничество** – идейное течение в России 60-70-х годов XIX века, основоположники – Ф.М. Достоевский, Н.Н. Страхов, А.А. Григорьев. В основе термина – метафора (народ – почва, общество – то, что произрастает на этой самой почве). Разрыв между народом и обществом произошёл, по мнению почвенников, во время петровских реформ, и этот разрыв надо преодолеть (см. «Зимние заметки о летних впечатлениях» Ф.М. Достоевского). Это идейное течение называли умеренным славянофильством: т.е. требование обращения общества к основам народной жизни сочеталось здесь с утверждением значимости европейского просвещения. Таким образом как бы преодолевается антагонизм **западничества**, которое во главу угла ставит ценности европейской цивилизации, и **славянофильства**, которое призывает к исключительно самобытному развитию русского общества.

**Просвещение** – идейное течение, возникшее в Западной Европе в XVIII веке, в основе которого положена мысль о перестройке мира на разумных основаниях. Крупнейшие представители Дж. Локк (Англия), Вольтер, Ж.Ж. Руссо, Ш. Монтескьё, П.А. Гольбах, К.А. Гельвеций, Д. Дидро (Франция), Г.Э. Лессинг, И.Г. Гердер (Германия), Т. Джефферсон, Б. Франклин (США), Н.И. Новиков, А.Н. Радищев (Россия). Пути к «всемирному царству разума» предлагались следующие:

- распространение научных знаний;
- обращение с письмами к коронованным особам, дабы превратить их в «просвещённых монархов», а уж они просветят своих подданных;
- пропаганда просветительских идей («естественного права», политической свободы личности, разумного эгоизма и гуманизма и пр.) средствами литературы.

**Реализм (критический)** – в самом широком смысле в искусстве под реализмом понимают сознательное стремление художника к изображению действительности в её существенных закономерностях (в противовес

**натурализму**, который как бы поверхностно, неглубоко отражает действительность). В истории культуры термином «реализм» определяли одно из направлений средневековой европейской философии, стремление художника к изображению только лишь низких сторон действительности (так, Г. Флоберу французский суд по поводу «Мадам Бовари» инкриминировал именно «реализм»). Парадокс ещё и том, что действительность изображают ведь и романтики, и сентименталисты, в известной степени, даже модернисты. Тогда, может быть, следует отказаться от этого термина вообще? Этого делать, наверное, не стоит. В литературном процессе выделяют несколько разновидностей реализма. Критическим реализмом традиционно называют направление в европейской (и американской) литературе XIX–XX века, которое берёт своё начало в середине 20-х годов XIX века (в русской литературе – от пушкинского «Евгения Онегина», во французской – от Стендаля и Бальзака) и конца ему пока что не видно. Почему «критический»? Потому что кроме изображения существенных сторон действительности писатели этого направления очень часто подвергали основы современного им общества серьёзной критике, предлагая свои ответы на «роковые вопросы» – «кто виноват?», «что делать?», «что такое обломовщина?»

**Роман воспитания** (*Bildungsroman* – нем.) – жанровая разновидность романа, суть которой состоит в изображении развивающегося молодого героя под воздействием общества. Под воздействием испытаний герой реализует свои внутренние возможности, «его характер становится переменной величиной в формуле этого романа» (М. Бахтин).

**Рутин** – слово из театрально-литературного жаргона второй половины XIX века, которое означает совокупность постановочных и игровых стереотипов (к примеру, «дышите глубже – вы взволнованы»). Эти стереотипы когда-то были выработаны в процессе многих постановок, без них, в сущности, театральная деятельность невозможна. Но когда актёр полностью растворяется в своём **амплуа\***, когда он разработал систему жестов, интонаций, поз и лишь механически воспроизводит их, играя любую роль – тогда театальный критик констатирует рутинную игру. Когда антрепренёр-постановщик набирает труппу на Нижегородскую ярмарку и прикидывает, что ему нужно шекспировскую трагедию, что-то из Островского и водевильчик с раздеванием, то это тоже рутин. Картонные доспехи, «дворцовые» декорации, седой парик актёра в роли «благородного отца», фривольная французская песенка в водевильчике – всё это также следует классифицировать как рутину. Пикантность театрально-литературного процесса состоит в том, что авторы-новаторы, гении-режиссёры, борцы с рутинной в итоге порождают... новые виды театральной рутин (некоторые уже чисто мхатовские стереотипы забавно представлены в «Театральном романе» М. Булгакова).

**Роман-эпопея** – жанровая разновидность романа, в которой частная жизнь героев и психологический анализ их духовного мира соединяются с изображением глобальных проблем социума, мироощущение которого не только воспроизводится, но и до определённой степени разделяется автором-

повествователем. В русской литературе XX века эта жанровая разновидность, если можно так выразиться, автоматизировалась: после М.А. Шолохова («Тихий Дон») появилось довольно много произведений подобного рода разного уровня художественности (последнее по времени – «Прокляты и убиты» В. Астафьева).

**Сатира** (satira – лат.) – разновидность комического, которая предусматривает отрицание права на существования объекта осмеяния; художественное воспроизведение действительности как чего-то ненормального, внутренне несостоятельного. Сатира подразумевает идеал, во имя которого происходит комическое отрицание («действительность как некое несовершенство противопоставляется идеалу, как высшей реальности» – Ф. Шиллер). Во времена античности сатира воспринималась как... один из лирических жанров, позже она превратилась в свойство (или установку?), присущее многим жанрам и даже не только в литературе, а также в изобразительном искусстве (карикатура).

**Символ** – термин употребляется во многих значениях, а в настоящем пособии исключительно в следующем: символом можно назвать такой образ, который в принципе несводим к одной единственной интерпретации; в процессе развития культуры может порождать иные значения, но при этом сохраняет определённую смысловую перспективу, структура символа предусматривает активную работу воспринимающего сознания; можно сказать, что это не столько данность, сколько тенденция. Подобное понимание восходит в определённой степени к версии Э. Кассирера, что и констатировано...

**Сказ** – форма повествования (а отнюдь не жанр!), имитирующая устную речь воображаемого героя-рассказчика, разновидность стилизации, имитации чужой речи. Не обязательно абсолютно чужой для писателя – возможен, в принципе, и т.н. «интеллигентский сказ» («Воительница», «Жемчужное ожерелье»), «духовный сказ» («Соборяне»), народный сказ («Левша»). План автора может быть представлен в сказе в виде предисловия, примечаний, но даже когда авторской точки зрения как бы и не просматривается, то она реконструируется из контекста повествования. Слово в сказе является не столько средством создания художественного мира, сколько уже самим предметом изображения.

**Соборность** – свойство русского народа, постулируемое представителями некоторых российских идейных течений XIX века (славянофильство, почвенничество), которое заключается в том, что в решающие минуты своей истории у русского народа включается нечто наподобие коллективного разума и тогда единодушно русский социум совершает единственно правильное историческое деяние (в 988 году вся тогдашняя Русь принимает христианство византийского толка, Земский Собор 1613 года избирает на царство Михаила Романова, в 1812 году вся нация единодушно выступает против французских захватчиков и пр.).

**Среда** (социальная) – материальные и духовные условия существования человека, которые оказывают существенное воздействие на формирование его личности. Микросреда – семья, трудовой или учебный коллектив, социальная группа, в которых существует человек. Макросреда – культура данного общества, совокупность общественных институтов, экономическая система – влияет на формирование личности человека опосредованно.

**Фатализм** – (от *fatum* – судьба – лат.) – мировоззрение, в основе которого постулировано (утверждается без доказательства) изначальная предопределённость любого события, исключая свободный выбор человека и случайность.

**«Чёрный юмор»** – разновидность комического, которая характеризуется выходом за пределы неписанных норм литературного этикета: осмеянию подвергается старость, страдания детей, смерть и пр. Пример из рассказа Достоевского «Бобок»: «Мертвецов много понаехало».

**«Эзопов язык»** – от имени легендарного древнегреческого баснописца Эзопа – иносказательная манера выражения, когда под одним образом или понятием следует понимать другой образ или понятие. Так, в цикле очерков «Письмах к тётенке» (1881 – 1882) Салтыкова-Щедрина под тётенкой следует понимать либеральную интеллигенцию. «Эзопов язык» не сводится лишь только к нейтральной замене одного понятия другим, тут есть ещё и дополнительная семантика. В частности, «тётенка» (в значении «либеральная интеллигенция») указывает на авторское отношение – снисходительно-уважительное в данном случае. Квалифицировать «эзопов язык» как только лишь средство обмана цензуры («Привычке писать иносказательно я обязан дореформенному цензурному ведомству» – Салтыков-Щедрин) вряд ли продуктивно: сатирик прибегал к иносказаниям и тогда, когда «дореформенного цензурного ведомства» уже не существовало. «Эзопов язык» открывал перед сатириком новые художественные перспективы. Так, в одном из очерков в «Департаменте любознательных производств» читатели узнавали... III отделение; математический термин «привести к одному знаменателю» в художественном мире Салтыкова-Щедрина означал некое препятствие общественному прогрессу («Куда девалась бодрая и смелая мысль? – Приведена к одному знаменателю»).

Учебно-методическое издание

**Седов** Алексей Фёдорович

**История русской литературы XIX века (70 – 90 годы)**

Учебно-методическое пособие  
для студентов специальности 050301 «Русский язык и литература»

Саратовский государственный университет имени Г. Чернышевского