МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ СТАВРОПОЛЬСКОГО КРАЯ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
СТАВРОПОЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

Е. И. Дворникова

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕК

Учебное пособие

Часть I

Ставрополь
2010

УДК 821.161(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)1я73
Р 89

Печатается по решению
редакционно-издательского совета
ГОУ ВПО Ставропольского государственного
педагогического института

Научный редактор
доктор педагогических наук, профессор ***Л.Л.Редько***

Рецензенты:
доктор филологических наук, профессор,
член союза писателей ***Н.М. Шиков***;
кандидат филологических наук, доцент ***Н.Е. Синичкина***

Автор-составитель
доктор педагогических наук, профессор ***Е.И. Дворникова***

Р 89 **Русская литература XIX век**: Учебное пособие. – Ч. 1. – Ставрополь: Изд-во СГПИ, 2010. – 534 с.

Данное учебное пособие представляет I-ю часть учебно-методического комплекса по дисциплине ГОС. В нем представлен историко-литературный процесс в его важнейших проявлениях – динамике литературных направлений, стилей, жанров. В центре внимания автора-составителя – личности писателей-классиков, своеобразие их социально-исторических, религиозных, эстетических позиций. В учебном пособии в основу изучения литературы положены принцип историзма, признание высокой роли духовно-нравственного содержания русской классики. Подбор материала осуществлялся с позиций ценностного подхода к литературе.

В методическом аппарате учебного пособия – задания для самостоятельной работы студентов, которые будут содействовать развитию исследовательской инициативы студентов.

Для студентов филологических факультетов высших учебных заведений, аспирантов, педагогов-практиков, работников образовательных учреждений.

УДК 821.161(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)1я73

© Ставропольский государственный
педагогический институт, 2010

ВВЕДЕНИЕ.

Главной целью образования человека сегодня является воспитание и развитие в нем и им в себе «дисциплины ума и воли, нравственных устоев, способности к самообразованию». Отбор содержания образования, форм и способа передачи его строится на основе символического моделирования, значение которого в распространении идей и ценностей.

Предмет «История русской литературы» в системе образования – самый «нравственно образующий» (А.В. Гулин) предмет. В основе русской классической литературы и русской культуры в целом лежат положительные и созидательные ценности. Русская литература устремлена к единению, а не разобщению людей, она пронизана светом высокой и благородной мысли, озабочена духом и душой человека, и эту святую заботу донесла в своих высших образцах до всего человечества. Изображая мир русских людей, классика подмечала стремление народа к достижению гармонии в душе, в мире, к ладу в семье, в доме, к чистоте в мыслях, чувствах и поступках. А это побуждало писателей углубляться в себя, находить в себе неисчерпаемые духовные силы.

Сюжеты повестей, романов, рассказов просты, локальны, семейственны, но через эти сюжеты художники слова поднимаются до проблем общечеловеческих: взаимосвязь героя с миром, взаимопроникновение истихий жизни, отречение от личного блага, стыд за собственное благополучие, этический максимализм, нежелание участвовать в несовершенстве мира. «Никакая положительная деятельность в России не может выдержать критики Обломова: его покой таит в себе запрос на высшую ценность, на такую деятельность, из–за которой стоило бы лишиться покоя… Иначе и быть не может в стране, где всякая деятельность, направленная на улучшение своего существования, сопровождается чувством неправоты, а только деятельность, в которой личное сливается с делом для других, может быть противопоставлена обломовскому покою» (М. Пришвин).

Герой отражает состояние личности в эпоху общественных преобразований: он, как и страна, стоит на пути к самосознанию, пробуждению личностного начала. Герои разных произведений (Тургенева, Гончарова, Достоевского, Чехова и др.) полемичны по отношению друг к другу, но эта черта их объединяет.

«В иностранных литературах… произведения, узаконивающие оригинальность типа, то есть личность, стоит всегда на первом месте, а карающая личность – на втором плане и часто в тени; а у нас в России наоборот. Отличительная черта русского народа – отвращение от всего резко определившегося, от всего специального, личного, эгоистически отторгшегося от общечеловеческого, кладёт на художество особенный характер; назовем его обличительным. Чем произведение изящнее, чем оно народнее, тем больше в нем обличительного элемента» (А.Н. Островский). У русских писателей повышенные требования к личности человека. Самопожертвование – национальная черта русского характера. Благо других – высшая нравственная ценность. Личность, по Толстому, предстает в виде дроби: нравственные качества / самооценка, но сегодня все труднее достучаться до сердца ученика.

Неинтеллигентность, аморализм, душевная и интеллектуальная скудость, характеризующие нашу эпоху, проистекают из того, что потребительское отношение к жизни вытесняет творческое, а утробные запросы довлеют над духовными.

«Все отвратительное и погибельное, что сейчас происходит – точнее, производится – с человеческой нравственностью и культурой, не только абсолютно противоположно, но и откровенно враждебно традициям русской культуры, в частности, русской классике» (В. Непомнящий).

Задача педагогического вуза состоит в том, чтобы помочь каждому человеку овладеть наследием родного слова, «ибо литература как самоценное, концентрированное выражение в художественном слове духовно–нравственного, эстетического и прочего опыта не сводится к формуле «учебник жизни», к освоению исторических понятий и представлений, к утилитарно–практическому осознанию действительности, не ограничивается воспитательно–назидательным значением» (В.Ю. Троицкий).

В классических произведениях гармонически сливаются духовно–эстетические, рационально–познавательные, идейные и нравстенные начала освоения жизни. Литература не только инструмент педагогического (и идеологического) воздействия, но и необходимое условие духовного бытия человека, она дает нравственные ориентиры, которые помогают различать добрые дела и злодеяния, честь и подлость, искренность и лицемерие, и главный нравственный критерий в оценке человека – его совесть. Без этих ориентиров невозможно нормальное развитие общества. Без них сложно ответить на вопросы: в чем смысл и назначение человеческой жизни? Как бороться со злом в самолмо себе и в обществе? Можно ли нарушить нравственные законы во имя достижения общего блага?

В данном учебном пособии сделаны акценты на важнейшие мировоззренческие идеи, определяющие сущность гуманистического содержания русской классической литературы. Нам представляется необходимым в целях развития гуманистического мировоззрения обучающихся выделения следующих идей:

– идея Человека, его духовных возможностей, его способности к совершенствованию по пути добра и милосердия также является основополагающей идеей, определяющий гуманистический пафос русской литературы. На наш взгляд, представляется необходимым при изучении творчества русских классиков обращать особое внимание обучающихся на образ Человека, созданный в произведениях. Нравственное решение вечных вопросов человеческого существования предлагает всем своим содержанием русская классика. Только тогда человек становится человеком, когда его существо наполняется любовью к другому человеку, к окружающей природе, к красоте мироздания. Эта идея, на наш взгляд, определяет важную особенность русской классики – стремление человека к идеалу, к гармоничному существованию с окружающим бытием. Вычленение идеи человека как образа положительно–прекрасного существа, способного через любовь соединиться с природой, обществом, мирозданием, на наш взгляд, позволит решить задачу формирования у обучающихся представления о гармоническом образе человека в русской классике, задачу развития гуманистического мировоззрения в целом; идея неприятия эгоистического своеволия человека; идея добровольного, «сознательного и никем не принужденного самопожертвования всего себя в пользу всех» (Ф.М. Достоевский) есть, по мнению русских писате-

лей, важнейшая составляющая мировоззрения, всего духовного мира русского человека. Величие русского духа по Пушкину и Гоголю, Тургеневу и Островскому, Достоевскому, Салтыкову–Щедрину и Толстому состоит в его способности жить миром, чувствовать себя частью огромного живого коллектива, одухотворенного целого, укрупняющего и укрепляющего каждого, кто приобщен к нему. Русские писатели показали миру, что человек является частью народа, что катастрофой для него оборачивается фанатическая сосредоточенность на идее, далекой от народных нравственных идеалов, враждебной им. Осмысление одной из важнейших идей русской классики позволит обучающимся увидеть и понять русское решение проблемы взаимоотношения человека и другого человека, человека и общества, народа; сформировать для себя представление о русском идеале – «жизни среди других», «жизни миром»; идея семейственности, жизни в миру перерастает у русских писателей в идею связи человека с его прошлым – многовековой историей предков, обычаями, жизненным укладом, а также мировым духовным опытом. Социальная кастовая замкнутость воспринимается русскими классиками как пагубное явление для человеческой жизни; «ложная общность» толпы как казенное, формальное объединение людей, охваченное разрушительными инстинктами;

– идея возможности преобразования духовного мира человека посредством искусства; идея единства КРАСОТЫ и ДОБРА, нравственной природы искусства; предназначения художника как «пророка», призванного своим творчеством улучшать человека, делать его готовым к восприятию ДОБРА. Эта идея нашла свое гармоническое воплощение в творчестве А.С. Пушкина; она оказала сильнейшее влияние на таких русских писателей, как Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский, М.Е. Салтыков–Щедрин, Л.Н. Толстой. Пророческое предназначение искусства, его нравственно–эстетическое единство признавалось классиками XIX века и определяло пафос их творчества. «Красота как преображающая сила» (Вл. Соловьев) выступала в идейно–художественном облике русских писателей, это открытие определило русскую литературу как великий источник познания искусства и жизни человека. На наш взгляд, является необходимым особо выделять идею единства КРАСОТЫ и ДОБРА при изучении творчества русских писателей; именно ее видение обучающимися обеспечит создание у них целостного представления о значении русской литературы, о ее гуманистическом смысле, а также поможет решить задачу по формированию единства восприятия обучающимися этического и эстетического наследия русской классики;

Запечатлев в своих творениях такую далекую от нас жизнь, писатели-классики увидели в ней вечные начала, на которых зиждется существование людей во все времена. «**Кланяйтесь, люди, поэтам и творцам земным – они были, есть и останутся нашим небом, воздухом, твердью нашей под ногами, нашей надеждой и упованием. Без поэтов… земля давно бы оглохла, ослепла, рассыпалась и погибла…**» – писал Виктор Астафьев. Изучение великой русской литературы и есть тот «поклон», к которому зовет нас писатель.

ГЛАВА 1. ДУХОВНЫЙ ОБЛИК, ТВОРЧЕСТВО И ДУША ВАСИЛИЯ АНДРЕЕВИЧА ЖУКОВСКОГО (1783–1852).

Неизмерим подвиг Жуковского и велико значение его в русской литературе! Его романтическая муза была для дикой степи русской поэзии элевзинскою богинею Церерою: она дала русской поэзии душу и сердце… Жуковский, кроме того, имеет великое историческое значение для русской поэзии вообще: одухотворив русскую поэзию романтическими элементами, он сделал ее доступною для общества, дал ей возможность развития, и без Жуковского мы не имели бы Пушкина.
В.Г.Белинский

Личность поэта. Духовный облик, творчество и судьба В.А. Жуковского соответствует представлениям о высом призвании поэта. Он видел смысл жизни в «распространении идей, благодетельных для человечества, наслаждений, совершенствующих душу», и был до конца искренен в этом своем стремлении. «…Писать как можно лучше, с доброю целию, и жить, как пишешь, – вот все», выражал он свои сокровенные убеждения.

Василий Андреевич Жуковский был сыном богатого помещика А.И. Бунина и пленной турчанки Сальхи, но воспитывался первоначально в семье дворянина Андрея Жуковского, его крестного отца, от которого получил отчество и фамилию. Хотя юного Жуковского приняли в доме отца, окружили вниманием, дали хорошее воспитание и образование, чувство одиночества не покидало его. Умный и тонко чувствующий юноша горестно переживал социальную ущемленность своей матери и свою собственную. Сам он признавался: «Не имея своего семейства, в котором я бы что–нибудь значил, я видел вокруг себя людей мне коротко знакомых, потому что я был перед ними взращен, но не видел родных, мне принадлежащих по праву; я привык отделять себя ото всех, потому что никто не принимал во мне особливого участия и потому, что всякое участие казалось мне милостию. Я не был оставлен, брошен, имел угол, но не был любим никем». Эти чувства и рождали стихи Жуковского, печальные и трогательные.

Будущий поэт учился в Московском Благородном пансионе, В этом учебном заведении, основанном в 1779 г. по инициативе поэта М. М. Хераскова (куратора университета), учились многие известные русские литераторы (А. С. Грибоедов, М. Ю. Лермонтов и др.). В пансионе преподавалось 36 дисциплин, в том числе математика, военные науки, Закон Божий, мифология, причем ученики сами выбирали интересные им предметы. Большое внимание уделялось гуманитарным дисциплинам – литературе, истории, языкам. Жуковский отдал предпочтение словесному отделению пансиона и вскоре был признан первым учеником. Так как в помещениях пансиона проводились заседания Общества любителей российской словесности, это дало возможность учащимся познакомиться с крупнейшими писателями того времени, в частности с И. И. Дмитриевым и Н. М. Карамзиным. Именно в стенах пансиона Жуковским были написаны первые стихотворения – восхваляющая правление императора Павла I ода «Благоденствие России» (1797), стихотворения «Добродетель» (1798), «Мир» (1800)и др.

По окончании пансиона Жуковский, в отличие от многих своих соучеников, опекаемых родными, был вынужден поступить на службу. Он писал: «Я вошел в главную дурацкую Соляную контору городским секретарем в 1800 году, вышел из нее титулярным советником в 1802». К счастью, Жуковский не был обременен служебными обязанностями и имел много свободного времени для творчества. Его личность складывалась под влиянием чтения западноевропейских и русских классицистов, сентименталистов и предромантиков, под влиянием занятий искусствами. Большую роль в его жизни сыграла дружба с Андреем Тургеневым, старшим братом будущего декабриста, человеком незаурядным и по своим дарованиям, и высоким нравственным качествам. После ранней смерти друга (в 1803 году) Жуковский, осознавая, чем он обязан ему, писал его брату Александру: «Весь энтузиазм к доброму, все благородное, что имею, все, все лучшее во мне должно принадлежать ему». Общение с семьей Тургеневых привело Жуковского к мысли о необходимости выработать характер и в связи с этим он составил для себя такой план:

Побороть лень, которая есть паралич души.
Избавиться от прирожденной медлительности.
Научиться обращать зависть в соревнования
или искреннее и приятное удивление.
Каждый день – доброму делу, мысли или чувству.

Глубокий след на мироощущении Жуковского оставила длительная, «вечная», как считал поэт, любовь к своей юной ученице и дальней родственнице Маше Протасовой; разлуку с ней и раннюю смерть Марии Андреевны Жуковский пережил как «сердечную катастрофу».

Отечественная война 1812 года пробудила в Жуковском яркие патриотические чувства. Он записался в московское ополчение: «Я записался не для чина, не для креста, а потому, что в это время всякому должно быть военным, даже не имея охоты». В день Бородинской битвы он был в резерве, а потом при штабе Кутузова составлял листовки и печатные сводки в ходе военных действий. Жуковский создает патриотический гимн «Певец во стане русских воинов». К чуждой ему доселе военной, героической теме Жуковский обращается по велению долга, веря в необходимость поэтического слова и на поле брани, в его могучую силу.

Доселе тихим лишь полям
Моя играла лира…
Вдруг выпал жребий: к знаменам!
Прости, и сладость мира,
И отчий край, и круг друзей,
И труд уединенный,
И все… я там, где стук мечей,
Где ужасы военны.

В «Певце…» Жуковский во многом опирается на традиции патриотической, «военной» оды XVIII века: он активно использует славянизмы (непременный атрибут высокого стиля), аллегорические образы (герои войны 1812 года у него «вооружены» мечами, щитами, «одеты» в шлемы и кольчуги), упоминает крупнейших одописцев – Ломоносова, Василия Петрова, Державина.

В обширный (почти 700 строк) гимн Жуковский включает множество тостов, провозглашаемых певцом в честь прославленных русских полководцев

прошлого и настоящего. Упоминаются Святослав Игоревич с его знаменитым призывом «Погибнем! мертвым срама нет!», обращенным к воинам седой древности; Дмитрий Донской, сбросивший со своими войсками с Руси постыдное иго Орды; Петр I, одержавший славную победу при Полтаве; гениальный Суворов, названный «аннибалом» и «рьяным великаном». Именно они призваны вдохновить нынешних сражающихся воинов на одоление нового супостата. Второй тост провозглашается за Отчизну, за «родину святую». Россия в «Певце…» – не столько «Отечество» поэтов–классицистов, сколько «милая родина», дорогая сердцу воспоминаниями детства:

Страна, где мы впервые
Вкусили сладость бытия,
Поля, холмы родные,
Родного неба милый свет,
Знакомые потоки,
Златые игры первых лет
И первых лет уроки,
Что вашу прелесть заменит?
О родина святая,
Какое сердце не дрожит,
Тебя благословляя?

Самой развернутой частью гимна становится его фрагмент, связанн с тостом в честь «ратных и вождей», славных участников войны с наполеновским нашествием. Тут и прочувствованное слово, обращенное к Кутузову, и славица, адресованная участникам Бородинской битвы. Хвала поется и партизанам войны 1812 года, этим бестрепетным вождям. Очередной кубок певец поднимает в честь «вождей, сраженных в бое». Новые и новые тосты провозглашаются за «святое братство», за любовь, за служение музам:

Певцы – сотрудники вождям;
Их песни – жизнь победам.

В этой связи вспоминаются Боян, Ломоносов, Петров, Державин.

Жуковский заканчивает свое песноение военной панорамой ночного ожидания сражения, которое должно начаться с рассветом; этл ожидание заполнено песней, передающее общее настроение. Песня представляет собой «соло» певца и «хоровое» пение воинов, идейно и эмоционально объединяющихся с запевалой и повторяющих и закрепляющих его патриотические боевые призывы. Ориентация автора на непосредственное переживание воинов, осознание им гражданственной функции искусства – сплачивать людей во имя высших патриотических целей, идея священной мести, пронизывающая стихотворение, страстные призывы делают гимн Жуковского произведением, выделившимся в его поэтическом наследии; гимн стал выдающимся образцом поэтической публицистики, объединившим принципы гражданственного классицизма и рождающегося гражданственного романтизма. По замечанию исследователя И.Н. Розанова, после «Сельского кладбища» Жуковский стал известен литературной элите, после «Людмилы» – всем читателям, после «Певца…» – всей России.

Жуковский был одной из самых благородных и обаятельных личностей в русской литературе первой половины XIX в. Современники говорили о его нравственной красоте, о его исключительной честности, чистоте, считали его

совестью отечественной словесности. Именно Жуковский явился наставником и воспитателем царя–освободителя, до самой мучинической кончины своей сохранившего сочувствие добру и гуманные свойства натуры.

Особая грань личности Жуковского – его заступничество за преследуемых и гонимых людей. Жуковский не только способствовал формированию гения Пушкина, но и четырежды спасал его от гибели. После смерти великого поэта именно Жуковский способствовал (хотя и с вынужденными потерями) изданию недозволенных пушкинских сочинений. Это Жуковский помог избавлению Баратынского от невыносимой солдатчины в Финляндии, добивался облегчения участи Лермонтова; содействовал выкупу на свободу не только Т. Г. Шевченко, но и гениального Щепкина. Это он смягчил судьбу Герцена, побудив Николая I перевести его из далекой Вятки в близкий от столицы Владимир (об этом поведал сам Герцен в «Былом и думах»); поэт хлопотал за Ивана Киреевского, лишившегося издаваемого им журнала; ходатайствовал за Н. Тургенева, приговоренного к смертной казни, за декабристов–поэтов Г. Батенькова и Ф. Глинку, В. Кюхельбекера и А. Одоевского, добился материльной поддержки для работавшего над «Мертвыми душами» Гоголя, помог юному Некрасову и Кольцову, членам русской колонии художников в Риме. Жуковский был активным участником литературного общества «Арзамас». Поэт протестовал против крепостного права. Своим друзьям он с негодованием говорил об этом зле российской действительности. Поэт не только говорил об этом зле. Он освободил в 1822 году своих крестьян от крепостной зависимости. При этом он не был и не желал быть борцом, бунтарем, мятежником. Он осудил французскую революцию конца XVIII века, отказался вступить в общество декабристов, критиковал это общественное движение, не был противником монархического правления. По мнению будущего декабриста К.Ф. Рылеева, произведения Жуковского «растлили многих и много зла наделали». «Растлением» Рылеев называл то воздействие на умы, которое действительно оказывали поэтические произведения плэта – умиротворяющее, отвлекающее душу от обыденности и суеты. По мнению непримеримого тираноборца, музы должны были служить интересам гражданским. Жуковский же если и служил, то только красоте и добру.

В последние годы жизни он постоянно занимался переводами. Жуковский подарил русскому читателю строки И.В. Гёте, Ф. Шиллера, Т. Мура, Дж.Г. Байрона и многих других замечательных поэтов. В 1817–1819 годах, совсем еще молодым человеком, он удивительно зрело, сохранив аромат эпохи, перевел на современный язык «Слово о полку Игореве».

Теперь же, в 40–х годах, Жуковский выполнил задачу поистине колоссальную – создал русский текст «Одиссеи» Гомера. Этот перевод, выполненный русским гекзаметром, и по сей день считается классическим. Последние строки древнегреческой эпической поэмы особенно созвучны заветным мыслям самого переводчика. Вернувшийся из многолетнего странствия на родной остров Итаку Одиссей расправляется с врагами, которые в его отсутствие покушались на его права и честь жены. Родственники убитых приходят к нему, чтобы отомстить. Вместе с сыном Телемахом он бросается на противников:

Тут на передних ударя сам–друг, Одиссей с Телемахом
Начали быстро разить их мечом и копьем; и погибли

Все бы они и домой ни один не пришел бы обратно,
Если бы дочь громовержца эгидоносителя Зевса
Громко не крикнула, гибель спеша отвратить от народа:
«Стойте! Уймитесь от бедственной битвы, граждане Итаки!
Крови не лейте напрасно и злую вражду прекратите!»
Так возопила Афина; все схвачены трепетом бледным
Были они и, оружие в страхе из рук уронивши,
Пали на землю, сраженные криком богини громовым;
В бегство потом обратясь, устремились, спасаяся, в город.
Громко тогда завопив, Одиссей, непреклонный в напастях,
Кинулся бурно преследовать их, как орел поднебесный.
Но громовою стрелою Крониона вдруг раздвоилось
Небо, и ярко она пред Афиной ударила в землю.
Дочь светлоокая Зевса тогда Одиссею сказала:
«О Лаэртид, многохитростный муж, Одиссей благородный,
Руку свою воздержи от пролития крови, иль будет
В гнев приведен потрясающий небо громами Кронион».
Так говорила богиня. Он радостно ей покорился.
Скоро потом меж царем и народом союз укрепила
Жертвой и клятвой великой приявшая Менторов образ
Светлая дочь громовержца богиня Афина Паллада.

В этих заключительных стихах «Одиссеи» воплощена мечта Жуковского о мире без ненависти и жестокости, о союзе между царем и народом, а может быть, и о волшебной власти слова над людьми.

Женившись на дочери немецкого художника Е. А. Рейтерн, он провел последние 12 лет жизни в Германии, тоскуя о родине, страдая от болезней и слепоты, он жил воспоминаниями о друзьях своих юношеских лет. Незадолго до смерти Жуковский написал стихотворение «Царскосельский лебедь». Это было еще одно прощание:

Дни текли за днями. Лебедь позабытый
Таял одиноко; а младое племя
В шуме резвой жизни забывало время...
Раз среди их шума раздался чудесно
Голос, всю пронзивший бездну поднебесной;
Лебеди, услышав голос, присмирели
И, стремимы тайной силой, полетели
На голос: пред ними, вновь помолоделый,
Радостно вздымая перья груди белой,
Голову на шее гордо распрямленной
К небесам подъемля, – весь воспламененный,
Лебедь благородный дней Екатерины

Пел, прощаясь с жизнью, гимн свой лебединый!..Наступил 1852 год. Вторая половина века. Другая эпоха. Меньше десяти лет оставалось до отмены крепостничества. Уже печатались Достоевский и Толстой. В поэзии тоже звучали новые имена: Некрасов, Фет, Полонский... А в Германии, в Баден–Бадене, так и не добравшись из–за семейных неурядицдо России, скончался Василий Андреевич Жуковский – первый русский романтик, старший друг Пушкина, наставник будущего царя–освободителя, сказочник, мечтатель, поэт.

Эстетическая программа. В 40–х годах, обобщая многолетние размышления об искусстве, Жуковский говорил, что цель искусства – «одно творчество», ни корыстные, ни тщеславные побуждения не должны руководить писателем, цель искусства – «создание изящное, то есть пробуждающее в душе сладостное ощущение красоты». А красота – это идеальная истина, которая состоит не столько в соответствии изображенного изображаемому, сколько в воспроизведении «неощутительного», что «единственно существует в душе человеческой». Логика мыслей Жуковского об искусстве целиком укладывалась в рамки объективного идеализма. Жуковский в своих теоретических рассуждениях не принимал целиком мятежной поэзии Байрона, но особенно чуждым был ему иронический скепсис Гейне, он не допускал вторжения в поэзию политики, восставая против какого–либо «направления» в искусстве.

В эстетику Жуковского, которая формировалась на протяжении всей первой половины XIX в., вошли этические убеждения, отражающие практическую мораль самого писателя, вызывавшую глубокое уважение современников. В размышлениях поэта об искусстве красота и нравственность всегда образуют глубокое единство. Идея единства истины, добра и красоты – это любимая мысль Жуковского. Поэт не исполнит своего предназначения, если будет руководствоваться в своем творчестве лишь желанием иметь успех у публики, если будет творить ради похвалы и славы. «Есть что–то чувственное, что–то унизительное, – писал поэт, – есть какое–то эгоистическое сибаритство в этом самобоготворении, в этой оргии самолюбия, в этом упоении самонаслаждения, которое в своих действиях так же гибельно для души, как пьянство для силы телесной». В эстетическом наслаждении он выделял две стороны: низшую и высшую. Низшее – это осознанное нами чувство эстетического удовлетворения, которое доставляет нам художественная отделка произведения, его как бы внешний облик: «возвышенность», «приятность» содержания, точность, живость выражения, музыка слов. Но высшее эстетическое наслаждение – лишь в безотчетно постигаемом нами «духе поэта», присутствующем всегда в его творчестве. Эстетическое наслаждение будет полноценным лишь в том случае, если «дух», «душа» поэта нравственно чисты. «Не в том, что составляет содержание поэтического произведения, заключается его нравственно–образовательное на нас влияние, а в том, что есть сам поэт <...>; увлекаемые прелестью его создания, мы нечувствительно проникаемся его верою, его любовию, его возвышенностию и чистотою, и они по тайному сродству остаются в слиянии с нами, как последний результат поэтического наслаждения». Для Жуковского чрезвычайно значителен нравственный облик поэта: «что он сам, то будет и его создание». Писателя, наделенного высокой моралью, поэт называл «благотворителем души человеческой». А для себя он сформулировал правило, о котором любил напоминать: «жить, как пишешь».

Гуманный принцип – «основывайте благо общее на блате частном; тогда каждый частно будет другом общего блага» – сложился у Жуковского еще в первый период творчества. Осознание высокого назначения жизни – служения человеку – вдохновляло поэта на протяжении всего его творческого пути. Ведь он уже вступил в литературу как «друг человечества». (Цит. По Кн.: История русской литературы XIX века: 1800–1830–е гг. М., 2001, с. 89–92).

Элегии и элегические стихотворения.

Жуковский был лирическим поэтом по преимуществу. По словам Белинского, его лирика «дала русской поэзии душу и сердце». Поэзия Жуковского – дневник сердца поэта. С этим связана глубокая меланхолия его лирики. Меланхолия – особое эстетическое переживание, продиктованное нравственной позицией человека. Жуковский давал неоднократно определения меланхолии. Он видел в ней эстетическое начало: «непонятное очарование, которое придает неизъяснимую прелесть самим мучениям». Меланхолия – вид эстетического наслаждения, близкого любовному счастью: «счастие любви есть наслаждение меланхолическое»; «любовь ... необходимо соединена с меланхолией»; «в обманчивом ожидании перемен заключено тайное меланхолическое наслаждение». Анализируя психологический механизм этого переживания, поэт вскрывает его противоречивую природу: в нем нет завершенности, определенности, оно состоит из нюансов противоположной эмоциональной тональности: «Меланхолия не есть ни горесть, ни радость, я назвал бы ее оттенком веселия на сердце печального, оттенком уныния на душе счастливца». «Скорбь и страдание, – писал Белинский, – один из главнейших элементов всякой романтической поэзии и поэзии Жуковского в особенности».

В 1802 году в журнале Н.М. Карамзина «Вестник Европы» публикутся первое произведение Жуковского – элегия «Сельское кладбище». Это был перевод стихотворения английского поэта–сентименталиста Томаса Грея «Элегия, писанная на сельском кладбище». Личность поэта удивительным образом запечатлелась в переводных произведениях, зачастую превосходящих первоисточник. Впервые это подметил Гоголь: «Переводчик теряет свою собственную личность, но Жуковский показал ее больше всех наших поэтов. Пробежав оглавление стихотворений его, видишь: одно взято из Шиллера, другое из Уланда, третье из Вальтер Скотта, четвертое у Байрона, и все – вернейший сколок, слово в слово, личность каждого поэта сохранена, негде было и высунуться самому переводчику; но когда прочтешь несколько стихотворений вдруг и спросишь себя: чьи стихотворения читал? – не предстанет пред глаза твои ни Шиллер, ни Уланд, ни Вальтер Скотт, но поэт, от них всех отдельный, достойный поместиться не у ног их, но сесть с ними рядом, как равный с равными. Каким образом сквозь личности пронеслась его собственная личность – это загадка, но она так и видится всем. Нет русского, который бы не составил себе из самих же произведений Жуковского верного портрета самой души его. <...> Переводя, производил он переводами такое действие, как самобытный и самоцветный поэт».

Элегиям принадлежит первое место в творчестве Жуковского по значению, по содержательной наполненности, по глубине самовыражения. Именно элегии лежат у истоков его творчества.

Элегия в переводе с латинского означает печальное философское раздумье в стихах. В.Г.Белинский определял элегию как «песнь грустного содержания». Элегии Жуковского – большие лирические произведения, в которых описательное и медитативное начала находятся в глубоком взаимопроникновении благодаря тому, что центром произведения оказывается элегическая личность (В.Н. Аношкина). Элегическая личность в поэзии Жуковского – совсем юный человек, горести, сомнения, раздумья которого изливает поэт в стихах. Лирический конфликт в том и состоит, что юное существо оказалось не принятым жизнью.

Ситуация романтической элегии Жуковского – человек остается на лоне природы (загадочной, ночной или грозной, бушующей) наедине со своими безрадостными раздумьями о былом, утраченном, недостижимом.

А ты, почивших друг, певец уединенный,
И твой ударит час, последний, роковой;
И к гробу твоему, мечтой сопровожденный,
Чувствительный придет услышать жребий твой.

Быть может, селянин с почтенной сединою
Так будет о тебе пришельцу говорить:
«Он часто по утрам встречался здесь со мною,
Когда спешил на холм зарю предупредить.

Там в полдень он сидел под дремлющею ивой,
Поднявшей из земли косматый корень свой;
Там часто, в горести беспечной, молчаливой,
Лежал, задумавшись, над светлою рекой<...>

Прискорбный, сумрачный, с главою наклоненной,
Он часто уходил в дубраву слезы лить,
Как странник, родины, друзей, всего лишенный,
Которому ничем души не усладить...»

Прохожий, помолись над этою могилой;
Он в ней нашел приют от всех земных тревог;
Здесь все оставил он, что в нем греховно было,
С надеждою, что жив его спаситель–Бог.

Так заканчивалась элегия «Сельское кладбище». Так начиналась русская романтическая литература.

Знаменательная особенность центрального элегического образа Жуковского в том, что поэт разрушал грани между жизнью и смертью своего героя, его бытием и небытием. Такие обстоятельства выводят личность из мира обыденного, привычного. Всё это находит выражение в романтическом двоемирии, связи и противопоставлении всего, что здесь, и того, что там. С понятием «здесь» укоренены представления о горестях и бедах, тогда как с понятием «там» связаны образы блаженства, покоя, счастья, любви. Об этом «там» можно мечтать, на него надеяться, предаваться воспоминаниям о нём. «Оттуда» хорошо видны несвобода нынешнего, здешнего существования, «гнусный свет», господство рока (судьбы), суета и пошлость обыденного, власть «мнения над совестью». Отсюда – столь выразительная у Жуковского поэтика воспоминаний, надежд, мечтаний, воображения. С понятием «там» у Жуковского связаны представления о небе и божественном, о загробном мире и смерти как освобождении.

В «Сельском кладбище» применен своеобразный, именно элегический прием композиции образа и всего стихотворения. Юноша–поэт вначале передает впечатления, вызванные сельским кладбищем, а затем он как бы видит себя умершим, похороненным и уже глазами других людей, как бы со стороны, смотрит на себя и читает эпитафию на собственном надгробии. Элегическая

личность Жуковского, живя на свете, переносится в «мир иной», представляет себе жизнь без себя; герой живет и не живет одновременно. (В.Н. Аношкина).

«Переселения» имеют не мистический, а этический характер. Не прославленные герои отечества, а простые сельские жители привлекли внимание элегического человека. Их судьбы побудили его сформулировать целый моральный кодекс, основанный на принципах гуманизма: всегда следовать голосу совести и чести, не раболепствовать перед сильными мира сего, не прельщаться лестью и не служить своей гордыне, не быть жестоким и равнодушным к тем, кто страдает, ценить в жизни не успех, славу, наслаждения, а добросердечие, отзывчивость, способность чувствовать чужую боль, готовность прийти на помощь нуждающемуся в ней.

Поэт глубоко проникает в душевную организацию изображаемого человека, достигая поразительного психологизма. Своеобразие романтизма Жуковского и заключается в этом психологизме, философской созерцательности, повышенном элегизме, меланхоличности, в редкостной человечности и этической содержательности, устремленности к сфере духовной жизни, где поэт находит и прекрасное, и возвышенное, и бесконечное. Поэтому специфику метода Жуковского определяют как гуманистическо–элегический, этико–психологический, созерцательно–элегический романтизм (Е.С. Роговер). Доказательством этого является поразительная по мыслям и их воплощению элегия «Невыразимое» (1918 г.). Она отличается тонкостью наблюдений и мудрой философичностью. Поэт размышляет о первенстве жизни и вторичности искусства, о значимости субъективного начала в творчестве, о передаче в нем нюансов и оттенков настроений, о способности выражать невыразимое. Элегия славит гармонию природы, согласовавшей «разновидное с единством», и одновременно мощь сознания соединяющего прошлое и настоящее, далекое и близкое, реальное и идеальное («сходящую святыню с вышины»), сознания, заключающего «в единый вздох» все необъятное.

Жуковский определил жанр «Невыразимого» как «отрывок». Вопрос, с которого начинается стихотворение («Что наш язык земной пред дивною природой?»), не может получить окончательного и полного ответа, да и не требует его. В сущности, это риторический вопрос, которым Жуковский начинает размышление о том, что можно и что нельзя выразить словом:

Что видимо очам – сей пламень облаков,
По небу тихому летящих,
Сие дрожанье вод блестящих,
Сии картины берегов
В пожаре пышного заката –
Сии столь яркие черты –
Легко их ловит мысль крылата,
И есть слова для их блестящей красоты.
Но то, что слито с сей блестящей красотою
Сие столь смутное, волнующее нас,
Сей внемлемый одной душою
Обворожающего глас,
Сие к далекому стремленье,
Сей миновавшего привет
(Как прилетевшее внезапно дуновенье

От луга родины, где был когда–то цвет,
Святая молодость, где жило упованье),
Сие шепнувшее душе воспоминанье
О милом радостном и скорбном старины,
Сия сходящая святыня с вышины,
Сие присутствие Создателя в созданье –
Какой для них язык? Горе душа летит,
Все необъятное в единый вздох теснится,
И лишь молчание понятно говорит.

Поэт сокрушается, что поэзия не в силах передать живую красоту природы. Ведь главное не то, что видимо очам, а то, что слито с сей блестящей красотою, то есть вызванные красотой таинственные движения души, оттенки настроений. Жуковский утверждает, что это невыразимо словом. Но он–то как раз и находит языковые средства для передачи этих неуловимых движений души, того, что скрыто за поверхностным, за тем, что видит глаз.

Как пишет исследователь и знаток романтического направления Г. А. Гуковский, эта поэзия передает «невыразимое душевное волнение, те зыбкие оттенки настроений, которые составляют суть внутренней жизни сознания». Слово в ней становится «условным ключом, открывающим тайники духа в восприятии самого читателя», оно не обозначает предмет, а передает «отношение души к предмету», оно звучит как музыка, и в нем важны обертоны, дополнительные смыслы. Слово «вызывает эмоцию своими вторыми и третьими значениями, своим субъективным семантическим ореолом».

Это значит, что в словах часто возникает целый спектр дополнительных значений: слово, встреченное прежде в каком–либо произведении, вызывает реминисценцию, или наряду с основным в нем проступает добавочное значение в результате воздействия рядом стоящих слов, или слова, с помощью которых описывается явление природы, сообщают о состоянии человека.

Г. А. Гуковский замечает, какие слова отбирает поэт: душа, глас, привет, воспоминанье, стремленье, святыня, упованье... Существительные не предметные, а отвлеченные, с общей для этого словесного ряда эмоциональной окраской: высокое и какое–то неопределенное чувство.

Вот Жуковский рисует картину природы. При этом существительные должны называть предметы, но они говорят не столько о том, что мы видим, сколько о том, что чувствуем. Пламень облаков – не просто золотисто–розовые облака, это поэтические слова, вызывающие в сознании читателя ассоциации с человеческими чувствами, с образом «пламень души»; и это дополнительное значение оказывается главным. То же можно сказать и о словах по небу тихому – тишина и возвышенный покой охватывают душу человека, завороженную зрелищем высокого неба. И когда мы читаем дрожанъе вод блестящих, то понимаем, что речь идет главным образом о зыбком и трепетном состоянии того, кто видит такую картину.

И это не аллегория: нельзя сказать, что поэт говорит о природе, а подразумевает что–то другое. Перед нами на самом деле картина природы, но поэт описывает вовсе не блестящую красоту ее; слова здесь многозначны, в них возникают дополнительные смыслы, связанные с настроением, с внутренним состоянием человека.

А дальше речь идет уже прямо о чувствах. Что такое обворожающего глас! Причастие должно обозначать признак, а тут оно стало главным в словосочетании, причем передает ощущение чего–то неуловимо прекрасного. А миновавшего привет? Опять признак стал предметом, но не видимым, а чувствуемым. В стихотворении обращает на себя внимание словесный ряд: смутное, волнующее, обворожающего, к далекому, миновавшего... Признаки, которые соотносятся не с предметом, а с настроением автора, которое, несомненно, передается читателю.

И сочетаются слова необычно. Вот выражение: «О милом радостном и скорбном старины»? Ведь радость и скорбь – антонимы, но они объединены эпитетом милом, потому что в воспоминании о прошедшем радость и скорбь одинаково дороги сердцу. А как важна та восходящая напряженная интонация, создаваемая прежде всего стихом – шестистопным ямбом и всеми средствами языка, в том числе и с помощью анафоры – сей, сия. Напряжение завершается вопросом: «Какой для них язык?» И затем следует понижение голоса, признание бессилия слова: «И лишь молчание понятно говорит». Но все стихотворение опровергает этот вывод, поэт говорит словами, только особенными. Их лексические значения ослаблены, на первый план выдвигается то, что открывается только в этом словосочетании, в завораживающем звучании, в ритмическом рисунке. Слова настраивают читателя на сопереживание, вызывают эмоцию.

С помощью таких языковых средств Жуковский передает зыбкие, трудноуловимые, неопределимые логически, таинственные душевные движения. А жизнь души заполнена главным чувством – стремлением к идеалу. Как утверждает В. Г. Белинский, пафос поэзии Жуковского – «стремление к бесконечному». В земных явлениях поэт видит божественное начало, «присутствие Создателя в созданье» – жизнь духа. И эта одухотворенность, присущая его стиху, подчеркивает высокие и прекрасные качества человека.

Современный читатель почувствует пленительную сладость этих стихов, в его душе возникнут сложные и тонкие эмоции, а значит, стихи Жуковского заставляют нас не только восхищаться красотой мира, но и самим творить – созидать себя, обретать духовность.

В элегии Жуковского «Невыразимое» высказана романтическая концепция двоемирия: мира видимого, осязаемого, и мира таинственного, потустороннего. Разум имеет дело с видимостью. Внешняя точность описания только мешает постигнуть тайны мироздания, доступные лишь интуиции, мгновенному поэтическому озарению и нравственному чувству. Жуковский потому и сосредоточен на чувствах души, что на них откликается «незримая душа» природы. И подтверждением этого является элегия «Славянка»:

...Мой слух в сей тишине приветный голос слышит;
Как бы эфирное там веет меж листов,
Как бы невидимое дышит;
Как бы сокрытая под юных древ корой,
С сей очарованной мешаясь тишиною,
Душа незримая подъемлет голос свой
С моей беседовать душою...

А.Н. Веселовский называл пейзажи Жуковского «пейзажем души». Это значит, что в его картинах природы всегда присутствует воспринимающий ее человек и его душевное состояние гармонирует с воссоздаваемым пейзажем.

В элегии «Море» (1822 г.) на первый взгляд есть лишь картина водной стихии, но, вчитываясь в произведение, сразу попадаешь под обаяние его медленной, размеренной интонации, передающей ощущение необычайной значительности того, о чем говорит поэт:

Безмолвное море, лазурное море,
Стою очарован над бездной твоей.
Ты живо; ты дышишь; смятенной любовью,
Тревожною думой наполнено ты.
Безмолвное море, лазурное море,
Открой мне глубокую тайну твою:
Что движет твое необъятное лоно?
Чем дышит твоя напряженная грудь?
Иль тянет тебя из земныя неволи
Далекое светлое небо к себе?..
Таинственной, сладостной полное жизни,
Ты чисто в присутствии чистом его:
Ты льешься его светозарной лазурью,
Вечерним и утренним светом горишь,
Ласкаешь его облака золотые
И радостно блещешь звездами его.
Когда же сбираются темные тучи,
Чтоб ясное небо отнять у тебя –
Ты бьешься, ты воешь, ты волны подъемлешь,
Ты рвешь и терзаешь враждебную мглу...
И мгла исчезает, и тучи уходят,
Но, полное прошлой тревоги своей,
Ты долго вздымаешь испуганны волны,
И сладостный блеск возвращенных небес
Не вовсе тебе тишину возвращает;
Обманчив твоей неподвижности вид:
Ты в бездне покойной скрываешь смятенье,
Ты, небом любуясь, дрожишь за него.

Высокие слова и плавное звучание четырехстопного амфибрахия создают эту интонацию. Слова приобретают глубокий смысл благодаря возникающим в них дополнительным значениям. Слово безмолвное в стихотворении приобретает значение «скрывающее в себе тайну, исполненное величественного спокойствия». И лазурное не только обозначает цвет, оно несет смысловую и эмоциональную нагрузку – это высокое чувство (ведь море не голубое или синее, а лазурное), восхищение от голубизны, ощущение красоты, гармонии, света. А когда слово это появляется второй раз, значение еще усиливается благодаря эпитету – светозарной лазурью.

Море предстает как живое существо – таинственной, сладостной полное жизни, – родственное душе поэта. Тайна моря недоступна поверхностному взгляду, рационально–логическому рассуждению, а открывается душевному волнению, особому настрою, о котором говорит слово сладостной, – то есть любви, умилению, восторгу, наслаждению красотой.

Тайна моря приоткрывается в вопросительном предложении, основанном на антитезе: «Иль тянет тебя из земныя неволи / Далекое светлое небо к

себе?..» Здесь он чувствует «присутствие Создателя в созданье». Море устремлено к небу, небо отражается в море – это и есть тайна моря, смысл его жизни. Конечно же речь идет не только о море, а более всего – о душе человеческой. Поэт передает неудовлетворенность существующим и стремление к идеалу, без которого невозможна человеческая жизнь.

Два состояния моря – спокойное и бурное – представлены как отражение неба. Жуковский пишет: «Ты чисто в присутствии чистом его». Что означает слово чисто? Это не только красота и покой, в слове возникает дополнительное значение – сближение с понятиями «чистота души», святость, божественная благодать. А противоположное состояние – дисгармония, утрата идеала – передано словесным рядом, в котором слова окрашены отрицательной эмоцией: темные тучи, отнять, бьешься, воешь, рвешь, терзаешь враждебную мглу.

И вот перед глазами вновь спокойное море, но оно не забыло пережитой тревоги. Казалось бы, есть сладостный блеск возвращенных небес, но это на небе, а к морю тишина вернулась не вовсе. Еще в начале стихотворения говорилось о смятенной любви моря, его тревожной думе. Теперь это чувство наполняется конкретным психологическим содержанием. Море вобрало в себя пережитое, хранит его в себе – потому спокойный вид моря обманчив.

В таком одухотворении природы, которое присутствует в стихах Жуковского, заключен глубокий смысл. Наделяя природу тайнами, раскрывая через картину природы беспредельную глубину человеческой души, поэт художественными средствами утверждает свою мысль: «Святейшее из званий – человек», и «Мир существует только для души человеческой». Внутренний мир человека в его стихах приобретает космический масштаб, предстает во всем величии и красоте. Жуковский говорит о невозможности существования без высокого идеала, без Бога в душе.

Поэт помогает понять, что быть человеком – значит сознавать высокий смысл своего существования, в котором главное – не богатство, не власть, не сиюминутные радости, а стремление к совершенству.

Главный интерес Жуковского как романтика вызывают особые переживания, эмоциональные и интеллектуальные: воспоминания, мечты, надежды, сны, чувства природы (весеннее чувство, вечернее и утреннее чувства), чувство грусти, но и утешение в слезах.

Воспоминания для Жуковского имеют глубокий философско–этический смысл:

О милых спутниках, которые наш свет
Своим сопутствием для нас животворили,
Не говори с тоской: их нет;
Но с благодарностию: были.

Жуковский начинает этим стихотворением статью «Воспоминание» и так развивает мысль: «Нет и были, какая разница! В первом потеря, в последнем воспоминание; нет – значит исчезли; были – значит оставили след бытия своего. Прекрасная жизнь тех, которых мы лишились, освещает для нас землю и жизнь нашу...»

Даже если бы слова нет и были не выделялись автором курсивом, они семантически выделены самим построением текста. Слова стоят в конце строк, а это самое ударное, самое значимое место в стихах. Они противопоставлены друг другу и при их сравнении обнаруживается сходство и различие смысла. Слово нет сопрягается с тоской, а слово были – с благодарностию. И эти существительные окрашивают их эмоцией, усиливают значение.

Отношение поэта к тем людям, с кем повстречался он на жизненном пути, выражено эпитетом милых, книжным высоким словом сопутствием, которое перекликается с однокоренным спутниках, таким же высоким словом животворили – вникнув в его состав, понимаешь смысл: оживляли, делали полным жизни наш свет.

Поэт стремится найти для человека нравственную опору, которая сделала бы его морально стойким перед лицом активного зла. Такую опору можно получить в воспоминаниях о лучших людях, с которыми свела человека судьба. Вместе с тем воспоминания оказываются средством преодоления скоротечности жизни. Время бежит, все течет, изменяется и исчезает. Воспоминание дает возможность остановить этот процесс и вернуться к милому сердцу прошлому. Жуковский писал: «Можно некоторым образом сказать, что существует только то, чего уж нет! Будущее может не быть; настоящее может и должно перемениться; одно прошедшее не подвержено непременяемости: воспоминание бережет его, и если это воспоминание чистое, то оно есть ангел–хранитель нашего счастия; оно утешает наши горести; оно озаряет перед нами неизвестность будущего, ясный фонарь на дороге жизни».

Для Жуковского нравственной ценностью обладает отнюдь не любое воспоминание: «Доброе чувство, высокая мысль, прекрасное дело – им одним принадлежит воспоминание!». Рождающееся благодаря мотиву поэтического воспоминания ощущение неразрывности настоящего и прошедшего создает особое настроение – кроткой светлой печали, ставшее отличительной особенностью жанра элегии в творчестве Жуковского.

В элегическом стихотворении «Воспоминание» («Прошли, прошли вы, дни очарованья!») он передал диалектику чувств в воспоминании: тоска о прежних счастливых днях так сильна, что «Ах! лучше б вас совсем мне позабыть!». «Несчастие – о вас воспоминанье!» – восклицает поэт. Но это движение сердца, это отчаяние пугает, ведь нельзя жить без прошлого: «Но более несчастье – вас – забыть!». Воспоминание, говорил поэт, «двойник нашей совести». Без воспоминаний – означает без совести. «Минувшие дни», «милое прошлое», «святое Прежде» – постоянная тема лирики Жуковского. Воспоминание – это и есть сама жизнь. «Жить» – значит «помнить».

На основе такого мироощущения, заключающего в себе единство наслаждения и мучения, радости и печали, поэт разрабатывает поэтический мотив «утешения в слезах». Так и называется стихотворение 1817 г. (из Гете):

Скажи, что так задумчив ты?
Все весело вокруг;
В твоих глазах печали след;
Ты, верно, плакал, друг?» –
«О чем грущу, то в сердце мне
Запало глубоко;
А слезы... слезы в сладость нам;
От них в душе легко.

У Жуковского – целая философия слез. Слезы – свидетельство слабости человека, его отказа от гордыни самолюбия, или они – результат раскаяния. Слезы – средство обновления души. Они – знак утраты желанного, принесенной человеком жертвы, а значит – приобретения им каких–то нравственных заслуг, за которые он может быть вознагражден счастьем. Поэтому слезы облегчают душу и вселяют в нее надежду.

Человеческие переживания, которые Жуковский ввел в мир поэзии, именно элегический мир, обладают той особенностью, что они полны предчувствий. Белинский говорил, что Жуковкого – тонкий психолог предчувствий, безотчетного «стремления к бесконечному», и он усмотрел важный общечеловеческий смысл в лиризме поэта. «Без стремления к бесконечному нет жизни, нет развития, нет прогресса». Человек Жуковского полон какого–то ожидания; он ощущает приближение чего–то нового, но он не способен рационально объяснить неведомое, оставаясь в пределах внерациональных предчувствий. Белинский считал характернейшим стихотворение «Таинственный посетитель». Юная душа, раскрывающаяся в этих стихах, исполнена томления по неведомому грядущему, которого не знает и не может знать, так как оно не дано в опыте жизни, но загадочность манит, младенческое сердце пытается ее разгадать. В тонком, даже нежном слове–намеке («Кто ты, призрак, гость прекрасный?»), в ритме речи, взволнованном, торопливом, прерывистом, как бы задыхающемся, в недоуменных интонациях выявляется психология человека, не искушенного жизнью, который хочет понять ее и себя и не может. Стихотворение – серия вопросов и догадок, которые не уясняются:

Кто ты, призрак, гость прекрасный?
К нам откуда прилетал?
Безответно и безгласно
Для чего от нас пропал?
Где ты? Где твое селенье?
Что с тобой? Куда исчез?
И зачем твое явленье
В поднебесную с небес?

Стихотворение – самоанализ, человек спрашивает себя, что с ним: может быть, он на что–то надеется, может быть, пришла к нему любовь или это просто раздумье, может, поэтическое вдохновение или предчувствие чего–то? Жуковский изобразил душевное стремление к лучшему и светлому («Кто–то светлый к нам летит»), но и неуверенность в нем. Стихотворение поэта – акт говорения (самовыражения), но одновременно и молчания, так как задушевный разговор идет с самим собой, как глубокий внутренний монолог. Безмолвен таинственный посетитель, и безмолвно разговаривает с ним лирический человек, здесь разговор души с душой.

По поводу элегического стихотворения «Теон и Эсхин» (1814 г.) справедливо суждение Белинского о том, что «на это стихотворение можно смотреть как на программу всей поэзии Жуковского, как на изложение основных принципов ее содержания»

Жуковский убеждает в необходимости не внешней активности, а нравственной. Странствователю Эсхину был противопоставлен домосед Теон, нашедший истинный путь к счастью в нравственно чистом существовании и стремлении к возвышенным целям. Только духовные ценности, открытые в человеческом сердце, нетленны, утверждают автор и его любимый герой. Звание человека – лучшее среди всех званий и санов: «При мысли великой, что я человек, // Всегда возвышаюсь душою». Гуманность Теона позволила ему пережить тяжелые личные утраты, примириться с ними и сохранить просветленное сознание.

«Могущество и разнообразие слога» Жуковского было не только следствием его незаурядного поэтичечкого таланта, оно определялось качественно новым художественным мышлением поэта, для которого поэзия и действи-

тельность были органически связаны во внутренней сокровенной жизни и тем самым соединялись в его художественном сознании и творчестве», – пишет профессор В.Ю. Троицкий. Изображение мира, возникшее из тонкого восприятия душевных переживаний, из углубленного самосознания, из убеждений в высоком духовном призвании человека, было важным шагом вперед на пути художественного осмысления бытия.

Балладный мир Жуковского.

Одним из любимых литературных жанров Жуковского была баллада [франц. ballade (ballette) – плясовая песнь] – стихотворное повествование с драматическим развитием сюжета. Для баллады характерна концентрация внимания читателя преимущественно на кульминационных моментах действия, присутствие фантастических мотивов, использование диалога, недосказанность определенных моментов повествования, разнообразные формы повторов.

В русской литературе баллады появились еще в XVIII в., их писал, в частности, Н. М. Карамзин. Но особую популярность этот жанр обрел благодаря Жуковскому. Сюжеты своих баллад он в основном заимствовал из западноевропейской литературы: «Лесной царь» (1818) и «Рыбак» (1818) написаны по мотивам произведений И. Гёте, «Рыцарь Тогенбург» (1818) – Ф. Шиллера, «Замок Смальгольм, или Иванов вечер» (1822) – В. Скотта, «Суд Божий над епископом» (1831) – Р. Саути и т. д. Однако в балладах Жуковского заимствованы лишь сюжеты, система же художественных образов, стиль абсолютно самобытны. В одних балладах воскрешается средневековье («Эолова арфа», «Кубок» и др.), в других – воссоздана античность («Ахилл», «Ивиковы журавли», «Жалоба Цереры»), в третьих – изображена русская национальная жизнь («Людмила», «Светлана»).

Далекий мир средневековья в художественном воплощении Жуковского оказывался по существу близким и понятным, знакомым и привлекательным. Секрет его удивительной притягательной силы заключался в том, что сюжеты баллад Жуковского обладали нравственно–психологической злободневностью; его герои – воплощение добра или зла, честности или криводушия, низости или благородства души, черной измены или бескорыстной верности долгу и идеалу, трусливого ничтожества или беззаветной храбрости, жалкой угодливости или высокого человеческого достоинства, вызывая искренние чувства читателей, как бы давали живой урок современности, проводя резкую черту между аморальным и нравственным. С высот средневековых преданий падал яркий свет на теперешнюю жизнь, ибо герои средневековья говорили, мыслили и чувствовали, как люди современные, и под рыцарской бронею и латами бились сердца, которым были знакомы чувства нового человека.

В волшебном мире, воссозданном в балладах Жуковского, не было места неопределенности нравственных оценок: колдуны, мертвецы, ведьмы, злые духи, таинственные посланцы неба и ангелы, великаны, рыцари сталкиваются здесь в решительном противоборстве. Напряженность и (нередко) трагическая завершенность действия подводят к решительному превосходству одних и нравственному осуждению других героев. Балладный мир Жуковского утверждал: в жизни совершается поединок добра со злом. В балладах развернута идея не всепрощения, а справедливого возмездия. Главная идея баллад Жуковского на тему преступление и наказание – идея торжества нравственного закона.

Сентиментальный идеал верной и счастливой любви или любви, прошедшей через испытания жизни и нравственно вознагражденной, значительно до-

полняется в балладах Жуковского новыми нравственно–психологическими коллизиями. Любовь в его балладах окрашивается в трагические тона. Задача поэта – наставить человека, оказавшегося в трагической ситуации утраты страстно любимого. Исходный нравственный тезис поэта всегда один и тот же, Жуковский верен себе. Он требует обуздания эгоистических желаний и страстей.

Его несчастная Людмила (и Ленора) из одноименной баллады жестоко осуждена потому, что она предается страсти, желанию быть во что бы то ни стало счастливой со своим милым; любовная страсть и горе утраты жениха так ослепляют ее, что она забывает о других своих нравственных обязанностях – по отношению к другим людям, к самой себе, к жизни в целом. Поэт считал, что для нравственного человека целью жизни отнюдь не является достижение счастья. «...В жизни много прекрасного и кроме счастья», – говорил поэт, по воспоминаниям современника. Грех Людмилы, ропщущей на Бога, в том и состоял, что она хотела личного счастья вопреки всему и всем, а по концепции баллады – вопреки воле Провидения. Поэт романтическими средствами стремится доказать, как неразумно и даже опасно для человека это необузданное личное хотение. «Гроб, откройся; полно жить; // Дважды сердцу не любить», – восклицает обезумевшая от горя Людмила, но вот гроб открылся – и мертвец принял невесту в свои объятия. Поэт выразительно передал ужас героини («каменеет, меркнут очи, кровь хладеет...»), но уже было трудно вернуть себе жизнь, так неразумно и в конечном итоге аморально отвергнутую ею. Страшная баллада Жуковского жизнелюбива. Поэт отдает предпочтение не запредельному «там», а действительной жизни, несмотря на то что она посылает человеку суровые испытания.

Баллада «Светлана» по сюжету близка «Людмиле», но и глубоко отлична. Оригинальная баллада Жуковского имеет конкретный адрес, она посвящена юной А.А. Воейковой (младшей сестре Маши Протасовой), которой в 1808–1813 гг., когда писалась баллада и публиковалась, было 13–18 лет. Весь стиль баллады в женственном, девичьем ореоле. Поэт передал очарование юности. Героиня – «милая Светлана» (Людмила не была ни разу на протяжении всей баллады «милой», синонимом к ее имени служили слова «дева» и «девица»), а Светлана рисуется в окружении других девушек и тоже «милых», так как все, связанное с ними, вызывает ласковое чувство поэта: «башмачок», «песенки», «локоток», и весь «крещенский вечерок», и сами девушки – «подружки», «подруженьки». Поэт воспроизводит привлекательный и изящный девичий мир, в котором значимы и «башмачок», и «серьги изумрудны», и «перстень золотой», а особенно зеркало; даже у коней, на которых приехал жених–мертвец, «поводья шелковы», красивы. Но внешние атрибуты девичьей жизни не столь важны в балладе, сколь внутренние: грусть о женихе, мечты, гадания, сны, слезы о нем же, «тайная робость», внутренний трепет, разговор со своим «вещим сердцем» о будущем: «Что сулишь душе моей, // Радость иль кручину?». Но девичьи слезы не вечны, и настроения изменчивы.

Стиль баллады «Светлана» отличается цветовой гаммой. Людмила нарисована на фоне черной, видимо, летней ночи: она в темноте дубрав и лесов или на буграх, на равнинах, освещенных тусклым лунным светом. Баллада «Светлана» выдержана скорее в белом цвете, который побеждает страшную темноту ночи. Источник белого цвета в балладе – прежде всего снег, образ которого возник в первой строфе и сопутствует сюжетной линии до конца. Девушки, гадая, «пололи снег». Светлане снится снег: «вьюга над санями», «метелица

кругом», «снег валит клоками», кони, «снег взрывая», мчатся, а когда она проснулась, «снег на солнышке блестит», «на дороге снежный прах». От строфы к строфе переходит образ снега, наполняя балладу белизной. Она подкрепляется и образами «белого платка», используемого во время гадания, стола, покрытого белой скатертью, «белоснежного голубка» и даже «белого полотна», которым накрыт мертвец. Белый цвет (но, конечно, не савана, а снега – лейтмотивного образа) ассоциируется с именем героини: Светлана, светлая, а по–народному свет «белый». Белый цвет – символ чистоты и непорочности.

Второй, контрастный, цвет в балладе не черный (в ней только «черный вран»), а скорее темный: «темно в зеркале» (во время гадания), «темна даль» дороги, по которой мчатся кони, «одинокая, впотьмах», Светлана перед избушкой. Черный цвет страшной балладной ночи, ночи преступлений и наказаний, в этой балладе смягчен, высветлен.

Только баллада «Светлана» наполнена «огоньками» – еще одна особенность живописного рисунка поэта в знаменитом стихотворении. В нем – то светит огонек свечи, которую зажгла Светлана в полночь, начиная гадать, то появился свет в распахнувшихся дверях церкви, то в темноте «брезжит в поле огонек» из окон избушки, в страшной хижине горит свеча. Хотя свеча – церковный символ, но в балладе Жуковского эта символика имеет второстепенное значение (цель поэта – не обрисовать обряд, не ассоциировать душу Светланы с тающей свечой), для поэта важен чисто художественный, живописный эффект, и он оказывается романтическим: должно быть очень страшно в темной комнате, освещенной лишь свечой, жутко входить в одинокую, пустую хижину с отчего–то светящимся окном. Специфический прием сочетания темноты со слабым светом, с какой–то яркой светящейся точкой поэт использует особенно романтично в сцене гадания: в темноте не только «пыхнул огонек» свечки, но и «Кто–то, чудилось, блестит // Яркими глазами...», а в страшной избушке – голубок «с светлыми глазами». Белый снег, темная ночь и яркие точки огоньков свечей или глаз – вот своеобразный романтический фон в балладе «Светлана».

Очарование баллады – в образе юной, влюбленной Светланы. Ее страхи рассеялись, она ни в чем не повинна. Но поэт, верный своим этическим принципам, предупредил юное существо против порока самолюбия. Смирись, человек, и покорствуй Провидению – вот позиция автора. Вера в Провидение оборачивается верой в жизнь: «Здесь несчастье – лживый сон; // Счастье – пробужденье».

В. Г. Белинский приходил к выводу, что «любовь играет главную роль в поэзии Жуковского», и одновременно критик отмечал, что поэт передавал в стихах не столько самое чувство, сколько «потребность, жажду любви, стремление к любви...». Баллады «Людмила» и «Светлана» выразили эту человеческую потребность. К ним примыкает и «Эолова арфа» – шедевр Жуковского, в котором он предстает как романтический поэт–художник и поэт–музыкант. Музыкальное начало в этой балладе особо акцентировано в самом названии произведения, в его поэтической теме. Любовь – прекрасная мелодия, прозвучавшая в сердце человека; в балладе создан образ арфы любви. Арфа у Жуковского – широкий романтический символ, подчинивший себе всю поэтику стихотворения.

История любви прекрасной дочери могучего рыцаря Ордала младой Минваны и Арминия, бедного певца, дерзнувшего ее полюбить, история, оканчивающаяся изгнанием Арминия и смертью Минваны от сердечной тоски. Сходные несчастные судьбы, взаимная любовь, общее горе разлуки как бы

заложены в сходно звучащих именах, содержащих слог «мин». У Жуковского родные души имеют и родственные имена.

В балладе «Эолова арфа» воплощена идея очарования молодой любви, ее хрупкости и ненадежности, порицание грубой силы, разрушающей человеческое счастье, идея трагической невозможности остановить прекрасное мгновение юной любви, грустного примирения с неумолимым законом изменчивости жизни, но и утверждение торжества любви как высшей духовности.

Значение творчества Жуковского.

Судьбу поэтического наследия Жуковского предсказал Пушкин в стихотворении «К портрету Жуковского» (1818):

Его стихов пленительная сладость
Пройдет веков завистливую даль,
И, внемля им, вздохнет о славе младость,
Утешится безмолвная печаль
И резвая задумается радость.

Стихи и баллады Жуковского, исполненные вдохновенной гуманности, романтической возвышенности, безусловной непримиримости к злу и утверждения идеалов добра, любви и красоты, полные истинной и глубокой приверженности к державному и православному своему отечеству понятны и близки всем, в ком не погасло человеческое чувство.

Определяя значение поэта для русской литературы, И. В. Киреевский писал, что в его творчестве выразилась «вся поэзия жизни, все сердце души, если можно так сказать», в ней воплотились «идеальность, чистота и глубокость чувств, святость прошедшего, вера в прекрасное, в неизменность дружбы, в вечность любви, в достоинство человека...».

Жуковский как–то сказал о поэзии: «...она должна иметь влияние на душу всего народа, и она будут иметь это благотворное влияние, если поэт обратит свой дар к этой цели. Поэзия принадлежит к народному воспитанию. И дай Бог в течение жизни сделать хоть шаг к этой прекрасной цели». Печальная и вместе с тем утешающая поэзия Жуковского была таким шагом.

Вопросы и задания:

Проведите сопоставительный анализ стихотворений «К морю» Пушкина и «Море» Жуковского; обратите внимание на сходство и различие образов моря у поэтов. Какой символический смысл возникает в разных стихотворениях?

Проведите сопоставительный анализ стихотворений «Листок» Жуковского и Лермонтова. В чем сходство и различие эмоционального настроения в стихотворениях, художественных средств, с помощью которых оно создано? Как понимают Жуковский и Лермонтов тему изгнанничества, странничества; в чем различие отношения к нему поэтов?

В романе Пушкина «Евгений Онегин» (гл. V) Татьяна Ларина сопоставлена с героиней баллады Жуковского «Светлана». Что общего между ними? Напишите литературный портрет – сравнительную характеристику Татьяны и Светланы.

В мировой и русской романтической литературе большое место занимает тема узничества. Сопоставьте образы узников в поэмах Байрона «Шильонский узник» в переводе Жуковского, «Мцыри» М.Ю. Лермонтова.

Задания для самостоятельной работы:

Подготовьте реферат на одну из тем:

Основные мотивы лирики Жуковского.

Любовь, дружба, память, природа, высокая роль искусства, гармонизирующего мир и душу человека, – вот мотивы, отличающие поэтический облик Жуковского. В чем своеобразие воплощения каждого из них? Как личность поэта, его особое отношение к миру проявилось в лирических стихах?

Тема любви в поэзии Жуковского.

Как реальные события жизни Жуковского повлияли на своеобразие воплощения любви в его поэзии? Любовь у Жуковского – светлое или печальное чувство? В чем смысл противопоставления «здесь» – «там» в любовной лирике поэта; где видит он возможность обрести счастье?

Тема природы в поэзии Жуковского.

Почему картины природы в элегиях Жуковского можно назвать «пейзажем души»? Раскройте эту тему на примере элегий «Вечер», «Сельское кладбище», «Славянка», «Море» или других стихотворений по выбору.

Добро и зло в балладах Жуковского.

В чем своеобразие жанра романтической баллады? Как решается Жуковским проблема добра и зла, преступления и наказания балладах о («Суд Божий над епископом», «Адельстан», «Варвик», «Громовой»)? Добро и зло в любовных балладах Жуковского («Людмила», «Светлана»): что может спасти от зла душу человека?

В романе Пушкина «Евгений Онегин» (гл. V) Татьяна Ларина сопоставлена с героиней баллады Жуковского «Светлана». Что общего между ними? Напишите литературный портрет – сравнительную характеристику Татьяны и Светланы.

В мировой и русской романтической литературе большое место занимает тема узничества. Сопоставьте образы узников в поэмах Байрона «Шильонский узник» в переводе Жуковского, «Мцыри» М.Ю. Лермонтова.

Подготовьте научный доклад на одну из тем:

Жуковский и Пушкин: дайте сопоставительный анализ стихотворений «К морю» Пушкина и «Море» Жуковского; обратите внимание на сходство и различие образов моря у поэтов. Какой символический смысл возникает в разных стихотворениях?

Жуковский и Лермонотов: дайте сопоставительный анализ стихотворений «Листок» Жуковского и Лермонтова. В чем сходство и различие эмоционального настроения в стихотворениях, художественных средств, с помощью которых оно создано? Как понимают Жуковский и Лермонтов тему изгнанничества, странничества; в чем различие отношения к нему поэтов?

Стихотворная повесть Жуковского Ундина и одноименный роман Фридриха дела Мотт Фуке.

Жуковский и русская романтическая баллада.

Литературные отклики В.А. Жуковского на общественно–истоические события конца XVIII– начала XIX века.

Творчество В.А. Жуковского в оценках критиков–декабристов и А.С. Пушкина.

Образ «друга человечества» в элегиях В.А. Жуковского

Поэтика жанра баллады в творчестве В.А. Жуковского.

Античный мир в поэзии В.А. Жуковского.

Западноевропейское средневековье в балладах и стихотворных повестях В.А. Жуковского.

Мотивы русской старины в поэзии В.А. Жуковского.

Традиции поэзии XVIII в. в творчестве В. А. Жуковского.

Образы прошлого в поэтическом мире В. А. Жуковского.

Баллады В. А. Жуковского на темы из отечественной истории.

Художественное своеобразие элегий В. А. Жуковского.

Произведения писателей и поэтов Западной Европы в переводах В. А. Жуковского.

Источники и пособия:

Жуковский В.А. Собр. Соч. В 4 т. –М. –Л., 1959–1960.

Жуковский В.А.Все необъятное в единый вздох теснится. Избр. Лирика. В.А. Жуковский в документах. Стихотворения русских поэтов, посвященные В.А. Жуковскому/ Сост, вступ. Ст., примеч. В.В. Афанасьева. – М, 1986.

Жуковский В.А Эстетика и критика. – М., 1985.

Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». – М., 1999.

Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. – М., 1995.

Жуковский и русская культура. Сборник научных трудов. – Л., 1987.

Иезуитова Р.В. Жуковский и его время. – Л., 1989.

Иезуитова Р.В., Янушкевич А. С. В.А. Жуковский // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. – М., 1992. –Т. 2. – С. 278–287.

Касаткина В.Н. Поэзия Жуковского. – М., 1998.

Немзер А. «Сии чудесные виденья» // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. «Свой подвиг совершив». – М, 1987.

Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. – М., 1975. Биографический очерк с доступным и глубоким анализом поэтики Жуковского.

ГЛАВА 2. «ПРИВЕЛ БОГ РОДИТЬСЯ В РОССИИ С УМОМ И ТАЛАНТОМ»: ЛИЧНОСТЬ И СУДЬБА АЛЕКСАНДРА СЕРГЕЕВИЧА ГРИБОЕДОВА (1795 – 1829).

Судьба, проказница – шалунья,
Определила так сама:
Всем глупым счастье от безумья,
Всем умным – горе от ума.
Читатели XIX в.

Личность поэта. А.С. Грибоедов родился в Москве 4 (15) января 1795 г. (по другим данным – в 1794 г.) в знатной дворянской семье. В детстве получил разностороннее домашнее образование, а с 1802 г. по 1805 г. учился в Московском университетском Благородном пансионе. В 1806 г. стал студентом Московского университета. Окончив словесное (в 1808 г.) и этико–политическое (в 1810г.) отделения, продолжал заниматься математикой и естественными науками. В студенческие годы Грибоедов, обладавший блестящими способностями, много и упорно работал. Еще в университете он стал полиглотом, с легкостью осваивая иностранные языки, не только европейские (французский, английский, итальянский и немецкий), но и древние (греческий и латинский). Позднее к ним добавились восточные языки –персидский, арабский и турецкий. Его литературный дар проявился в первых юмористических и сатирических произведениях. Годы учебы – время дружеского общения Грибоедова с будущими яркими представителями русского вольномыслия – Н.М.Муравьевым, И.Д.Якушкиным, Н.И.Тургеневым, П. Я. Чаадаевым.

В 1812 г. Грибоедов пошел добровольцем в армию и был зачислен корнетом в Московский гусарский полк, однако участвовать в боевых действиях против войск Наполеона ему не довелось. В 1817 г. началась его дипломатическая карьера: отставной военный стал чиновником Коллегии иностранных дел и до 1818 г. жил в Петербурге, активно участвуя в литературной и театральной жизни.

Грибоедов сблизился с молодыми писателями (В.К.Кюхельбекером, Н.И.Гречем, позднее – с А.С.Пушкиным) и театральными деятелями (П.А.Катениным, А.А.Шаховским, Н.И.Хмельницким, А.А.ЖанДром). В 1815 г. была опубликована и поставлена на сцене его стихотворная комедия в одном действии «Молодые супруги » – переделка пьесы французского драматурга Крезе де Лессера «Le secret du menage». В 1817 г. в соавторстве с П.А.Катениным Грибоедов написал комедию «Студент», а совместно с А.А.Шаховским и Н.И.Хмельницким – комедию «Своя семья, или Замужняя невеста» (перу Грибоедова принадлежит начало второго действия). Написанная совместно с А.А.Жандром комедия «Притворная неверность» (вольный перевод комедии французского драматурга Барта «Les fausses infidelites») в 1818 г. ставилась на сценах Москвы и Петербурга. Участие в работе над этими бытовыми пьесами было пробой сил молодого драматурга перед началом работы над его главным произведением – во второй половине 1810–х гг. складывался замысел комедии «Горе от ума».

Назначение в 1818 г. секретарем русской дипломатической миссии в Персии Грибоедов считал своего рода «почетной» ссылкой, продиктованной желанием начальства удалить его из Петербурга. Поводом стала дуэль офицера В.Н.Шереметева и графа А.П.Завадовского из–за балерины А.И.Истоминой (Грибоедов был секундантом Завадовского).

После трехлетней службы в Персии Грибоедова перевели в Тифлис: с 1822 г. он служил при главноуправляющем Грузии генерале А.П.Ермолове. Именно в это время начал реализовываться возникший ранее замысел «Горя от ума». С середины 1823 г. до конца 1825 г. Грибоедов находился в длительном отпуске. Летом 1823 г. в имении своего друга С.Н.Бегичева – селе Дмитровском Тульской губ. – он усиленно работал над « Горем от ума», а осенью отправился в Москву, где выступал с чтением отрывков из комедии. В течение нескольких месяцев Грибоедов активно участвовал в московской литературной жизни: вместе с П.А.Вяземским написал водевиль «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом», сотрудничал в альманахе «Мнемозина».

С июня 1824 г. до конца 1825 г. Грибоедов жил в Петербурге, продолжая литературные занятия – работу над текстом «Горя от ума» и новыми пьесами, которые остались незавершенными (драма «1812 год», трагедии «Грузинская ночь», «Родамист и Зенобия»). В столице он общался со многими людьми: писателями, театральными деятелями, будущими участниками декабрьских событий, в том числе с К.Ф.Рылеевым и А.А.Бестужевым, издателями альманаха «Полярная звезда». Дружеские связи с декабристами не остались незамеченными, вскоре после возвращения на Кавказ к месту службы Грибоедов вновь оказался в Петербурге: в январе 1826 г. Ермолов получил предписание о его аресте. Узнав об этом, Грибоедов сумел уничтожить все бумаги, которые могли бы скомпрометировать его на следствии.

На допросах в Петербурге он решительно отрицал свое участие в тайных обществах, что подтвердили в своих показаниях многие декабристы. После следствия, длившегося четыре месяца, его освободили за недостатком улик.

А. С. Грибоедов принадлежал к числу самых незаурядных людей эпохи. Его друзьями считали себя В. Кюхельбекер и П. Чаадаев, декабристы братья Муравьевы и писатель А. Одоевский. И все они ставили на первое место его ум как самую привлекательную и заметную черту его личности. «Его меланхолический характер, его озлобленный ум, его добродушие, самые слабости и пороки, неизбежные спутники человечества, – все в нем было необыкновенно привлекательно, – пишет А.С. Пушкин в «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года».

Можно привести еще одну цитату из Пушкина, которая точно определяет отношение современников к Грибоедову:

«Мне нравились его черты
Мечтам невольная преданность,
Неподражаемая странность
И резкий, охлажденный ум».

Но это был ум особого рода, который заставил Грибоедова, разделяющего идеи декабристов, однажды заметить: «100 прапорщиков хотят изменить весь правительственный быт России»; ум, который заставил еще в 1818 году говорить о предчувствии собственной гибели. Обладать таким умом – дело нелегкое, подчас просто мучительное.

После возвращения на Кавказ в сентябре 1826 г. Грибоедов стал крупнейшей фигурой русской дипломатии на Востоке. В 1827 г. ему было поручено вести дипломатические отношения с Турцией и Персией, а в 1828 г. он активно участвовал в подготовке Туркманчайского мирного договора, положившего конец войне с Персией. После этого дипломатического успеха Грибоедов был назначен полномочным министром в Персию. Однако новое назначение вызвало в нем не радость, а тревогу и мрачные предчувствия: жизнь в только что «помирившемся» Тегеране сулила трудности и лишения. Накануне отъезда в Персию, в августе 1828 г., в Тифлисе Грибоедов обвенчался с Н.А.Чавчавадзе. Вскоре после свадьбы он выехал с посольством в Тегеран.

30 января (11 февраля) 1829 г. Грибоедов был растерзан толпой фанатиков – противников мира с Россией, разгромивших здание русского посольства. Как ни парадоксально, даже сама смерть Грибоедова во время разгрома русской миссии в Тегеране принесла России немалую «выгоду»: персидский шах, чтобы замять инцидент, подарил российскому императору знаменитый алмаз «Шах», один из самых больших и известных в мире.

Как подчеркнул выдающийся поэт и критик XX в. В.Ф.Ходасевич, «в этом мрачном и романтическом финале только отчетливей прозвучал общий лад грибоедовской жизни, богатой чувствами, впечатлениями и событиями. Грибоедов был человек замечательного ума, большого образования, своеобразного, очень сложного и, в сущности, обаятельного характера. Под суховатой, а часто и желчной сдержанностью хоронил он глубину чувства, которое не хотело сказываться по пустякам. Зато в достойных случаях проявлял Грибоедов и сильную страсть, и деятельную любовь. Он умел быть и отличным, хоть и несколько неуступчивым, дипломатом, и мечтательным музыкантом, и «гражданином кулис», и другом декабристов. Самая история его последней любви и смерти не удалась бы личности заурядной» (очерк «Грибоедов»).

Может быть поэтому, на постаменте одного из памятников Грибоедову высечено название комедии как формула его судьбы, как справедливо заметил один из исследователей творчества великого драматурга А. Д. Алферов, «и имя Грибоедова, и его жизнь, и его пьеса слились в какое–то одно нераздельное Горе от ума».

Художественный мир А.С. Грибоедова.

Комедия «Горе от ума».

История создания. Смысл названия комедии. Проблема ума.

«Грибоедов – «человек одной книги», – заметил В.Ф.Ходасевич. – Если бы не «Горе от ума», Грибоедов не имел бы в литературе русской совсем никакого места».

Творческая история комедии, над которой драматург работал несколько лет, исключительно сложна. Замысел «сценической поэмы», как определил жанр задуманного произведения сам Грибоедов, возник во второй половине 1810–х гг. – в 1816 г. (по свидетельству С.Н.Бегичева) или в 1818–1819 гг. (по воспоминаниям Д.О.Бебутова). К работе над текстом комедии писатель приступил, по–видимому, только в начале 1820–х гг. Первые два акта первоначальной редакции «Горя от ума» написаны в 1822 г. в Тифлисе. Работа над ними продолжилась в Москве, куда Грибое–дрв приехал во время отпуска, до весны 1823 г. Свежие московские впечатления позволили развернуть многие сцены, едва намеченные в Тифлисе. Именно тогда был написан знаменитый монолог Чацкого «А судьи кто?». Третий и четвертый акты первоначальной редакции «Горя

от ума» создавались летом 1823 г. в тульском имении С.Н.Бегичева. Однако Грибоедов не считал комедию завершенной. В ходе дальнейшей работы (конец 1823 – начало 1824 гг.) менялся не только текст – несколько изменилась фамилия главного героя: он стал Чацким (ранее его фамилия была Чадский), комедия, называвшаяся «Горе уму», получила свое окончательное название.

В июне 1824 г., приехав в Петербург, Грибоедов провел существенную стилистическую правку первоначальной редакции, изменил часть первого акта (сон Софии, диалог Софии и Лизы, монолог Чацкого), в заключительном акте появилась сцена разговора Молчалина с Лизой. Окончательная редакция была завершена осенью 1824 г. После этого, надеясь на публикацию комедии, Грибоедов поощрял появление и распространение ее списков. Наиболее авторитетными из них являются Жандровский список, «поправленный рукою самого Грибоедова» (принадлежал А.А.Жандру), и Булгаринский – тщательно выправленная писарская копия комедии, оставленная Грибоедовым Ф.В.Булгарину в 1828 г. перед отъездом из Петербурга. На титульном листе этого списка драматург сделал надпись: «Горе мое поручаю Булгарину...». Он надеялся, что предприимчивый и влиятельный журналист сможет добиться публикации пьесы.

Уже с лета 1824 г. Грибоедов пытался напечатать комедию. Отрывки из первого и третьего действия впервые появились в альманахе «Русская Талия» в декабре 1824 г., причем текст был «смягчен» и сокращен цензурой. «Неудобные» для печати, слишком резкие высказывания героев заменялись безликими и «безвредными». Так, вместо авторского «В ученый комитет» было напечатано «Между учеными который поселился», «программная» реплика Молчалина «Ведь надобно зависеть от других» заменена словами «Ведь надобно других иметь в виду». Не понравились цензорам упоминания о «монаршем лице» и о «правлениях». Публикация отрывков комедии, хорошо известной по рукописным копиям, вызвала множество откликов в литературной среде. «Его рукописная комедия: «Горе от ума», – вспоминал Пушкин, – произвела неописанное действие и вдруг поставила его наряду с первыми нашими поэтами».

Полный текст «Горя от ума» при жизни автора так и не был издан. Первое издание комедии появилось в переводе на немецкий язык в Ревеле в 1831 г. Русское издание, с цензурной правкой и купюрами, вышло в Москве в 1833 г. Известны и два бесцензурных издания 1830–х гг. (печатались в полковых типографиях). Впервые полностью пьеса была напечатана в России только в 1862 г. Научное издание «Горя от ума» осуществил в 1913 г. известный исследователь Н.К.Пиксанов во втором томе академического Полного собрания сочинений Грибоедова.

Судьба театральных постановок комедии оказалась не менее сложной. Долгое время театральная цензура не разрешала ставить ее полностью. Еще в 1825 г. неудачей закончилась первая попытка поставить «Горе от ума» на сцене театрального училища в Петербурге: спектакль запретили, так как пьеса не была одобрена цензурой. Впервые комедия появилась на сцене в 1827 г., в Эривани, в исполнении актеров–любителей – офицеров Кавказского корпуса (на спектакле присутствовал автор). Только в 1831 г. с многочисленными цензурными купюрами «Горе от ума» было поставлено в Петербурге и Москве. Цензурные ограничения на театральные постановки комедии перестали действовать лишь в 1860–е гг.

История критических интерпретаций пьесы отражает сложность и глубину ее социальной и философской проблематики, обозначенной в самом назва-

нии комедии: «Горе от ума». Проблемы ума и глупости, безумия и сумасшествия, дурачества и шутовства, притворства и лицедейства поставлены и решены Грибоедовым на многообразном бытовом, общественном и психологическом материале. По существу, все персонажи комедии, включая второстепенных, эпизодических и внесценических, втянуты в обсуждение вопросов об отношении к уму и различным формам глупости и безумия. Главной фигурой, вокруг которой сразу концентрировалось все многообразие мнений о комедии, стал умный «безумец» Чацкий. От истолкования его характера и поведения, взаимоотношений с другими персонажами зависела общая оценка авторского замысла, проблематики и художественных особенностей комедии.

Рассмотрим лишь некоторые наиболее примечательные критические суждения и оценки.

С самого начала одобрение комедии отнюдь не было единодушным. Консерваторы обвинили Грибоедова в сгущении сатирических красок, что стало, по их мнению, следствием «бранчливого патриотизма» автора, а в Чацком увидели умничающего «сумасброда», воплощение «фигаро–грибоедовской» жизненной философии. Некоторые весьма доброжелательно настроенные к Грибоедову современники отметили в «Горе от ума» немало погрешностей. Например, давний друг и соавтор драматурга П.А.Катенин в одном из частных писем дал такую оценку комедии: «Ума в ней точно палата, но план, по–моему, недостаточен, и характер главный сбивчив и сбит (manque); слог часто прелестный, но сочинитель слишком доволен своими вольностями». По мнению критика, раздосадованного отступлениями от правил классической драматургии, в том числе заменой обычных для «высокой» комедии «хороших александрийских стихов» вольным ямбом, грибоедовская «фантасмагория не театральна: хорошие актеры этих ролей не возьмут, а дурные их испортят».

Замечательным автокомментарием к «Горю от ума» стал написанный в январе 1825 г. ответ Грибоедова на критические суждения, высказанные Катениным. Это не только энергичная «антикритика», представляющая авторский взгляд на комедию (его необходимо учитывать при анализе пьесы), но и эстетический манифест драматурга–новатора, отказывающегося «угождать теоретикам, т.е. делать глупости», «удовлетворять школьным требованиям, условиям, привычкам, бабушкиным преданиям».

В ответ на замечание Катенина о несовершенстве «плана» комедии, то есть ее сюжета и композиции, Грибоедов писал: «Ты находишь главную погрешность в плане: мне кажется, что он прост и ясен по цели и исполнению; девушка сама не глупая предпочитает дурака умному человеку (не потому, чтобы ум у нас грешных был обыкновенен, нет! и в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека); и этот человек разумеется в противуречии с обществом, его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих...

Таким образом, центральный вопрос, который поставил в своей комедии Грибоедов, можно сформулировать следующим образом: почему умный человек не только не понят, но и отвергнут обществом и даже своей любимой девушкой? Если сформулировать этот вопрос именно таким образом, то станет абсолютно понятно: он может возникнуть везде и всегда.

Проблема ума, ее постановка и разрешение в комедии подводят нас к обсуждению вопроса о смысле названия произведения. Почему же комедия на-

звана «Горе от ума»? Заглавие комедии совершенно отчетливо обозначило авторскую позицию, отношение Грибоедова к своему герою. Ведь не случайно драматург переменил название: «Горе от ума» вместо первоначального «Горе уму». В первоначальном варианте само название звучало как приговор всякому уму на все времена. В новом названии акцент сделан на то, что ум (положительное качество личности!) Чацкого приносит ему горе (это ли не парадокс!), заставляет страдать.

Плохо главному герою Чацкому прежде всего с самим собой, потому что он не может не видеть, что происходит с ним и вокруг него, и не думать об этом. Именно ум Чацкого заставляет его страдать: герой страдает, потому что... мыслит. Об этом писал не только Грибоедов, но и Пушкин: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать». Через несколько десятков лет Достоевский напишет: «Страдание и боль – признак великого сердца». Эту мысль автора совершенно ясно и отчетливо понял И. А. Гончаров, когда в статье «Мильон терзаний» написал, что роль Чацкого – «страдательная».

Таким образом, получается, что проблема ума – это тот стержень, вокруг которого группируются все остальные проблемы комедии. В связи с особой значимостью центральной проблемы вокруг нее развернулась серьезная полемика.

Свое мнение о пьесе высказал и Пушкин (список «Горя от ума» в Михайловское привез И.И.Пущин). В письмах к П.А.Вяземскому и А.А.Бестужеву, написанных в январе 1825 г., он отметил, что более всего удались драматургу «характеры и резкая картина нравов». В их изображении и проявился, по мнению Пушкина, «комический гений» Грибоедова. К Чацкому поэт отнесся критически. В его интерпретации это обычный герой–резонер, выражающий мнения единственного «умного действующего лица» – самого автора: «... Что такое Чацкий? Пылкий, благородный и добрый малый, проведший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями. Все, что говорит он, – очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно. Первый признак умного человека – с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловым и тому подоб.» Пушкин очень точно подметил противоречивый, непоследовательный характер поведения Чацкого, трагикомизм его положения.

П. А. Катенин: «...в Чацком все достоинства и нет порока, но, по мнению моему, он говорит много, бранит все и проповедует некстати ».

П. А. Вяземский: «Сам герой комедии, молодой Чацкий, похож на Стародума. Благородство правил его почтенно; но способность, с которою он **ex–aЬrupto** проповедует на каждый попавшийся ему текст, нередко утомительна. Слушающие его речи точно могут применить к себе название комедии, говоря: «горе от ума»! ум, каков у Чацкого, не есть завидный ни для себя, ни для других. В этом главный порок автора, что посреди глупцов разного свойства вывел он одного умного человека, да и то бешеного и скучного».

М. А. Дмитриев: «Г–н Грибоедов хотел представить умного и образованного человека, который не нравится обществу людей необразованных... Но мы видим в Чацком человека, который злословит и говорит все, что ни придет в голову; естественно, что такой человек наскучит во всяком обществе... Чацкий... есть не что иное, как сумасброд, который находится в обществе людей совсем не глупых, но необразованных, и который умничает перед ними,

потому что считает себя умнее... Чацкий, который должен быть умнейшим лицом пьесы... представлен менее всех рассудительным».

О. М. Сомов: «Грибоедов долженствовал бы сделать из Чацкого то, что французы называют un raisonneur, самое скучное и тяжелое лицо в комедии... Г. Грибоедов вовсе не имел намерения выставлять в Чацком лицо идеальное... Он представил в лице Чацкого умного и доброго молодого человека, но вовсе не свободного от слабостей: их в нем две... заносчивость и нетерпеливость. Чацкий сам очень хорошо понимает... что, говоря невеждам о невежестве и предрассудках и порочным о их пороках, он только напрасно теряет речи; но в ту минуту, когда предрассудки трогают его, так сказать, за живое, он не в силах владеть своим молчанием: негодование против воли вызывает у него поток слов, колких, но справедливых... Таков вообще характер людей пылких, и сей характер схвачен г. Грибоедовым с удивительной верностию».

В. Г. Белинский: «Это просто крикун, фразер, идеальный шут, на каждом шагу профанирующий все святое, о котором говорит. Неужели войти в общество и начать всех ругать в глаза дураками и скотами – значит, быть глубоким человеком?.. Это новый Дон–Кихот, мальчик на палочке верхом, который воображает, что сидит на лошади... Глубоко верно оценил эту комедию кто–то, сказавший, что это горе – только не от ума, а от умничанья... мы ясно видим, что поэт не шутя хотел изобразить в Чацком идеал глубокого человека, в противоречии с обществом, и вышло Бог знает что».

А. П. Григорьев: «Чацкий Грибоедова есть единственное истинно героическое лицо нашей литературы... честная и деятельная натура, при том еще натура борца».

Чтобы разобраться в многообразии высказанных точек зрения, наверное, следует прежде всего обратиться к позиции автора и осознать, что сам драматург вкладывает в понятие «ум». Грибоедов обозначил свою позицию недвусмысленно, назвав Чацкого «умным человеком», а всех остальных глупцами, но выстроил конфликт таким образом, что каждая из противоборствующих сторон почитает умной себя. Таким образом, в комедии обнаруживается два понимания ума.

Для Фамусова и его гостей, а также всех людей его круга, умен тот, кто приспособился к условиям жизни и извлек из них максимальную выгоду для себя. «Умен» тот, кто сумел достичь чинов и званий, кто обласкан государем и принят при дворе, кто умеет «и награжденья брать, и весело пожить», чьи крепостные души исчисляются не десятками, а сотнями и даже тысячами.

Но на страницах комедии есть и другое понимание ума, ума как способности трезво взглянуть на сложившиеся устои, оценить их и раскритиковать, как недопустимые для «века нынешнего».

Обе точки зрения воплощены на страницах комедии, герои, их разделяющие, вступают в неизбежное столкновение друг с другом, поэтому вопрос: «Умен ли Чацкий?», приобретает принципиальный характер.

Однако, может быть, прав Пушкин, утверждающий, что за поведением Чацкого на балу кроется далеко не умное поведение. Действительно, трудно понять, почему на балу перед «московскими бабушками», неспособными его услышать и, самое главное, абсолютно не желающими это делать, он выступает со страстными монологами–проповедями.

Дело в том, что эпоха Чацкого – это эпоха провозглашения новых, декабристских, идей, призывов к делу, к истинной службе на благо Отечеству. «В его озлобленной, желчевой мысли, в его молодом негодовании слышится здоровый порыв к делу, он чувствует, что недоволен, он головой бьет в каменную стену общественных предрассудков и пробует, крепки ли казенные решетки... У него была та беспокойная неугомонность, которая не может выносить диссонанса с окружающим и должна или сломить его, или сломиться» – так оценивает Чацкого А. И. Герцен. Истинный декабризм Чацкого проявляется не только в этих страстных проповедях, он воплощен в самом его поведении.

Прокомментируем высказанную мысль. Долгое время в понятие «декабристские идеи» вкладывали не совсем адекватное содержание, зачастую отождествляя ум и свободомыслие, на первый план выдвигая высказывания Чацкого о крепостничестве. Однако сам грибоедовский текст не дает для этого никаких оснований.

Внимательно перечитав реплики и монологи главного героя, мы обнаружим, что против крепостничества Чацкий ополчается лишь дважды: в разговоре с Софьей (действие I, явление 7) и с Фамусовым (действие И, явление 2), и, кстати сказать, на эти гневные реплики Чацкого его собеседники реагируют достаточно спокойно. Зато гнев Фамусова вызывают совсем иные высказывания главного героя:

Чацкий
Хоть есть охотники поподличать везде,
Да нынче смех страшит, и держит стыд в узде;
Недаром жалуют их скупо государи. –
Фамусов
Ах! Боже мой! он карбонари!
Чацкий
Нет, нынче свет уж не таков.
Фамусов
Опасный человек!
Чацкий
Вольнее всякий дышит
И не торопится вписаться в полк шутов.
Фамусов
Что говорит! и говорит, как пишет
Чацкий
У покровителей зевать на потолок,
Явиться помолчать, пошаркать, пообедать,
Подставить стул, поднять платок.
Фамусов
Он вольность хочет проповедать!
Чацкий
Кто путешествует, в деревне кто живет...
Фамусов
Да он властей не признает!
Чацкий
Кто служит делу, а не лицам...

Фамусов
Строжайше б запретил я этим господам
На выстрел подъезжать к столицам.

Чацкий не сказал ничего против властей, а заслужил обвинение
Бог знает в чем. То же самое и на балу:

Фамусов
Попробуй о властях, и нивесть что наскажет!
Чуть низко поклонись, согнись–ка кто кольцом,
Хоть пред монаршиим лицом,
Так назовет он подлецом!..
Хлёстова
Туда же из смешливых;
Сказала что–то я: он начал хохотать.
Молчалин
Мне отсоветовал в Москве служить в Архивах.
Графиня внучка
Меня модисткою изволил величать!
Наталья Дмитриевна
А мужу моему совет дал жить в деревне.
Загорецкий
Безумный по всему.
Княгиня
Нет, в Петербурге институт
Пе–да–го–гический, так, кажется, зовут:
Там упражняются в расколах и в безверьи,
Профессоры!! у них учился наш родня,
И вышел! хоть сейчас в аптеку, в подмастерьи.
От женщин бегает, и даже от меня!
Чинов не хочет знать!
Он химик, он ботаник,
Князь Федор, мой племянник.

Здесь же можно вспомнить и недоумение Скалозуба, который никак не может понять поведение своего брата:

Но крепко набрался каких–то новых правил.
Чин следовал ему: он службу вдруг оставил,
В деревне книги стал читать.

Что смущает, точнее, возмущает всех в поведении Чацкого? Инакомыслие? Отнюдь нет, инакоповедение! Стремление служить «делу, а не лицам», чтение книг, жизнь в деревне, путешествия – вот что вызывает бурю гнева в фамусовском обществе.

Поэтому Чацкого и его единомышленников называют «опасными людьми», «карбонариями». И важно то, что Чацкий, как человек «века нынешнего», не скрывает своих взглядов. «Декабрист публично называет вещи своими именами, «гремит» на балу и в обществе, поскольку именно в таком назывании видит освобождение человека и начало преобразований», – пишет Ю. М. Лот-

ман в статье «Декабрист в повседневной жизни». И в подтверждение этой мысли приводит следующий пример: «Федор Глинка – один из активнейших и трогательно благородных людей эпохи, писатель, боевой офицер, полковник гвардии и полунищий бессребреник, идя на бал, записывает: «Порицать 1) Аракчеева и Долгорукова, 2) военные поселения, 3) рабство и палки, 4) леность вельмож, 5) слепую доверенность к правителям канцелярий...» Он идет на бал как на кафедру – «греметь» и поучать. Тут же на балу он оглашает случаи крепостнических злоупотреблений и организует подписки для выкупа на волю крепостного поэта или скрипача. Конечно, такое поведение в свете казалось наивным и смешным. Простодушен Ф. Глинка, «неуклюж» В. Кюхельбекер, неловок и «бестактен» Пьер Безухов в «Войне и мире». Однако прямолинейность и даже некоторая наивность, способность попадать в смешные, со светской точки зрения, положения были так же совместимы с поведением декабристов как и резкость, гордость и даже романтическое высокомерие. Поведение декабриста абсолютно исключает вовсе не эти «странности», а уклончивость, игру оценками, способность «попадать в тон»... в духе Молчалина...»

Но на слова, брошенные открыто, как вызов обществу, надо реагировать. Как? Задуматься над своей жизнью? Измениться? А может, просто объявить героя сумасшедшим и абстрагироваться от сказанного? Объявить–то, наверное, можно, а вот абстрагироваться – вряд ли. Слишком слышен голос Чацкого, слишком больных вопросов он коснулся... Проблема ума позволила драматургу поставить массу других животрепещущих проблем.

Проблематика комедии.

Круг проблем, поставленных на страницах «Горя от ума», во многом определен теми общественными настроениями, что господствовали в России конца 1810 – начала 1820–х годов. Грибоедов тонко чувствовал наиболее болезненные вопросы современности и обратился к ним в пьесе. Однако важно помнить, что в «Горе от ума» автор избегал любой изначальной заданности, любой принятой без доказательств истины. Особенностью комедии стало именно своеобразное «испытание» истины, сопоставление различных точек зрения, различных мнений по тем или иным вопросам – в этом диалоге, в действительной борьбе взглядов ничего не предрешено заранее.

В пьесе сталкиваются различные взгляды на понятие Отечества, гражданского долга, понятие службы (статской и военной), различные представления об идеале человека, диаметрально противоположные точки зрения на крепостничество, различные оценки проблемы «Россия и Европа», мнения о патриотизме и подражании иностранному. Герои спорят о путях воспитания и образования, о том, что же это такое – ум; наконец, о самой возможности «новизны», общественных изменений.

Каждый из предметов этого широкого «спора» Чацкого и его собеседников противников в пьесе представлен с различных сторон. Любовь к Отечеству – что это? Самодовольная уверенность («Едва // Другая сыщется столица, как Москва!..»), готовность «сгибаться кольцом» перед «монаршиим лицом» или таинственная, необъяснимая душевная привязанность к Отчизне, заставляющая тосковать на чужбине («и дым Отечества нам сладок и приятен...»); та внутренняя связь, которая одна дает нам право осуждать – ведь такое осуждение сродни стремлению к самосовершенствованию (Россия – это и я сам, ее боль

– моя собственная; человек, безразличный к судьбе страны, не станет замечать ее грехов и пороков). В чем состоит гражданский долг? «Поди–тка, послужи», – призывает Чацкого Фамусов, имея в виду – выслужись, займи положение государственного человека, приобрети связи, награды. Но в этом ли истинная цель службы? Противопоставление понятий «служить» и «прислуживаться» создает еще одну грань конфликта пьесы: с одной стороны, Фамусов, Молчалин, ряд внесценических персонажей (весьма своеобразно делавший при дворе карьеру Максим Петрович, «при трех министрах... начальник отделенья» Фома Фомич), а с другой стороны, те, кто, по словам Чацкого, не требуют «ни мест, ни по–вышенья в чин», не являются «искателями», то есть не используют государственный пост как средство личного обогащения.

Проблема крепостного права не столь часто затрагивается в комедии, однако она очень важна в общем ряду вопросов о перспективах развития России, которые занимают героев. Для Фамусова, Хлёстовой и им подобных нет ничего неестественного в том, что они являются владельцами живых людей, распоряжаются их судьбами. «В работу вас, на поселенье вас...», «в избу марш, за птицами ходить...», – даже если эти угрозы Фамусова не осуществятся (уж слишком «скор» он в своих проклятиях, «горячий» старичок–барин может и поостынуть), общая ситуация от этого вовсе не меняется. Чацкий же не приемлет крепостничества, видит пагубность этой системы для нравственности людей. Встающие в монологах героя образы «Нестора негодяев знатных...» или помещика–любителя театра – символы не просто жестокого отношения к крепостным, но прежде всего разрыва всех естественных человеческих связей. Крепостное право лишает личность свободы, и оно же уничтожает естественные отношения между людьми, заменяя их жестокой условностью, разрушительной для нравственности и тех, кто вынужден подчиняться, и тех, кто властвует.

Проблема подражания Европе, утраты своего национального лица была предметом горьких размышлений русской сатиры еще в XVIII веке в творчестве А.Д. Кантемира, Н.И. Новикова, Д.И. Фонвизина, И.А. Крылова. Грибоедов осознает ее достаточно широко: не просто как осуждение слишком разорительных мод (это скорее позиция Фамусова) или увлечение новомодными разрушительными идеями («фармазоном», то есть франкмасоном, «вольтерьянцем», «карбонарием» зовут Чацкого его противники, осуждая увлеченность молодежи освободительными идеями Европы). Подражательность или самобытность – это вопрос о том, насколько русские осознают себя русскими, насколько глубоко ощущают они свое национальное лицо, внутреннее достоинство, присущее гражданину великой страны. Такой гражданин не откроет свой дом всякому («дверь отперта для званых и незваных, // Особенно из иностранных...»), не станет пищать: «Ах! Франция! Нет в мире лучше края!..», не сделается «немцем» – то есть немым в своей стране, не умеющим говорить на ее языке и не знающим ее обычаев. Проблема самобытности естественно обращает и к вопросу о воспитании и образовании. Какова их цель? Учить бессмысленным «танцам, и пенью, и нежностям, и вздохам...», умению «себя принарядить тафтицей, бархатцем и дымкой...»; формировать «юношей, сынков и внучат», которые столь хорошо знают практическую жизнь, что «в пятнадцать лет учителей научат» – то есть, в сущности, ничего нового не принесут в эту жизнь, уже вступая в нее этакими рассудительными старичками? Или рискнуть и сделать целью воспитания свободную лич-

ность, которая не боится «свое суждение иметь», может совершать ошибки – но может и делать открытия, исправлять то, «что достойно осуждения».

Проблематично в пьесе и само понятие «ума». В XVIII веке, в просветительской комедии классицизма оно обычно не вызывало сомнений: «ум», образованность, просвещенность героя, умение видеть жизнь во всех ее противоречиях изначально предпочиталось тупости и скотоподобию необразованных невежд. В «Горе от ума» все сложнее. Само название пьесы может пониматься многозначно (не случайно Грибоедов отказался от более раннего и более простого варианта заглавия комедии – «Горе уму»). Чье именно «горе» становится предметом размышлений? Носителя этого ума – и тогда ум оказывается едва ли не проклятием; или тех, кто столкнулся с ним? Противников Чацкого невозможно назвать однозначно «глупцами». Когда Софья, размышляя о различиях Чацкого и Молчалина, говорит: «Этакий ли ум семейство осчастливит...», она, по существу, высказывает мысль, что бывают разные «умы». Житейская практичность и «умение жить», приспособляемость к «общему мнению» и ловкость в обхождении не так уж плохи в повседневном общении – как раз их и лишен Чацкий. Что предпочесть? – сразу не ответишь.

Многообразные вопросы, поставленные в «Горе от ума», можно объединить вокруг общей, не сразу бросающейся в глаза проблемы: столкновении в сознании людей истины – и призрака, пустой формы, лишенной содержания, имитации. В сюжетном плане это представлено объединяющей всех героев проблемой нравственного выбора. Как повести себя Чацкому, понявшему, что таким, как он, не место в фамусовской Москве? Принять добрый совет своего воспитателя и «не блажить», «образумиться» или остаться самим собой, но при этом заведомо потерять любовь Софьи и обречь себя на страдания? Как поступить каждому из гостей Фамусова, столкнувшись со слухом о сумасшествии Чацкого – слухом пустым, противоречащим истине, но тем не менее ловко ее имитирующим? События пьесы ставят героев перед необходимостью определить свое мнение перед лицом толпы (момент, наиболее острый вначале для Софьи, а затем Платона Михайловича и Репетилова: ведь «все» уже заговорили, «можно ль против всех!..», кричат Репетилову шесть княжон Тугоуховских, которые, вместе с Г.Н. и Г.Д., олицетворяют эту безликую и безымянную силу). Сказать «нет», когда все вокруг утвердительно кивают головами, – не просто трудно, но и страшно. И для каждого из героев (кроме Чацкого) момент собственного выбора оборачивается отказом от своего лица, смешением с толпой, отказом от права быть человеком.

Проблема столкновения истины и лжи, подмены живого содержания пустым призраком проникает и на самый глубокий уровень текста – уровень языка и стиля. Очень многое в комедии связано с образами «слова», «говорения», «слушания», «понимания» и «непонимания». Это и «значащие» фамилии героев (Фамусов, Молчалин, Репетилов, Тугоуховские), и столь важные в пьесе пространные монологи, и разнообразная реакция на них. Слово и его судьба занимают автора. Он понимает: слово в своем высоком значении непременно должно быть искренним и правдивым (то есть неразрывно связанным с тем смыслом, который оно выражает). Лживое, невыстраданное слово пусто и бессмысленно, оно хуже молчания, поскольку лишь затемняет суть вещей. Слово в высшем значении всегда обращено к собеседнику и должно быть услышано;

если от него защитились (не важно, заткнув уши или ославив говорящего сумасшедшим), если оборвалась связь живого разговора, все в нашем общении также теряет смысл, живая жизнь превращается в призрак.

В философском, общественном конфликте столкновение истины и лжи, имитации также пронизывает все стороны изображаемых проблем. Двоякое понимание чести и службы, воинского долга и гражданского идеала, патриотизма и судьбы вольной мысли в обществе и есть на самом деле столкновение живого и мертвенного, столкновение мысли, наделенной творческой энергией, – и застывшей, лишь прикидывающейся чем–то новым и динамичным. Столкновение живого и мертвого начал определяет собой и изображение персонажей комедии.

Конфликт комедии.

Название пьесы и грибоедовский замысел определили своеобразие философского конфликта пьесы, где носитель Ума сталкивается с глупцами, пытающимися доказать, что они – выразители жизненной мудрости, тогда как он – безумец. Однако человек Ума разрывает все связи с толпой «нескладныхумников», гордится этим разрывом, отстаивает свое человеческое достоинство и объявляет своих «мучителей» подлинными «глупцами», нанеся им существенный удар.

Но это столкновение, внешне напоминающее некоторые рационалистические сюжеты искусства Просвещения, наполняется у Грибоедова новаторским содержанием. Драматург приоткрывает за этим философским конфликтом конфликт исторический: столкновение «века нынешнего» и «века минувшего». После войны 1812 года в русском обществе сложилось противостояние передовой дворянской молодёжи и консервативных кругов. Подобное противостояние было очень острым в древней столице, где прогрессивная молодёжь должна была сталкиваться с противодействием закоснелых московских тузов, особенно тяготеющих к старине. Это столкновение обобщил Грибоедов и воплотил его в конфликте «века нынешнего» и «века минувшего». Он взят автором пьесы непосредственно из живой общественной жизни, и в выборе этого столкновения для его запечатления в комедийном искусстве сказались и чувство действительности, присущее Грибоедову, и его реализм.

Обозначенный конфликт двух «веков» получает своё конкретное выражение в высказываниях многих действующих лиц. Чацкий клеймит мир ретроградов такими словами: «Прямой был век покорности и страха»; «нынче смех страшит и держит стыдвузде»; «прошедшего житья подлейшие черты»; «нынчесвет уж не таков»; «ваш век бранил я беспощадно»; «сужденья черпают из забытых газет / Времён Очаковских и покоренья Крыма». Именно ему, герою пьесы, принадлежит та формула, которой мы определили исторический конфликт пьесы. Фамусов, напротив, свою брань адресует «нынешнему веку»: «...нынче пуще, чем когда / Безумных развелось людей, и дел, и мнений...»; «Ужасный век! Незнаешь, что начать! /Все умудрились не по летам...». Иное дело «век минувший»: «Тогда не то, что нынче...». Правда, каждый из идеологов своего «века» распознает враждебное ему и в идеализируемую пору. Чацкий готов «нашим временам впридачу» откинуть часть высказанной брани: ведь в век нынешний преследуют свободолюбцев и блаженствуют Молчалины; Фамусов в веке минувшем зорко видит вольтерьянство, французскую идеологическую «заразу». Но демаркационная линия для обоих станов чётко обозначена.

Конфликт пьесы, однако, осмысляется и воплощается Грибоедовым не в отвлеченной или условной форме, что было характерно для эпохи класси-

цизма или романтизма, а в формах самой жизни. За глобальным историческим столкновением угадывается нечто вполне конкретное: противостояние двух политических станов. С одной стороны, ощущается присутствие единомышленников Чацкого, принадлежащих к раннему декабризму с его программой, поведением, тактикой, с другой – за Фамусовым видится широкий сонм ретроградов, московских бар–крепостников, поборников аракчеевщины. Каждый из станов представлен живыми фигурами, неповторимыми типами и одновременно индивидуальными характерами. Представители двух миров противопоставлены в различных отношениях: они по–разному смотрят на крепостное право с его грубейшими проявлениями, по–иному относятся к национальной культуре, самобытности развития своей страны и её связи с культурой европейской, а значит – к иностранному влиянию и подражанию всему иноземному; они различно оценивают образование и просвещение; очень отличается их отношение к службе в широком её толковании (как службе Отечеству) и узком (как выполнение обязанностей), к гласности в стране и свободе высказываний, к творчеству, литературе и искусству.

Этот совершенно конкретный общественный конфликт осложняется глубокой коллизией внутри самого характера героя и любовной интригой, интимной драмой Чацкого, переживающего крах своих иллюзий и столкновение с подлинными и мнимыми соперниками – Молчалиным и Скалозубом.

Сюжет и композиция комедии.

В соответствии с характером конфликта пьесы строится её сюжет. Своеобразие последнего состоит в том, что в нём, сложно сплетаясь вместе, развиваются две интриги. Общественно–историческая и философская темы являются более широкими, и они вбирают в себя любовную. Представители «века минувшего», староверы Фамусов и Скалозуб становятся втянутыми в любовную интригу (один – как её организатор, другой – как её невольный участник). Молчалин – её активное действующее лицо – оказывается «любовником–глупцом», Софья – виновной «кругом», а выразитель «века нынешнего» – Чацкий – «слепцом», прозревающим лишь в самый последний сценический момент пьесы («Мечтанья с глаз долой – и спала пелена»).

Любовная интрига в основном построена на «любовном треугольнике» (Чацкий – Софья – Скалозуб), но к нему тесно примыкает и утяжеляет его ещё один (Чацкий – Софья – Молчалин), который в свою очередь осложняется и пародируется третьим (Молчалин – Лиза – Петруша). Такое сюжетное строение также делает комедию Грибоедова ярко оригинальной и неповторимой.

За внешне комедийными ситуациями пьесы приоткрываются две глубокие драмы Чацкого – общественная и любовная. Обе драмы развиваются во внутренней взаимной обусловленности.

Сочетание двух драм делает сюжет пьесы опять–таки новаторским и жизненным. Писатель Ю. Н. Тынянов в своей содержательной статье на эту тему отмечает: «...сила и новизна «Горя от ума» была именно в том, что самый сюжет был громадного жизненного, общественного, исторического значения».

Развивается этот сюжет следующим образом. Сначала Грибоедов воспроизводит сложившуюся в доме Фамусова ситуацию, позволяющую читателю выяснить взаимоотношения между действующими лицами, которым предстоит прийти в столкновение. Это экспозиция, охватывающая первые шесть явлений. Но внутри неё действие уже идет: Молчалин и Софья участвуют в

тайном свидании, Фамусов домогается расположения Лизаньки, отвергающей ухаживания барина.

Появление Чацкого вносит в пьесу бурную динамику и резко меняет обстановку и поведение действующих лиц. Начинается острый поединок героя и Софьи: это исходный пункт любовной линии и одновременно ещё неосознанная схватка разных общественных сил. Это завязка.

Во втором и третьем актах интенсивно протекает развитие действия. Возрастает общественный конфликт антагонистов, но одновременно быстро разворачивается любовная интрига, осложняя страдания героя. В сценах распространения сплетни о сумасшествии, очень стремительных и необычных, действие достигает наивысшего напряжения. Именно здесь Чацкий говорит о своём «мильоне терзаний». Происходит его «поединок» с Молчалиным; в своём интересе к последнему признаётся Софья. Она же распускает вздорный слух о безумии влюблённого в неё героя. Это первая кульминация. 12–е и 13–е явления IV акта становятся второй высшей точкой развивающегося действия. Чацкий оказывается свидетелем саморазоблачения Молчалина и удручающей слепоты Софьи, этой гонительницы «людей с душой».

В 14–м явлении последнего акта происходит разрыв отношений героя с враждебным ему кругом глупцов и преследователей, а одновременно и с Софьей. Чацкий изливает своё презрение к антигуманному, жестокому миру и бежит из него. Это развязка пьесы, в которой одновременно завершаются все столкновения, все сюжетные линии произведения. Нетрадиционность этого компонента сюжета у Грибоедова состояла в том, что положительный герой отнюдь не побеждал антиподов, добродетель отнюдь не торжествовала над злом, и в этом также сказывалась жизненность пьесы.

Сюжет «Горя от ума» неразрывно связан с композицией шедевра, отличающейся своей очевидной специфичностью. Первая особенность построения этой пьесы состоит в противостоянии двух групп персонажей, что вытекает из своеобразия конфликта. Одну такую группу составляют Чацкий, его внесценические друзья, в которых он «особенно счастлив», племянник Тугоуховской, двоюродный брат Скалозуба. Другую группу образуют Фамусов и его гости. Вторая особенность обнаруживается в развёрнутости и мотивированности экспозиции, в которой отсутствует главный герой (он ещё в дороге к дому Фамусова, он только что возвратился из дальних мест), но многие реплики персонажей уже рисуют его. Третье отличие композиции выражается в особой значимости каждого персонажа второго и третьего планов, вплоть до вне–сценических. Это способ расширить картину изображаемой жизни; подобный принцип станет очень важным для пьес А. Н. Островского. Четвертой характерной чертой построения пьесы является её симметрия. Четыре её акта условно делятся на две части: в первой доминирует любовная интрига, во второй – общественный конфликт, но речь может идти лишь о преобладании одного начала над другим, так как оба они неизменно присутствуют во всей комодии. При этом каждое сценическое действие округляется эффектной репликой. Строгая симметрия, однако, нарушается тем, что в каждом акте очень различно количество явлений: в I действии их 10, во II–14, в III–22, а в IV–15. Это говорит о том, что драматург исходил не из умозрительной схемы и чёткого рисунка, а из жизненной необходимости.

Пятой особенностью композиции является большое место, отводимое в ней монологам. Всего их в пьесе 16, причём Чацкому принадлежит восемь. Это говорит о следовании автора классическому типу архитектоники. Наконец, ещё одной приметой построения пьесы является важная функция стремительно обрастающей сплетни, которая охватывает 8 явлений, объединяет всех фамусовцев в единый «хор», прославивший героя безумным, и цементирует сюжетные линии пьесы в нерасторжимое целое.

Система персонажей в развитии сюжетной линии.

Первое впечатление от комедии – это необычайная стремительность развития действия, динамичность сюжета. И дело тут не в пресловутом единстве времени, хотя время действительно сжато, спрессовано до одного дня, гючти до одних суток. Лизанька просыпается со словами: «Светает!.. Ах! как скоро ночь минула!» А Репетилов, уезжая из дома Фамусова, произносит: «А дело уж идет к рассвету». В промежутке же между первой репликой Лизы и последним восклицанием Фамусова «Ах! Боже мой! что станет го–ворить//Княгиня Марья Алексевна!» – диалоги, монологи, споры, «нечаянные встречи», ночные свидания, подозрения, ревность, заигрывания, слухи, сплетни, действительные и мнимые обмороки Софии, приезд и отъезд гостей «всякого разбора», разоблачение Молчалина, прозрение Чацкого, разрыв его с Софией – масса событий, эпизодов, лиц, сценических и внесцени–ческих персонажей.

Уже В. К. Кюхельбекер проницательно заметил в своей дневниковой записи от 8 февраля 1833 года, что «в этой комедии гораздо более действия или движения, чем в большей части тех комедий, которых вся занимательность основана на завязке». Сам Грибоедов ценил свою пьесу именно за стремительность темпа, за быстроту сценического движения: «...живая, быстрая вещь» (письмо к С. Н. Бегичеву от июля 1824 г.).

Первые сцены комедии являются как бы своеобразным введением. В них еще до появления Чацкого мы получаем первоначальное представление о главных действующих лицах, об их характере, образе мыслей.

Сначала мы знакомимся с Лизой. Даже не с Лизой, а «Лизанькой», как она обозначена в авторских ремарках 1–го явления и в списке действующих лиц. Лизанька сметлива, деятельна, неизменно весела и смешлива (Фамусов: «Ведь экая шалунья ты девчонка»; Молчалин: «Веселое созданье ты! живое!»).

Ее суждения, ее реплики, рассыпанные по всей комедии, насмешливы и точны. Оценки, которые она дает Фамусову, Молчалину, Скалозубу и даже Чацкому, говорят о ее наблюдательности, знании жизни (о Фамусове: «Как все московские, ваш батюшка таков://Желал бы зятя он с звездами, да с чинами»; о Молчалине: «искатель невест»; о Скалозубе: «И золотой мешок, и метит в генералы»; о Чацком: «Кто так чувствителен, и весел, и остер,//Как Александр Андреич Чацкий!»).

Лизанька – классический тип русской служанки, «крепостной девушки, приставленной к барышне и пользующейся ее доверием» (Вл. И. Немирович–Данченко). Жизнь в Москве, в доме Фамусовых, отполировала ее, но не развратила. Она отвергает домогательства Фамусова, не прельщается на подарки Молчалина («Вы знаете, что я не льщусь на интересы»). Предел ее мечтаний – буфетчик Петруша, дальше этого «героя» в своих смелых помышлениях она не идет. При всей ее бойкости Лизанька суеверна, она боится и «домовых» и «людей живых». «Амур проклятый» не имеет над нею такой власти, как над Софией («А я... одна лишь я любви до смерти трушу»).

Однако Лизанька не настолько наивна, чтобы ничего не понимать в тех «амурных» делах и историях, которые все время разворачиваются у нее перед глазами. Жизнь в доме Фамусова, постоянное общение с ним, с Молчалиным, с Софией, зависимое положение крепостной девушки в какой–то мере определяют правила и нормы ее поведения, ее житейскую мораль: «Грех не беда, молва не хороша».

Зная хорошо беспринципность и изворотливость Молчалина, сентиментальность и доверчивость Софии, Лизанька предвидит возможный конец их романа («...в любви не будет в этой про–ка//Ни во веки веков»), его комическую, даже фарсовую развязку. Благо, за примерами далеко ходить не надо было:

Лиза
Мне–с?... ваша тетушка на ум теперь пришла,
Как молодой француз сбежал у ней из дому.
Голубушка! хотела схоронить
Свою досаду, не сумела:
Забыла волосы чернить,
И через три дни поседела.

Сердцем Лизанька на стороне Чацкого, хотя вынуждена скрывать от него свидания Софии с Молчалиным и даже помогать им в «амурных» делах. Она всегда стоит на страже интересов своей «барышни влюбленной», и в сцене с Фамусовым храбро выгораживает Софию («вертелась перед ним, не помню, что врала»).

То, что говорит Фамусов о Лизаньке («Ой! зелье, баловница»; «Скромна, а ничего кроме//Проказ и ветру на уме»), не совсем далеко от истины, но односторонне. Лизанька действительно «себе на уме», бойкая, проворная, проказливая. Да и немудрено. Ей постоянно приходится лавировать между «барским гневом» и «барской любовью», увертываться от приставаний Молчалина, угождать капризам «мучительницы–барышни» Софии.

Лизанька прекрасно осознает опасность своего положения, понимает, чем может поплатиться за преданность своей госпоже («А что в ответ за вас, конечно, мне попасть»). Так и происходит. «Барский гнев» ее не миновал. В финале взбешенный Фамусов не знает ни снисхождения, ни пощады, делает Лизу главной виновницей «заговора»:

Ты, быстроглазая, все от твоих проказ;
Вот он, Кузнецкий мост, наряды да обновы;
Там выучилась ты любовников сводить,
Постой же, я тебя исправлю:
Изволь–ка в избу, марш, за птицами ходить.

О Молчалине из первых сцен мы узнаем немного, и о некоторых свойствах его скрытной и льстивой, лакейской натуры можем только догадываться. До поры до времени он действительно молчалив, бессловесен.

Но вот внезапно появляется Фамусов и застает его со своей дочерью, с Софией. От страха перед Фамусовым Молчалин совсем теряет дар речи. Он может только с трудом выдавить из себя две–три запинающиеся фразы («Я–с»; «Сейчас с прогулки»; «Я слышал голос ваш»). Последняя реплика производит особенно комическое впечатление, неизменно вызывает смех, так как почти слово в слово повторяет выдумку Софии («Перепугал меня ваш голос чрезвычайно, // И бросилась сюда я со всех ног...»).

Но пока София отвлекает на себя внимание Фамусова, рассказывая ему свой воображаемый сон, Молчалин постепенно овладевает собой. Самообладания и притворства ему не занимать, и он начинает вновь играть в деловитость, усиленно изображает услужливого и педантичного секретаря, всем своим видом показывая «усердье к письменным делам»: «С бумагами–с», «Я только нес их для докладу», // «Что в ход нельзя пустить без справок, без иных, // Противуречья есть, и многое не дельно».

Во всей красе Молчалин раскроется в дальнейшем – в диалоге с Чацким, в откровениях с Лизанькой, на вечере у Софии, в финальных сценах комедии.

Гораздо больше проясняются в экспозиции характеры отца и дочери – Фамусова и Софии (Софьей она названа только один раз – в перечне действующих лиц, во всех остальных ремарках – София).

Что можно сказать по первым сценам о Фамусове? Грибоедов, по–видимому, не случайно начинает «лепить» образ Фамусова со сцены его пошлого барского заигрывания с молоденькой служанкой Лизанькой. Мы сразу получаем представление о нравственном облике Фамусова, о его старческом сластолюбии. И потому, когда в следующей сцене он фарисействует, хвастаясь своим «монашеским... поведеньем» и удивляясь, застав Софию с Молчалиным («А ты, сударыня, чуть из постели прыг, // С мужчиной! с молодым! – Занятье для девицы!»), эти его комически–горестные сентенции вызывают не только смех, но и отвращение.

Казалось бы, Фамусов искренне заботится о воспитании дочери, о ее благонравии («Уж об твоем ли не радели // Об воспи–таньи! с колыбели!»). Но к чему сводится это воспитание? Мать умерла: умел я принанять В мадам Розье вторую мать. Старушку–золото в надзор тебе приставил: Умна была, нрав тихий, редких правил. Одно не к чести служит ей: За лишних в год пятьсот рублей Сманить себя другими допустила.

В своей ограниченности Фамусов не понимает, что «вторую мать» нельзя «принанять», что, советуя дочери в качестве «образца» брать пример с него, с отца, известного своим «монашеским поведеньем», он достигает обратного результата. У Софии, которая прекрасно знает нрав и повадки Фамусова, ничего, кроме презрения, он не вызывает («Брюзглив, неугомонен, скор»). Однако и лицемерно–ханжеские «уроки» Фамусова для Софии не проходят даром. Может быть, незаметно для нее самой они формируют ее характер, ее правила поведения. О том, насколько хорошо усвоила София эти уроки, говорит ее умение быстро рассеять недоверчивость и подозрения Фамусова, ее притворство перед Чацким.

Но Фамусов сложнее, чем кажется с первого взгляда. Еще П. А. Вяземский проницательно отметил то парадоксальное, казалось бы, обстоятельство, что многие речи Фамусова по своему «сатирическому пылу» не уступают монологам и репликам Чацкого: «Замечательно, что сатирическое искусство автора отзывается не столько в колких и резких эпиграммах Чацкого, сколько в добродушных речах Фамусова». Вяземский объяснял этот парадокс следующим образом: «...здесь автор так искусно, так глубоко вошел в характер Фамусова, что никак не различишь насмешливости комика от замоскворецкого патриотизма самого Фамусова».

Действительно, уже в экспозиции некоторые речи Фамусова звучат почти совершенно в духе Чацкого, например тирады о засилье иностранщины:

А все Кузнецкий мост, и вечные французы,
Оттуда моды к нам, и авторы, и музы:
Губители карманов и сердец!
Когда избавит нас творец
От шляпок их! чепцов! и шпилек! и булавок!
И книжных и бисквитных лавок!

И дальше:

Дались нам эти языки!
Берем же побродяг, и в дом и по билетам,
Чтоб наших дочерей всему учить, всему –
И танцам! и пенью! и нежностям! и вздохам!
Как будто в жены их готовим скоморохам.

Но это сближение только кажущееся. Фамусов хотя и брюзжит на все иностранное, бранит «ужасный век», нападает на «Кузнецкий мост», но кончит тем, что уже в следующем, втором акте будет так, же, искренне расхваливать то, что в первом так гневно осуждает. И самое почетное и видное место у него на вечере займет не кто иной, как «французик из Бордо». А главное – в своем ретроградстве и мракобесии Фамусов так же пренебрежительно относится ко всему исконно русскому, национальному: «Ей сна нет от французских книг, // А мне от русских больно спится». И это закономерно. Ведь Фамусов – активный выразитель принципов того общества, которое не случайно получило название фамусовского. Позиция Чацкого иная. В вводных сценах Грибоедов приоткрывает еще одну черту в характере Фамусова – его нежелание и неумение заниматься своими служебными делами:

Боюсь, сударь, я одного смертельно,
Чтоб множество не накоплялось их;
Дай волю вам, оно бы и засело:
А у меня, что дело, что не дело,
Обычай мой такой:
Подписано, так с плеч долой.

И наконец, последнее действующее лицо первых, вводных сцен – София. Вот образ, который вызывал и вызывает наибольшее количество споров, толкований, разночтений. А. С. Пушкин: «Софья начертана не ясно: не то, не то московская кузина». Вл. Немирович–Данченко: «У Грибоедова Софья написана чрезвычайно точно и законченно, с великолепным соблюдением художественной меры. Но весь рисунок такой тонкий, нежный и осторожный...»; «Софья – избранница Чацкого... . Есть в ней что–то, что греет и дразнит его мечту. Это не только в ее красоте и не только в обжигающих молодую мысль воспоминаниях юности. Это – в ее характере, еще очень нежном, с ароматом едва начавшегося распускаться цветка, но для 17 лет уже изумительно определяющемся в сторону самостоятельности, страстности и настойчивости. В Софье есть все, что может обмануть мечту Чацкого».

Но, думается, полнее и отчетливее всех, писавших о Софии, раскрыл противоречия ее характера И. А. Гончаров: «Это – смесь хороших инстинктов с ложью, живого ума с отсутствием всякого намека на идеи и убеждения, пу-

таница понятий, умственная и нравственная слепота – все это не имеет в ней характера личных пороков, а является как общие черты ее круга. В собственной, личной ее физиономии прячется в тени что–то свое, горячее, нежное, даже мечтательное. Остальное принадлежит воспитанию»; «Вообще к Софье Павловне трудно отнестись не симпатично: в ней есть сильные задатки недюжинной натуры, живого ума, страстности и женской мягкости. Она загублена в духоте, куда не проникал ни один луч света, ни одна струя свежего воздуха. Недаром любил ее и Чацкий. После него она одна из всей этой толпы напрашивается на какое–то грустное чувство, и в душе читателя против нее нет того безучастного смеха, с каким он расстается с прочими лицами.

Ей, конечно, тяжелее всех, тяжелее даже Чацкого; и ей достается свой «мильон терзаний». Каждый, кто впервые прочтет или увидит на сцене «Горе от ума», непременно задается вопросом: «Как София могла полюбить это ничтожество – Молчалина?» Или, если вспомнить Слова Грибоедова из его письма П. А. Катенину: почему «девушка сама не глупая предпочитает дурака умному человеку»? Это загадка. Ответ на этот вопрос не так прост и однозначен, как может показаться на первый взгляд. Конечно, многое можно отнести на счет оторванного от жизни, неправильного воспитания, «французских книг», сентиментальных романов. Но ведь и ее современница Татьяна Ларина воспитывалась, наверное, на тех же романах и тоже воображала себя «героиней // Своих возлюбленных творцов, // Клариссой, Юлией, Дель–финой». И все же Татьяна сразу сумела понять незаурядность Онегина, выделить его из толпы Пустяковых, Петушковых, Буяновых и прочих «господ соседственных селений». Сравнивая этих двух героинь, И. А. Гончаров писал: «Громадная разница не между ею и Татьяной, а между Онегиным и Молчалиным. Выбор Софьи, конечно, не рекомендует ее, но выбор Татьяны тоже был случайный, даже едва ли ей и было из кого выбирать».

Но в отличие от искренней и благородной Татьяны София уже научилась «властвовать собою», уже прошла школу светского притворства и злословия. В ней нет–нет да и прорываются барские замашки: «Не спи, покудова не скатишься со стула»; «Послушай, вольности ты лишней не бери». Несмотря на всю ее сентиментальность, характер у Софии отцовский – крутой, властный. Молчалин вполне устраивает ее еще и тем, что ему она может покровительствовать, а если выйдет за него замуж, и помыкать им, как Наталья Дмитриевна Платоном Михайловичем Горичем. Не случайно Чацкий затем горестно и проницательно заметит: «Муж–мальчик, муж–слуга, из жениных пажей // Высокий идеал московских всех мужей».

Конечно, развращающая обстановка дома Фамусова, московских «модных лавок», атмосфера светских салонов, сплетни и пересуды не могли не оказать влияния на Софию. Отсюда эта сентиментальность и жеманность, это лицемерие и ханжество, которые затем перейдут в расчетливую жестокость, мстительность во время травли Чацкого. И именно эти качества и отталкивают от Софии, не позволяют отнестись к ней с той симпатией и любовью, с какою каждый из читателей пушкинского романа относится к Татьяне.

И все же откуда эта двойственность в восприятии Софии, почему Пушкин счел возможным высказаться о ней так оскорбительно–насмешливо, а Гончаров, напротив, отмечал в ней «сильные задатки недюжинной натуры, живого ума, страстности и женской мягкости»?

Попробуем отнестись к Софии без предубеждения, попробуем довериться первому впечатлению, дополнив его впоследствии наблюдениями над характером Софии по ходу действия пьесы.

Что пленило Софию в Молчалине?
Молчалин, за других себя забыть готов,
Враг дерзости, всегда застенчиво, несмело,
Ночь целую с кем можно так провесть?
Сидим, а на дворе давно уж побелело...

Позже София припишет Молчалину и массу других добродетелей, пока же в ее наивно–сентиментальном воображении именно кажущаяся скромность, застенчивость, робость Молчалина в соединении с его мнимой чувствительностью, предупредительностью, покорностью одерживают верх над всеми его прочими качествами:

Возьмет он руку, к сердцу жмет,
Из глубины души вздохнет,
Ни слова вольного, и так вся ночь проходит,
Рука с рукой, и глаз с меня не сводит.

Именно так и в представлении Софии должны себя вести герои сентиментальных романов. Казалось бы, все, что говорит София, относится только к Молчалину, но ведь эти слова прекрасно характеризуют и саму Софию с ее прихотями и причудами, с ее понятиями об идеальном возлюбленном.

Наконец, Молчалин, по мнению Софии, отвечает еще одному непременному требованию, условию, почти обязательному для романтического героя: он «в бедности рожден» («безроден», по выражению Фамусова). Это обстоятельство только возвышает Молчалина в глазах Софии, подогревает ее чувство, поскольку она готова не только покровительствовать ему, но и пожертвовать собою, своим положением ради неравного брака со своим избранником.

Импровизация на тему Молчалина начинается еще в рассказе о сне Софии, сне, конечно, воображаемом, сочиненном Софией только для того, чтобы еще более заморочить голову Фамусову. Сон этот не что иное, как завуалированное, впрочем, не очень тщательно, объяснение в любви к Молчалину (а местами и прямое признание: «Он будто мне дороже всех сокровищ»). Уже здесь София, любуясь Молчалиным, придает ему «тьму» вовсе не присущих ему «качеств»: он и «мил», и «робок», и «умен»:

Вдруг милый человек, один из тех, кого мы
Увидим – будто век знакомы,
Явился тут со мной; и вкрадчив, и умен,
Но робок... знаете, кто в бедности рожден…

Особенно интересно прозвучавшее в устах Софии упоминание об уме Молчалина. Это не обмолвка. Именно этим качеством Молчалин, по ее мнению, выгодно отличается от Скалозуба, который «слова умного не выговорил сроду». Но ведь и Чацкий, по словам той же Софии, «остер, умен, красноречив». Однако ум Чацкого не тот, который импонирует Софии. Новый, свободный образ мыслей Чацкого, независимость его суждений, его остроумие, красноречие скорее способны отпугнуть Софию.

Как раз то, что привлекательно для Софии в Молчалине, отталкивает ее от Чацкого: Молчалин застенчив, а Чацкий «пересмеять умеет всех», Молчалин – «враг дерзости», а Чацкий «остер» (вспомним, то же словечко обронит о

Чацком и Лиза: «Кто так чувствителен, и весел, и остер...»), Молчалин «робок», а Чацкий «об себе задумал... высоко». И главное, София отнюдь не уверена в любви Чацкого. Молчалин все время рядом с Софией – то сидит с ней всю ночь напролет «рука с рукой», то с нее «глаз... не сводит», а Чацкий? Чацкий сначала «прикинулся влюбленным», а потом и вовсе уехал:

Ах, если любит кто кого,
Зачем ума искать и ездить так далеко? –
восклицает в сердцах София.

Ну как тут, по мнению Софии, не отдать предпочтение Молчалину?

Но вот в гостиной Фамусова появляется Чацкий. Нет, не появляется, вихрем врывается. И сразу все в доме Фамусова приходит в движение. Покойное, устоявшееся, несколько даже монотонное существование обитателей дома нарушено. Характерно, что именно с появлением Чацкого связывал убыстрение ритма и темпа пьесы И. А. Гончаров: «Давно привыкли говорить, что нет движения, то есть нет действия в пьесе. Как нет движения? Есть – живое, непрерывное, от первого появления Чацкого на сцене до последнего его слова: «Карету мне, карету!»

Чацкий как бы связывает воедино две сюжетные линии – любовно–лирическую и общественно–политическую, сатирическую. С момента его появления на сцене эти две сюжетные линии, сложно переплетаясь, но нисколько не нарушая единства непрерывно развивающегося действия, становятся основными, главными в пьесе. Особенно важна в комедии интимно–лирическая линия. Иначе может создаться впечатление, что Чацкий специально приезжает в дом Фамусова, чтобы, встав в позу глашатая, трибуна, произносить с пафосом гневные монологи, филиппики, тирады против отживших порядков и предрассудков, против крепостничества, преклонения перед иностранным, против службы лицам, а не делу и т. д. А выговорившись, в негодовании удаляется, уезжает «вон из Москвы».

Между тем, как справедливо отмечает в своей интересной книге о «Горе от ума» И. Н. Медведева, «коллизия Чацкого развивается на стержне любовных отношений. Именно они ведут действие, что отнюдь не ослабляет общественно–политического накала комедии».

Действительно, исходной точкой характеристики Чацкого является то, что он влюбленный молодой человек, пылкий, юный, искрящийся остротой ума, одаренный пламенностью речи, чрезвычайно темпераментный, чувствительный, с нежной и ранимой

душой. И лишь потом, в силу обстоятельств, обличитель, глашатай, трибун. Личный и общественный темперамент в нем неразрывны.

Уже первое появление его в пьесе отмечено какой–то энергией, бодростью, неподдельной веселостью. Это настроение отражается и в речи Чацкого, в его легких и непринужденных, изящных остротах, шутках, экспромтах, отточенных каламбурах и афоризмах: «Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног!», «Блажен, кто верует, тепло ему на свете!», «Тот сватался – успел, а тот дал промах. // Все тот же. толк, и те ж стихи в альбомах», «Когда ж постранствуешь, воротишься домой, // И дым Отечества нам сладок и приятен!» {Грибоедов не случайно курсивом выделяет эту фразу, ведь это несколько измененная цитата из стихотворения Г. Р. Державина «Арфа» (1798):

Мила нам добра весть о нашей стороне:
И дым Отечества нам сладок и приятен...

О том, с какими чувствами, с каким нетерпением Чацкий спешил встретиться с Софией, говорят необычайно стремительные, динамичные реплики:

Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря,
Верст больше седьмисот пронесся,– ветер, буря;
И растерялся весь, и падал сколько раз...
Звонками только что гремя
И день и ночь по снеговой пустыне,
Спешу к вам, голову сломя.

Чацкий «оживлен» свиданием с Софией, беззаботен, «говорлив». Он в прекрасном настроении, он искренне радуется встрече, острит, шутит, отдается нахлынувшим воспоминаниям. Красота повзрослевшей Софии («В семнадцать лет вы расцвели прелестно, // Неподражаемо, и это вам известно...»; «Век не встречал, подписку дам,//Что б было ей хоть несколько подобно!»; «Как хороша!») поразила, заворожила его, и потому он не сразу замечает холодность Софии. Разочарование, ревность, раздражение, «мильон терзаний» придут позднее.

Пока же он добродушно–насмешливо перебирает общих знакомых, как бы приглашая Софию разделить его веселость, его шутки над «дядюшкой» Софии, над ее молодящейся «тетушкой», над «черномазеньким, на ножках журавлиных» и т. д. Чацкий как бы только легко затрагивает те проблемы и темы, о которых с таким гневом, сарказмом и горькой иронией будет говорить во втором, третьем и четвертом действиях.

Портреты, которые он рисует в своих первых монологах, еще как бы эскизны, забавны, анекдотичны, но уже узнаваемы. Здесь характеристики чрезвычайно метки, точны, а порою просто убийственны. Тут и «старинный, верный член «Английского клоба» Фамусов, и дядюшка Софии, который уже «отпрыгал... свой век», и «тот черномазенький», который всюду «тут как тут, в столовых и в гостиных», и «трое из бульварных лиц, которые с полвека молодятся», и толстый помещик–театрал с его тощими крепостными артистами, и «чахоточный» родственник Софии – «книгам враг», требующий с криком «присяг, чтоб грамоте никто не знал и не учился», и всё представляющаяся «девушкой, Минервой» тетушка Софии, которая по возрасту могла бы быть «фрейлиной Екатерины Первой» (ирония в том, что молодящейся тетушке, наверное, не меньше ста лет, ведь Екатерина Первая – жена Петра I), и «ментор» – учитель Чацкого и Софии, «все признаки ученья» которого составляют колпак, халат и указательный перст, и «Гильоне, француз, подбитый ветерком» – целая галерея всесценических персонажей, нарисованная талантливым и острым резцом.

Большая часть их приходится родней Софии, но София, хотя и с трудом, еще сдерживает раздражение. Однако ее несогласие с Чацким, ее возмущение нет–нет да и прорывается в колких замечаниях и репликах:

Гоненье на Москву. Что значит видеть свет!
Где ж лучше?..
Вот вас бы с тетушкою свесть,
Чтоб всех знакомых перечесть...

Но Чацкий, не замечая холодного и язвительного тона Софии, на лету подхватывает ее реплики и продолжает задорно чертить свои карикатуры. Вот он переходит к злободневной теме воспитания и с иронией вопрошает:

Что нынче, так же, как издревле,
Хлопочут набирать учителей полки,
Числом поболее, ценою подешевле?

Поскольку воспитание молодежи в России часто было отдано на откуп иностранцам, Чацкий пускает несколько язвительных стрел в тех, кто каждого из таких горе–учителей «признать велят историком и географом»:

Как с ранних пор привыкли верить мы,
Что нам без немцев нет спасенья!

Именно поэтому, по мнению Чацкого, «на съездах, на больших, по праздникам приходским
Господствует еще смешенье языков:
Французского с нижегородским.

Враждебность Софии проявляется все более и более явно:

София
Смесь языков?
Чацкий
Да, двух, без этого нельзя ж.
София
Но мудрено из них один скроить, как ваш.

Чацкий наконец замечает эту перемену тона в Софии, ее недовольство. Он хочет оправдаться:

Вот новости! – я пользуюсь минутой,
Свиданьем с вами оживлен,
И говорлив...

По контрасту с собственной «говорливостью» ему приходит на ум «бессловесный» Молчалин:

Где он, кстати,
Еще ли не сломил безмолвия печати?
Бывало, песенок где новеньких тетрадь
Увидит, пристает: пожалуйте списать.
А впрочем, он дойдет до степеней известных,
Ведь нынче любят бессловесных.

Чацкий вспоминает о Молчалине совершенно случайно, непреднамеренно. Но этот каламбур Чацкого является той последней каплей, которая переполняет чашу терпения Софии:

София (в сторону)
Не человек, змея!

И уже напрасно Чацкий воспоминаниями о детстве будет пытаться тронуть сердце Софии, напрасно будет объясняться ей в любви («И все–таки я вас без памяти люблю»). Никакого отклика в душе Софии не вызовет и его почти жалобная мольба:

Послушайте, ужли слова мои все колки?
И клонятся к чьему–нибудь вреду?
Но если так: ум с сердцем не в ладу.
Я в чудаках иному чуду
Раз посмеюсь, потом забуду:
Велите ж мне в огонь: пойду как на обед.

Все эти лирические излияния Чацкого вызывают грубую ответную реакцию Софии:

Да, хорошо сгорите, если ж нет?

Следующая, уже не любовная, а идейная оппозиция, под знаком которой проходит почти все второе действие: Чацкий – Фамусов. Здесь уже трудно найти какие–то точки соприкосновения. Здесь все строится на противопоставлении, на контрасте: отношение к службе, к вольности, к властям, к «веку нынешнему» и к «веку минувшему», к иностранцам, к просвещению, к нравам и т. д. Каждая реплика Фамусова, каждый его монолог, где он выступает горячим и искренним апологетом «века покорности и страха», старых, отживших порядков и представлений, вызывают гневную и резкую отповедь Чацкого.

Идеал Фамусова воплощен в Максиме Петровиче. «Покойник дядя» выставлен в монологе Фамусова в качестве примера и образца из–за его богатства («он не то на серебре, на золоте едал; сто человек к услугам»), знатности («Весь в орденах; езжалто вечно цугом; // Век при дворе, да при каком дворе!»). Но этот «вельможа в случае» снискал уважение Фамусова не только потому, что обладал властью и был отмечен царской милостью. Фамусов совершенно искренне восхищается тем, что его дядя, несмотря на свой «сурьезный взгляд, надменный нрав», ради того, чтобы посмешить императрицу, готов был на любое унижение:

Когда же надо подслужиться,
И он сгибался вперегиб...

И Фамусов убеждает Чацкого учиться на примере Максима Петровича житейской мудрости («А? как по вашему? по нашему смышлен»), не видит ничего зазорного в лести и низкопоклонстве.

Откровения Фамусова возмущают свободолюбивый ум Чацкого. И он произносит монолог, насыщенный ненавистью к «раболепству», шутовству, направленный против тех, кто ради «высочайшей улыбки» готов был «отважно жертвовать затылком», монолог, в котором бранит век «минувший», «век покорности и страха». Чацкий надеется на обновление, на переориентацию моральных ценностей и нравственных устоев в «веке нынешнем»: «Нет, нынче свет уж не таков»; «Вольнее всякой дышит // И не торопится вписаться в полк шутов».

Уже в этом первом столкновении и проявляется несовместимость Чацкого с Фамусовым, с обычаями и понятиями фамусовского круга. Слушая «крамольные» речи Чацкого, Фамусов все более и более воспаляется. В мыслях он уже принимает строжайшие меры против таких инакомыслящих, как Чацкий, считает, что им нужно запретить въезд в столицы, что их нужно отдать под суд. А раз Чацкий, по мнению Фамусова, «карбонари», «опасный человек», «вольность хочет проповедать», «властей не признает», он вполне может быть и бунтовщиком, и сумасшедшим, что, впрочем, в глазах Фамусова одно и то же. Поэтому позже Фамусов так легко верит клевете о сумасшествии Чацкого и даже претендует на то, что он первый заметил и «открыл» безумие Чацкого:

Давно дивлюсь я, как никто его не свяжет!
Попробуй о властях, и нивесть что наскажет!

Другой представитель фамусовского общества, с которым сталкивается во втором действии Чацкий, – полковник Скалозуб, самовлюбленный военный, карьерист аракчеевского типа, «созвездие маневров и мазурки». При всей своей ограниченности, глупости, и он претендует на остроумие, любит сплетни, слухи, не прочь и пошутить. Лиза говорит о нем:

И Скалозуб, как свой хохол закрутит,
Расскажет обморок, прибавит сто прикрас;
Шутить и он горазд, ведь нынче кто не шутит!

В своем цинизме Скалозуб не уступает Молчалину, но свои заветные желания не прячет, а провозглашает откровенно, всерьез:

Довольно счастлив я в товарищах моих,
Вакансии как раз открыты;
То старших выключат иных,
Другие, смотришь, перебиты.

Но Скалозуб метит не только в генералы, но и в «Вольтеры». Этот «истинный философ» с ухватками и мышлением жандарма производит не только комическое впечатление. Он страшен своей неприкрытой агрессивностью, крепколобостью, тупостью.

И наконец, об антитезе Чацкий – Молчалин, противопоставлении, которое особенно явственно проступает в III действии. Молчалин выведен в комедии не только как социальный тип, но и как лицо, важное для сценического развития действия.

«Пригретый» Фамусовым, Молчалин ловко играет роль влюбленного в Софию человека:

Молчалин
И вот любовника я принимаю вид
В угодность дочери такого человека...
Лиза
Который кормит и поит,
А иногда и чином подарит?

Как и у Скалозуба, у Молчалина, «чтоб чины добыть, есть многие каналы». За несколько лет, проведенных в Москве, Молчалин успел сделать неплохую карьеру: получил чин асессора и «три награжденья», стал секретарем Фамусова, зачислен по Архивам. Но главное – сумел завязать нужные связи и приобрести полезные знакомства. Для того чтобы добиться своих низменных целей («и награжденья брать и весело пожить»), Молчалин не брезгует ничем:

Там моську вовремя погладит,
Тут в пору карточку вотрет...

«Традиции» Максима Петровича живы в Молчалине, причем круг «опекунов» у него гораздо шире, чем у дяди Фамусова:

Молчалин
Мне завещал отец:
Во–первых, угождать всем людям без изъятья;
Хозяину, где доведется жить,
Начальнику, с кем буду я служить,
Слуге его, который чистит платья,
Швейцару, дворнику, для избежанья зла,

Собаке дворника, чтоб ласкова была.Чацкий, и в этом его ошибка и трагедия, поначалу всерьез не принимает Молчалина, не видит в нем достойного соперника. Для Чацкого Молчалин – полное ничтожество, «жалчайшее созданье»:

Услужлив, скромненький, в лице румянец есть.
Вот он на цыпочках и не богат словами...

В свою очередь Молчалин ни во что не ставит Чацкого. В его глазах Чацкий – неудачник. Неудачник в любви, ибо он знает о равнодушии Софии к Чацкому, неудачник и в жизни: «Вам не дались чины, по службе неуспех?». Поэтому он так откровенен с Чацким, снисходительно поучает его. И чем больше приоткрывает свою личину Молчалин, тем тверже Чацкий убежден, что София никак не может полюбить Молчалина:

С такими чувствами, с такой душою
Любим!.. Обманщица смеялась надо мною!

А. С. Пушкин писал: «Между мастерскими чертами этой прелестной комедии – недоверчивость Чацкого в любви Софии к Молчалину – прелестна! – и как натурально! Вот на чем должна была вертеться вся комедия...»

Чацкий недооценил Молчалина. Между тем в России наступало время молчалиных, время чинов и чиновников, время приспособленцев и «деловых» людей. В своей содержательной, хотя и во многом полемичной, книге «Грибоедов. Факты и гипотезы» А. А. Лебедев писал: «Ненависть к Молчалиным пришла тогда, когда выяснилось, что они–то и есть вечно молодые старички российской истории.

Чацкий сошел со сцены.
Молчалин остался.
Онегин прошел.
Молчалин остался.
Печорин погиб.
Молчалин остался.

Ушли герои молодого Герцена, потом – Рудин, Рахметов, Базаров...

Молчалин остался неуязвим. Молчалиных оказалось невозможно одолеть – они были сильны чужой силой. Их нельзя было убить презрением или смехом – их достоинство было в чужом авторитете».

И. А. Гончаров по–иному оценивал историческую роль Чацкого: «Каждое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого – и кто бы ни были деятели, около какого бы человеческого дела, – будет ли то новая идея, шаг в науке, в политике, в войне – ни группировались люди – им никуда не уйти от двух главных мотивов борьбы: от совета «учиться на старших глядя», с одной стороны, и от жажды стремиться от рутины к «свободной жизни» вперед и вперед, – с другой. Вот отчего не состарился до сих пор и едва ли состареется когда–нибудь грибоедовский Чацкий, а с ним и вся комедия».

Но в тот исторический период, в том обществе, о котором написана комедия Грибоедова, Молчалин оказался живучим, неуязвимым. Молчалины представляют собою ту силу, которую невозможно было одолеть. К тому же Молчалин еще и счастливый соперник Чацкого в отношениях с Софией. И, осознав это, Чацкий с горечью восклицает: «Молчалины блаженствуют на свете!»

Вслед за мучительным и тягостным для Чацкого разговором с Молчалиным происходит съезд гостей. К Фамусову на бал собирается масса людей, можно сказать, вся дворянская Москва. И начиная с 14 явления третьего действия, как писал Вл. Немирович–Данченко, «пьеса вдруг разрывает грани интимности и разливается в широкий поток общественности».

Вокруг романтического Чацкого стоит сплошной, немолчный гул сплетен, пересудов, вертятся комические и страшные уроды – тупоумные, чванливые, самоуверенные, болтливые, праздные. А за этими фигурами первого и вто-

рого плана, воплощающими гражданскую косность, моральное ханжество, нравственное уродство, самоуверенную пошлость, мерещатся целые сонмы таких же уродливых представителей суетного света, сливающихся в несметную «мучителей толпу», как говорит о них Чацкий:

В любви предателей, в вражде неутомимых,
Рассказчиков неукротимых,
Нескладных умников, лукавых простаков,
Старух зловещих, стариков,
Дряхлеющих над выдумками, вздором.

В этом обществе не брезгуют доносчиком и картежным шулером Загорецким, уважают вздорных и брюзгливых Хрюминых, нелепых Тугоуховских, боятся грубой, деспотичной, властной и бесцеремонной Хлестовой, снисходительно относятся к угодливости и холуйству Молчалина, к тупости Скалозуба, к болтливости Репетилова. И лишь одного простить не могут – ума, нового, свободного образа мыслей, независимости суждений, нравственного и духовного превосходства Чацкого. Ума боятся, как чумы. И потому с такой ненавистью и злобой они преследуют Чацкого, с такой радостью и готовностью подхватывают и раздувают сплетни о его сумасшествии.

Но и Чацкий не остается в долгу. Со всей силой своего общественного темперамента он обрушивается на невежество, косность, низкопоклонство, космополитизм. В своем монологе о «французике из Бордо» Чацкий негодует по поводу «чуже–властья мод», «нечистого духа» пустого, рабского, слепого «подражанья» всему иностранному, ведет борьбу за национальное достоинство.

В этой борьбе Чацкий не одинок. За стенами особняка Фамусова есть другая Россия, где у Чацкого есть единомышленники: двоюродный брат Скалозуба, который «крепко набрался каких–то новых правил»:

Чин следовал ему: он службу вдруг оставил,
В деревне книги стал читать.

Это и племянник княгини Тугоуховской – «химик и ботаник», это и профессора Педагогического института, о которых княгиня Тугоуховская с негодованием говорит, что они «упражняются в расколах и в безверьи».

«В многолюдстве» толпы «мучителей», гостей Фамусова, Чацкий один. И этот мотив одиночества особенно усиливается в IV действии, когда, израненный ревностью, отвергнутый любовью, оскорбленный клеветой и непониманием, Чацкий произносит свой монолог:

Ну вот и день прошел, и с ним
Все призраки, весь чад и дым
Надежд, которые мне душу наполняли.
Чего я ждал? что думал здесь найти?
Где прелесть этих встреч? участье в ком живое?
Крик! радость! обнялись! – Пустое.

Здесь же, в IV действии, наступает и развязка. Случайно оказавшись свидетелем сцен между Софией, Молчалиным и Лизой, Чацкий прозревает и узнает, что сплетней о сумасшествии он обязан Софии, узнает, что она давно сделала свой выбор, предпочла Молчалина. Униженный и оскорбленный, Чацкий произносит свой последний монолог, в котором со всей силой негодования обрушивается на мир Фамусовых.

Так завершаются сюжетные линии комедии: любовно–лирическая линия разрешается «мильоном терзаний», горем неразделенной любви, по линии же общественно–политической конфликт Чацкого с фамусовским обществом завершается окончательным разрывом. И.А.Гончаров писал: «Чацкий сломлен количеством старой силы, нанеся ей, в свою очередь, смертельный удар качеством силы свежей. Он вечный обличитель лжи, запрятавшейся в пословицу: «Один в поле не воин». Нет, воин, если он Чацкий, и притом победитель, но передовой воин, застрельщик и – всегда жертва».

Первые читатели и слушатели комедии Грибоедова (А. Бестужев, А. Одоевский, В. Кюхельбекер, С. Бегичев) находили Чацкого идеальным героем. Сказывался и романтизм, присущий этим друзьям автора. Однако с ними вступил в полемику Пушкин, которому показалось уязвимым поведение героя пьесы: он «мечет бисер» перед Репетиловыми и произносит свои тирады Фамусову, Скалозубу и «московским бабушкам».

Критик О. Сомов заметил, что Грибоедов вовсе не имел намерений «выставлять в Чацком лицо идеальное». Драматург сознательно наделил героя слабостями – заносчивостью и нетерпеливостью.

В последние годы многие литературоведы вновь вернулись к противоречию между содержанием речей Чацкого и неуместностью их произнесения в данных обстоятельствах. Было обращено внимание на бессмысленность советов Чацкого (например, Горичам), на то, что не только он смеётся над фамусовским обществом, но и они смеются над наивным и простодушным героем. И в итоге Чацкий оказывается вписанным в комедийное поле пьесы, попадает в комедийные ситуации.

Грибоедов оставил читателям и зрителям «Горе от ума» грустную комедию об иронии истории, нередко превращающей в посмешище самых умных и благородных людей; о том, что кричать бессмысленно, а молчать невозможно и остается только смеяться – над жизнью и над собой. Вот что пишет по этому поводу литературовед А. Лебедев:

«Смех в «Горе от ума» чуть ли не «высший судия».

Смех может убить, смех – оружие... смертельное опасное... Смех низводит с пьедестала, разоблачает. Смешное не может быть величественным. И страшно, когда обнаруживается вдруг, что от великого до смешного – шаг. Но и само страшное не может быть в то же время смешным. В смехе – победа над страхом. Смех победителен. Смехом разрешаются противоречия и конфликты... Смеется тот, кто смеется последним...

Последним в «Горе от ума» смеется Грибоедов... И главный герой... смех Грибоедова».

Жанр произведения. Поэтика комического. Сложность определения жанра грибоедовского творения объясняется тем, что критики, исследователи и читатели по–своему понимают комическое, нашедшее в пьесе столь многообразное воплощение, а также различным образом оценивают положение и финальное прозрение Чацкого и Софьи.

Сам Грибоедов называл свою пьесу комедией. Пушкин был согласен с таким определением и находил в ней «черты истинно комического гения». Произведение это во многом новаторское, оригинальное, высокохудожественное, недаром тот же Пушкин характеризовал его как «прелестную комедию».

Однако следует установить и видовую определенность этого художественного создания. Прежде всего, отметим, что это комедия сатирическая. Картина жизни, воссозданная в пьесе, дана здесь с очевидным её сатирическим осмеянием. Автор вскрывает и обнажает внутреннюю несостоятельность порядков, царящих в фамусовском обществе, и всех его живописных и комедийно–нелепых представителей, подвергнутых смеху и отрицанию, приправленному сатирической солью. Гончаров в своём этюде «Мильон терзаний» писал об этой пьесе как «вечно жгучей, острой сатире».

Во–вторых, это комедия общественная. Термин этот ввёл в употребление Н. В. Гоголь и применял его к тем пьесам, где доминирует общественный, а не интимный, любовный конфликт. Последний представлен в «Горе от ума», но введен в более широкую и значимую раму столкновения «века нынешнего» и «века минувшего». Поэтому Гоголь характеризовал пьесу Грибоедова как «истинно общественную комедию», которая была «грозным очищением... от сору и дрязгу земли нашей».

В–третьих, это высокая комедия. Намечая такое определение, А. С. Пушкин писал, что «высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров... она нередко близко подходит к трагедии». Эта особенность характерна для «Горя от ума». О жанре этом, редкостном и сложном, мечтали современники Грибоедова. Своеобразие этой разновидности комедийного произведения проистекало ещё и оттого, что в нём оказался изображенным тип положительного героя, а это было художественным событием довольно необычным.

В–четвертых, перед нами произведение, в котором нередки комедийные положения и ситуации (разговор Тугоуховского и графини–бабушки, ловля жениха Тугоуховской), но в основном преобладает комизм характеров и нравов. Именно так разъяснял Пушкин в письме А. Бестужеву своеобразие грибоедовского создания: «Цель его – характеры и резкая картина нравов. В этом отношении Фамусов и Скалозуб превосходны...» Такая разновидность пьес носит название комедия характеров и нравов. Добавим к этому, что перед нами комедия в стихах.

Однако многих писавших о «Горе от ума» не удовлетворяло жанровое определение «комедия» даже с учётом названных видовых характеристик. Они колебались в обозначении жанра пьесы Грибоедова и называли её то комедией, то драмой, то сатирой, то трагедией, то трагикомедией, то сценической поэмой. Думается, что для «Горя от ума» не может быть дано однозначной лаконичной формулы. Здесь встречается своеобразное сочетание отдельных жанровых признаков высокой, общественной сатирической комедии в стихах, сценической поэмы и драмы.

В чём и как обнаруживает себя комическое? В основе пьесы Грибоедова лежит ряд противоречий: между умом, глупостью и безумием; между правдой и ложью, идеалом человека и его грубым искажением, высокой моралью и аморальностью, прекрасным и безобразным, возвышенным и низменным. Такие противоречия являются основанием для выражения комического. Частной его формой является смех, который очень часто или громко звучит, или о нём упоминается в тексте пьесы. Смеётся Чацкий – сначала добродушно, затем язвительно, позже саркастически. Лиза предупреждает: «На смех, того гляди, подымет Чацкий вас». Софья удручена, что гость «смеясь или в печали», не скажет о ком–нибудь добром, что любит всех «в шуты рядить». Репетилов чувствует, что Чацкий потешается над ним. Хлёстова гнева-

ется на героя комедии: «Кто этот весельчак? Из звания какого? / ...что наш ел смешного? Чемуонрад? Какойтутсмех? / Над старостью смеяться грех». Её раздражает хохот «смешливого» молодого человека.

Сам он хорошо знает силу комического: «Нынче смех страшит и держит стыд в узде». Но и представители фамусовского общества – каждый по–своему – пытаются пользоваться этим оружием в борьбе с инакомыслящими. «Во вред» ему «потешилась» Софья, примерив шутовской наряд на своего давнего друга. «Всё прошедшее» она обратила «в смех». Хором хохочут над ним княжны Тугоуховские. Злословит Загорецкий, язвит Хрюмина, иронизирует Молчалин, острит Скалозуб («Шутить и он горазд, ведь нынче кто не шутит!» – говорит о нем Лиза). Герой комедии слышит при этом в репликах глупцов «не смех, а явно злость». Это чувство руководит ими, когда они гонят и клянут неугодного «вольтерьянца».

Такое частое варьирование темы смеха не случайно. Оно показывает столкновение взаимоисключающих оценок жизненных явлений, непримиримость каждой из сторон конфликта друг к другу, отражает многообразие проявлений комического в «Горе от ума». Мы встречаем здесь самые различные виды комизма: явное несоответствие происходящего времени и месту. В пьесе разработан комизм характеров: им по–настоящему отличаются такие действующие лица, как Скалозуб, Загорецкий и особенно Репетилов. Им присущ комизм действий: полковник явно неуместно рассказывает анекдот про княгиню Ласову. Она «расшиблась в пух», но Скалозуб потешается над ней; Загорецкий только что услышал новость про сумасшествие Чацкого, но заявляет, что её помнит и спешит распространить её среди присутствующих; Репетилов вваливается в дом Фамусова и тут же падает, растягиваясь «во весь рост». Он дал друзьям слово молчать об их союзе, просит других хранить тайну, но сам же выбалтывает её перед случайными людьми.

Грибоедов использует в произведении традиционный комизм формы, физических недостатков: князь Тугоуховский и графиня–бабушка отличаются глухотой; ведя диалог, они не слышат друг друга, что создаёт комическое положение. К тому же графиня Хрюмина обладает дефектом речи и забавно искажает русские слова. Эти фарсовые элементы обогащают стихию комического в пьесе. Но разговор «глухих» в пьесе встречается и тогда, когда Чацкий обращается к Фамусову, заткнувшему уши. В этом состоянии он не слышит и слуги, сообщающего о приходе Скалозуба. Впрочем, встречей «глухих» является, по существу, и вся комедия. Здесь фамусовское общество не хочет и не может услышать Чацкого, наделённого, как и Софья, своеобразной «слепотой».

Интересен в пьесе комизм сходства. Он представлен, во–первых, дублированием персонажей, в частности безликих и безымянных господ N. и D.. Он передан также повтором схожих реплик (например, в 16 и 17 явлениях третьего акта фраза Г. D. «он сейчас здесь в комнате был, тут» повторяется в устах Загорецкого) и великолепным пародированием (Репетилов является любопытной пародией на свободолюбца Чацкого, а в Молчалине не умирают угодничество и ловкость Загорецкого).

Столь же многообразно варьируется в комедии алогизм, комизм абсурдных утверждений. Таково высказывание Скалозуба о том, что пожар способствовал «много к украшенью» Москвы, или суждение Репетилова: «Да ум-

ный человек не может быть не плутом». Яркими примерами комизма лжи являются ловко придуманный Софьей сон или характеристика «ночного разбойника, который «крепко на руку нечист» и обманщик. Но когда он «об честности высокой говорит, / Каким–то демоном внушаем: глаза в крови, лицо горит, / Сам плачет, и мы все рыдаем». Да и сам Репетилов, рассказавший об этом внесценическом персонаже, тоже любит основательно прилгнуть. На его сообщение о том, что он «всё отвергал: законы! совесть! веру!» Чацкий бросает хлесткую реплику: «Послушай! Ври, да знай и меру...»

Широкой палитрой представлен в пьесе образный комизм, выразительные средства языка, остроумное слово. Великолепна гипербола в споре о мнимом пристрастии Чацкого к вину. За предложением Хлёстовой «чай пил не по летам» следует её же уточнение «шампанское стаканами тянул», на что Наталья Дмитриевна откликается преувеличением: «Бутылками–с, и пребольшими», а Загорецкий вносит последний гиперболический штрих: «Нет–с, бочками сороковыми». Сатирично сравнение Загорецким басенных животных – львов и орлов – с царями из реальной действительности; для Фамусова характерно уподобление ученья чуме. В языке комедии часты контрасты («Певец зимой погоды летней»), оксюмороны, антитезы. Французская речь сближается с нижегородской, неумеренно ласковые слова Натальи Дмитриевны в адрес мужа («мой ангел» и «душечка») сменяются её же гневными окриками; Скалозуб предлагает фельдфебеля «в Вольтеры». Ожидание нередко сменяется во фразе чем–то несостоявшимся («Прочти, братец, да он не пишет ничего», «Приданого взял – шиш, по службе – ничего»; «Чуть из виду один, гляди уж нет другого»), «Здешние беды» для Хрюминой–внучки являются «прелестями». Драматург применяет игру слов: фразеологизм «не в своем уме» перестраивается и преобразуется в словосочетания «с ума сошел», «с ума спрыгнул», «в уме поврежден», «в уме расстроен», «не в своей тарелке», в определения «сумасшедший», «безумный», «окаянный».

Всё это – щедрое грибоедовское выражение комического в пьесе. Но эта эстетическая категория нередко уступает место лиризму и проявлению трагического. Сквозь комическое просвечивает драма. Трагическое уже подготовлено тем, что в пьесе, говоря словами Белинского, выражена «убийственная сила сарказма», «едкость иронии», «пафос в лирических излияниях раздраженного чувства»; «её элемент есть желчный гумор... грозное негодование». К тому же, в фамусовском мире царят «какие–то уроды с того света», как заметила графиня–внучка. Нет, это не карикатуры, их избегал Грибоедов, а образы, вплотную приближающиеся к жуткому гротеску. Всё это – основа для проявления драматического. Когда же общество «всем хором» прославляет Чацкого безумным и гости бала уподобляются тем самым античному трагическому хору, когда драма Чацкого движется к своей развязке, зрители ощущают трагедию свободолюбивого героя в самодержавной России. Комическое и трагическое приходят в относительное равновесие.

Художественный метод Грибоедова.

Творческий метод Грибоедова–драматурга, само строение художественного мира «Горя от ума» определяется взаимодействием в пьесе нескольких литературных традиций: легкой любовной комедии классицизма, близкой реализму сатирической «комедии нравов», наконец, лирической «сценической поэмы», определявшейся уже законами романтического мировосприятия. «Я как живу, так и пишу, свободно и свободно», – объяснял эту особенность своей манеры сам Грибоедов в письме к Катенину.

Верность традициям классицизма в «Горе от ума» проявилась прежде всего в сохранении самых общих внешних примет пьесы. Это обязательные «единства» времени (действие происходит в течение одного дня) и места (все события разворачиваются в доме Фамусова, хотя и в различных его уголках). Сохраняется и соотнесенность основных персонажей с традиционными театральными и драматургическими «амплуа», которые определяют их роль в происходящем: Фамусов – комический «обманутый отец», Софья – «инженю» (то есть, в переводе с французского, «наивность», юная влюбленная героиня), Лиза – «субретка», ловкая служанка–наперсница своей барышни, Чацкий – «отвергнутый любовник», Молчалин – «удачливый соперник», Скалозуб – комический «вояка», так нелепый со своими казарменными остротами в мире изысканных любовных чувств. Многие персонажи олицетворяют лишь одно человеческое качество; однонмерность, заданность их облика подчеркивается «говорящими» именами и фамилиями героев. Такова вечно недовольная графиня внучка Хрюмина, «смело» осуждающая всех и вся, словно хлещущая своими острыми приговорами Хлёстова, несчастный мученик своей жены и шести дочек на выданье престарелый князь Тугоуховский и др. Однако привычные театральные условности классицизма переплетаются в «Горе от ума» с совсем иными, реалистическими чертами. Обычно единственный в любовных комедиях конфликт – интрига, связанная с борьбой за руку героини, здесь сохраняет лишь психологическое значение, определяет состояние и настроение героев (Чацкий еще отнюдь не просит руки Софьи, Молчалин надеется: «без свадьбы время проволочим...», «ничуть не прочь» жениться лишь Скалозуб, но он изначально исключен из интриги самой Софьей: «мне все равно, что за него, что в воду»). На место борьбы за руку героини приходит сатира на фамусовскую Москву, размышления о том, каковы истоки пустоты и мертвенности ее образа жизни, в чем истинная причина одиночества думающего и чувствующего человека в этом мире. Единства места и времени не столько служат целям сценического правдоподобия, как того требовала основанная на законах разума теория классицизма, а скорее укрупняют показанные события, служат как бы увеличительным стеклом, превращают частную жизненную историю в широкий психологический и философский символ. Кроме того, формальное единство изображенного на сцене дома Фамусова вовсе не мешает драматургу показать и другие уголки Москвы (Кузнецкий мост, молчалинские Архивы, дома Татьяны Юрьевны и княгини Марьи Алексевны, Английский клуб, Ученый комитет, «секретнейшие союзы», Петербург, полки, провинцию... даже двор Екатерины II). Множество людей, появляющихся в III акте, невиданное до тех пор на театральной сцене, позволило Грибоедову максимально обобщить предстающие перед нами проблемы; не случайно Вяземский сказал об этом акте: «Расширяя сцену, населяя ее народом действующих лиц, он <Грибоедов>, без сомнения, расширил и границы самого искусства».

Усложнились и характеры многих (особенно центральных) персонажей, личность которых вовсе не сводится отныне к одной господствующей черте, и даже не всегда может быть четко «определена» как положительная или отрицательная. Сам Грибоедов, объясняя Катенину особенности своей пьесы, противопоставил «портретную» и «карикатурную» манеры изображать героев («портреты и только портреты входят в состав комедии <...> в них, однако, есть черты, свойственные многим другим лицам, а иные всему роду человеческому, настолько, насколько каждый человек похож на своих двуногих

собратий. Карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь»). В «портрете» совмещены, типизированы черты многих людей (неспроста так часто говорят о разных прототипах героев «Горя от ума», начиная с самого Чацкого, в котором современники видели и П.Я. Чаадаева, и В.К. Кюхельбекера, и А.И. Одоевского, и других пылких, восторженных молодых людей – друзей Грибоедова); «карикатура» же показывает только одного человека, причем всего лишь с одной, наиболее бросающейся в глаза стороны, ничего не доказывая другим, не заставляя задуматься.

Большое значение имел также бытовой реализм комедии. Мы узнаем из нее множество сведений о жизни дворянской Москвы, Петербурга, провинции той поры: узнаем, как велось воспитание детей, ощущаем вольный, радостный дух дружеских кружков молодежи, в которые попал юный Чацкий, зарождение вольномыслия в «пансионах, школах, лицеях...», «педагогическом» институте; узнаем атмосферу привилегированных дворянских клубов и скуку провинции, муки родителей, стремящихся пристроить подросших дочерей, и повседневные заботы мелкого человечка, Молчалина или Загорецкого, принужденного угождать «всем людям без изъятья»... Романтические веяния в комедии связаны и с образом возвышенного героя–романтика и гражданина Чацкого, с изображением романтического по существу конфликта героя с целым миром, косной, непонимающей массой.

Романтической приметой в «Горе от ума» было и ощущение авторского «участия» в пьесе (неспроста Пушкин скажет о ней: «Теперь вопрос. В комедии «Горе от ума» кто умное действующее лицо? ответ: Грибоедов»), своеобразный «лиризм» этого драматургического сочинения. Его примета – речи персонажей, которые они как будто не могут произнести, опираясь только на свои силы (злые эпиграммы на Москву и московские обычаи, неожиданно звучащие из уст Фамусова, Скалозуба или Репети–лова; редкая для такого молодого человека, как Чацкий, способность к философским и политическим обобщениям). Современный исследователь комедии так писал об этом: «Иногда... <...> начинает казаться, что автор незаметно для себя перевоплощается поочередно в каждого из выводимых им на сцену героев, вживается в каждого из них и затем начинает говорить его голосом» (А.А. Лебедев).

Новаторство комедии во многом определяется особым отношением Грибоедова к языку, совершенно новым подходом к речевой характеристике персонажей. Автор не просто создает индивидуальные речевые портреты своих героев, выявляя их образовательный и культурный уровень, род занятий и мировоззрение, как это было в комедиях Фонвизина. «Горе от ума» ныне воспринимается нами словно «запись» живого разговора людей той далекой поры. Память о «музыке речи», которая вовсе не исчезает в веках, а продолжает жить, становится одним из свидетельств бессмертия души человека – пожалуй, это было открытием Грибоедова. «О стихах я не говорю – половина войдет в пословицу», – заметил после первого знакомства с комедий Пушкин, почувствовав в пьесе эту своеобразную волю к бессмертию В традициях классицизма следовало писать стихотворные пьесы шестистопным ямбом – Грибоедов же прибегает в «Горе от ума» к возможностям «вольного» – разностопного ямба, в котором сочетаются двух–, трех–, четырех–, пяти– и шестистопные строки. Ранее этот стих был допустим только в «низком» жанре басни; но именно разностопный ямб в русском стихе лучше всего передает интонационное богатство устной речи. Даже мнимые «неправиль-

ности» в ударениях или употреблении слов («скромна, а ничего кроме // Проказ и ветру на уме...»; «И танцам, и пенью, и нежностям, и вздохам...»; «сударь...», «Я должен у вдове, у докторши крестить...», «я не знал, что будет из того // Вам ирритация. Опрометью вбежали...» и др.) становятся приметами реального разговора, несут ощущение «широты» представленных характеров, не укладывающихся ни в какие схемы. «Неправильности» делают речь героев «Горя от ума» удивительно привлекательной, симпатичной для нас – потому что в них – сама жизнь. «Живой живое и думает, живой живое и любит», – не случайно сказал о комедии Вяземский. Произносимое слово наполнилось ощущением самой жизни – и язык преодолел мертвенность, проблема борьбы с которой и является главной среди вопросов, волновавших и автора «Горя от ума», и его героев.

Таким образом, комедия Грибоедова стала одной из первых реалистических русских комедий. Автор сумел уловить в ней дух эпохи, верно и многосторонне показать основной конфликт, волновавший тогдашнее русское общество, глубоко проникнуть в психологию героя–современника. Все зто, как и философская глубина видения наиболее острых проблем, русской жизни., сделала «Горе от ума» одним из самых острых произведений всей русской литературной классики, значение которого не уменьшилось до наших дней.

Язык комедии.

Представления о реализме «Горя от ума» существенно обогащаются, когда мы знакомимся с языком этой комедии. На свежесть, правдивость и национальное своеобразие языковой стихии «Горя от ума» сразу же было обращено внимание современников драматурга.

Прежде всего, посмотрим, чем достигается этот колорит, подчеркнутый писателем. Тогдашний язык многих пьес был основательно засорен галлицизмами, в чём выражалось неумеренное подобострастие перед всем французским, не искорененное даже после победы над Наполеоном и изгнания его армий. Грибоедов решительно отвергает этот неуместный для его пьесы лексический пласт, что отвечало его гражданским убеждениям и пристрастиям как одного из «шишковистов». Чацкий открыто и язвительно смеётся над активным нежеланием тогдашней знати пользоваться русским языком, переводить галлицизмы типа «мадам» и «мадмуазель» такими словами, как «сударыня», вызывающими всеобщий хохот.

Сам Грибоедов настойчиво изгоняет иноязычные элементы из текста своей пьесы. Даже термины «акт» и «сцена» он заменяет их русскими вариантами: «действие» и «явление». Вместо выражения «экспансия» (мод) он употребляет отечественное слово «чужевластье». На 3050 исконно русских слов в тексте пьесы встречается всего 250 иностранных.

Своеобразие языка комедии определяется также преобладанием в ней разговорной речи. В пьесе очень часты фразеологизмы и идиомы, характерные именно для русского языка: «бьют баклуши», «сон в руку», «час битый», «ни дать ни взять», «прах его возьми», «с рук сойдёт», «путем бы взяться», «дал я крюку», «в полымя из огня», «мочи нет», «вздор молоть». Так же щедро использует Грибоедов отдельные разговорные и просторечные слова: «оказия», «гиль», «покудова», «таскаться», «прок», «зелье», «журить», «спозаранку», «кутерьма», «турусы», «честить», «содом», «финтить», «авось», «ужли», «пуще», «вишь», «вдругорядь», «толкнуться», «особливо», «испужал». Иногда они вступают в нерасторжимые сочетания с определениями: «ленивая тете-

ря», «прямой чурбан», «умыкоротки», «охотасмертная». Многие привычные слова автором переосмыслены в народном духе. К ним относятся: «схоронить» («спрятать»), «больно» («очень»), «весть» («анекдот», «новость»), «коптеть» («находиться»), «треснулась» («ударилась»). Автор комедии вводит непривычные грамматические формы, характерные для народного языка: слова с эмоционально–экспрессивными суффиксами (щечки, жилки, отдушничек, крестишко, местечко, человечек, французик, чуланчик), глагольные формы со значением однократного, мгновенного действия («прыг», «хвать»), глаголы с двойными приставками, передающими дополнительное действие («пораспрошу», «повыкинь», «повыспрошу»), сравнительную степень наречий и прилагательных с приставкой «по–» («посмешней», «подешевле», «поболее», «подалее»).

Грибоедов, стремясь передать живой, современный язык, активно исключает из комедии архаизмы и церковнославянские элементы. Лишь иногда встречаются они в тексте: «перст указательный», «ум, алчущий познаний», «вперить ум», «уничиженье», «воспылал», «издревле», «с дражайшей половиной». Наиболее часты они в речи Чацкого, необходимые для придания ей патетики, торжественности звучания, возвышенных интонаций. В речи Фамусова они являются признаками его приверженности старине («тем паче», «тупей»). С этой же целью используются и историзмы, слова, передающие особенности быта и колорит давних эпох («куртаг», «пономарь», «камергер», «скоморох», «паж», «святцы», «фрейлина», «асессор»). Благодаря им аромат и обаяние «века минувшего», как кажется Фамусову, оживают особенно наглядно. Книжная лексика тоже присутствует в тексте комедии («ментор», «параллель», «химера», «излить», «взыскательный», «убийственный», «терзаться», «полагать»). Но, будучи показателем высокой культуры Чацкого, она всё же незначительна и пьесе и настойчиво заменяется автором лексикой разговорной, просторечной, народной.

Язык комедии удивительно афористичен. В этой связи напомним об обилии пословиц и поговорок, вошедших в нашу речь из комедии Грибоедова. Вот лишь некоторые из пословиц: «Счастливые часов не наблюдают»; «Ах! Злые языки страшнее пистолета»; «Шелв комнату – попал в другую»; «Где чудеса, там мало складу»; «Блажен, кто верует, тепло ему на свете!»; «И дым отечества нам сладок и приятен» (перестроенная цитата из Державина); «Что за комиссия, создатель, бытб взрослой дочери отцом!»; «Дома новы, но предрассудки стары!». Освежим в памяти и ряд поговорок: «Дистанция огромного размера!»; «Времён Очаковских и покоренья Крыма»; «Герой не моего романа»; «Шумим, братец, шумим»; «Послушай! ври, да знай же меру»; «Что станет говорить княгиня Марья Алексевна!». Не зря Пушкин предрекал, что половина строк комедии «должна войти в пословицу».

Нередки в языке комедии «неправильности» в употреблении слов («у батюшке», «у вдове», «у докторше», «по неволи», «ради» (вместо рады), «ребяты»), но и они, будучи выхваченными из живой речи, придают обаяние пьесе Грибоедова. Язык её не только острый, действенный, заряженный током комизма, но и музыкальный.

Великолепно умение Грибоедова индивидуализировать язык своих героев и персонажей. Речь Чацкого – это выступление яркого публициста, которое пересыпано сарказмами, остротами, ироническими замечаниями, это речь, обогащенная риторическими приёмами, нежными интонациями, чередующимися с гневными тирадами, формулами отточенного красноречия, обвинениями судьи и бытовыми, чуть сниженными подробностями и деталями. Речь Хлёстовой соткана из про-

стонародных выражений («пора перебеситься», «я за уши его дирала», «час битый ехала»), частых обращений («отцы мои») и повторов, уменьшительно–ласкательных слов («подарочек», «собачка») и грубовато–уничижительных определений («лгунишка», «куличики», «с безумных глаз», «из смешливых»). Она может задорно, по–ребячьи спорить с Фамусовым, но может и грозно, «хлестко» отстегать словом. Язык Фамусова тоже близок к народной речи («давеча», «испужал», «откудова», «невзначай»), тоже исполнен интонаций властного знатного барина, но у него заметны самодовольное добродушие, любовь к самобытному искажению слов и переносу ударений в них («сударь», «внучат», «не по летам»), интонация неподдельного любования давними нравами. Речь Скалозуба отличается своей категоричностью, преобладанием командных интонаций; чувствуется, что полковник–хрипун любит придать каждому слову особую весомость, обожает острить и смеяться над собственными плоскими шутками.

Стих «Горя от ума».

Лёгкости языка Грибоедов достиг благодаря своему необыкновенному стиху, выразительному, чеканному и в максимальной степени приближенному к разговорной речи. Этим стихом в значительной мере драматург создаёт ту очаровывающую нас музыку, ощущение которой не покидает читателя, когда он вновь и вновь упивается этой пьесой.

Стих «Горя от ума» может быть определён как вольный, поскольку ямбический размер, которым написана пьеса, многообразно варьируется в зависимости от количества стоп в строке, а значит – и соответственного звучания. Около половины всех стихотворных строк комедии представляет собою шестистопный ямб, или александрийский стих. Ему присуща торжественность, патетичность, столь необходимые речах Чацкого, в его декламационных монологах. Его достоинство состоит в способности заключать в себе бичевания, сентенции, афористические суждения и одновременно – разговорную интонацию, особенно когда он взаимодействует со стихами иной длины. Вот пример наиболее характерного грибоедовского стиха:

А судьи кто? – За древностию лет
К свободной жизни их вражда непримирима,
Сужденья черпают из забытых газет
Времён Очаковских и покоренья Крыма;
Всегда готовые к журьбе
Поют всё песнь одну и ту же...

Часто используются в комедии стихи пятистопного ямба. Его выразительность иная.

Есть туалет, прехитрая работа –
...Подушечка, из бисера узор;
Игольничек и ножинки, как милы!
Жемчужинки, растертые в белилы!

Живость этого описания достигается включением в эти пятистопные строки четырехстопного ямба, а также появлением строк с одним лишним слогом.

Большое место в комедии занимает четырехстопный ямб. Разговорность становится его определяющим качеством. Таково, например, признание Молчалина:

По мере я трудов и сил,
С тех пор, как числюсь по Архивам,
Три награжденья получил.

Однако четырехстопный ямб может иметь и другое, патетически–исповедальное звучание, как в речи Чацкого:

Я странен, а не странен кто ж?
Тот, кто на всех глупцов похож;
Молчалин, например...

Встречаются в пьесе стихи трехстопного ямба, ещё более живые и динамичные:

Молчалин:
Как удивлялись мы!
Чацкий:
Какое ж диво тут?

Значительно реже (один процент текста) звучит двустопный ямб:

– Жалели вас.
– Напрасный труд.

Чаще всего лаконичная, сжатая до двух стоп строка контрастирует со стихами, характерными для комедии:

– В карете барыня–с, и гневаться изволит.
– Иду, иду.

Ещё реже употребление в комедии одностопного ямба, предельно краткой строки:

– Как быть? Готов он верить!
А я
К нему в зятья.

И, наконец, в «Горе от ума» возможными оказываются и стихи, состоящие всего из одного слога, не составляющего даже полноценной стопы, но исключительно ёмкого по выразительности:

– Нет–с, свой талант у всех...
– У вас?
– Два–с...

Но живость и разговорность стиха в комедии достигается не только сменой размеров, но и переносами полустрочий, появлением ударений на первом слоге ямбической стопы. Примером может служить только что приведенная реплика Молчалина: «Нет–с, свой талант у всех...».

Многообразна рифмовка в вольных стихах «Горя от ума»: от смежной к перекрестной и опоясывающей. Вслушаемся:

Чины людьми даются,
А люди могут обмануться. Рифмовка смежная.
...Нам, Алексей Степаныч, с вами
Не удалось сказать двух слов. Рифмовка опоясывающая.
Ну, образ жизни ваш каков?
Без горя нынче? без печали?

Характер рифм и местоположение их у Грибоедова весьма различны. Особенно любопытны те рифмы, которые сближают комическое начало (кутерьму) и трагическое (тюрьму), отражают резкое противостояние персонажей (смех дурацкий – Чацкий) и одновременно бросают тень на главного героя.

Тщательно работая над своим стихом, добиваясь его точности и музыкального звучания, Грибоедов добивался легкости стиха, подвижности, выразительности и полного подчинения замыслу.

Для этого он стремился максимально приблизить разговорность языка и стиха к содержанию словесных схваток непримиримых антагонистов.

Значение творчества Грибоедова.

Хотя Грибоедов нередко кажется нам автором одной пьесы, прославившимся лишь благодаря «Горю от ума», творческий путь поэта был закономерным и последовательным, тесно связанным с литературным развитием России в пушкинскую эпоху. «Горе от ума» было подготовлено опытом Грибоедова – автора легких любовных «комедий интриги» и созданием нравоописательных сатирических пьес, было близко поискам других драматургов – современников автора. И все же комедия стала этапом во всем развитии русского театра, по праву сделалась основой нашего национального театрального репертуара.

Значение «Горя от ума» определяется прежде всего тем, насколько глубоко и органично связаны в пьесе сценическая интрига, интересный рисунок действий и состояний героев – и серьезность затрагиваемых в ней общественных и философских проблем. Судьба России в широком смысле волнует Грибоедова и его героев – потому размышления о чести и службе, осуждение низкопоклонства, взяток и кумовства, тупого раболепия в армии и холодного делячества чиновников, проблемы подражательности и сознания своего национального лица, судьбы вольной мысли в обществе не утрачивают значения и по сей день/

Открытие таких типов, как Фамусов, Молчалин, Скалозуб, Репе–тилов, осознание их опасности стало свидетельством глубины философско–исторического мышления автора. Личность Чацкого оказалась в одном ряду с героями мировой литературы Гамлетом и Дон Кихотом; грибоедовский герой предвосхищает «героев времени», выведенных Пушкиным и Лермонтовым, открывает столкновение «отцов и детей», исследованное Тургеневым. Есть в Чацком черты нового типа «русского странника», героя–мечтателя, страдающего и вместе с тем не утратившего жизненной творческой энергии. Наконец, сам язык комедии, яркий и живой, так богатый самыми разнообразными разговорными интонациями, стал той языковой почвой, без которой немыслимо русское сознание; «вошедшие в пословицу», по словам Пушкина, стихи Грибоедова пропитали воздух России, и «Горе от ума» стало единственным литературным произведением, которое каждый русский человек знал и знает иной раз даже до его прочтения. Эта пьеса – как бы само наше сознание, наша боль и надежда, сила и слабость, трагическое ощущение болезней своей страны и вера в ее скрытые творческие силы. Сами споры о «Горе от ума», не прекращающиеся по сей день, – лучшее свидетельство того значения, которое имеет пьеса для нас. «Ум» и «горе» Чацкого, судьба живого свободного слова заставляет вновь и вновь искать ответа на главный вопрос: в чем состоит свобода и долг гражданина России?

Вопросы и задания:

Какие этапы творческого пути Грибоедова можно выделить?

Как связано «Горе от ума» с художественным опытом ранних комедий Грибоедова?

Какие мотивы комедии получили развитие в последующих произведениях писателя (по тем сведениям, которые сохранились о них)?

Какие болезненные проблемы современности затрагивает Грибоедов в «Горе от ума»? Какова авторская позиция по каждой из них; какими художественными средствами сумел выразить ее Грибоедов–драматург?

Какие грани сквозной для русской литературы темы конфликта «отцов и детей» открывает Грибоедов в «Горе от ума»?

Задания для самостоятельной работы:

Подготовьте реферат на одну из тем:

«На всех московских есть особый отпечаток». (Старая Москва в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».)

Поколение «отцов» в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».

В чем смысл финала комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»?

«Мильон терзаний» Софии в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».

Жанровое своеобразие пьесы А. С. Грибоедова «Горе от ума».

Человек и толпа (по комедии Грибоедова).

Молчалин и Репетилов как антиподы Чацкого: их роль и место в пьесе.

Грибоедов о «странностях любви» (по комедии «Горе от ума»)

Чацкий среди героев мировой литературы.

Проблема образования и воспитания в комедии Грибоедова.

Подготовьте научный доклад на одну из тем:

Комедия «Студент» в творческой эволюции А.С. Грибоедова и П.А. Катенина

Идея просвещенного ума в драматургии А.С. Грибоедова.

Комедия «Горе от ума» в контексте поэзии декабристов

Своеобразие реализма А.С. Грибоедова (об искусстве комедийных диалогов)

Эволюция художественной мысли А.С. Грибоедова (по материалам незавершенных замыслов)

«Горе от ума» на русской сцене (в XIX и XX вв.)

Традиции комедии классицизма в «Горе от ума» А.С. Грибоедова.

Источники и пособия:

Грибоедов А.С. Полн. Собр. Соч. ВЗ т. / Под ред. Н.К. Пиксанова. – Пг., 1911–1917

Грибоедов А.С. Соч. в 2 т./ Под ред. МЛ. Еремина. – М., 1971

Грибоедов А.С.В воспоминаних современников. – МЛ 980

Грибоедов в русской критике. Сб. статей./ Сост, вступ. Ст. и прим. А.М. Гордина. – М., 1958

А.С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции: Сб. статей/ Отв. Ред. С.А. Фомичев.–Л., 1977

Борисов Ю.Н. «Горе от ума» и русская стихотворная комедия: у истоков жанра / Под ред. Е.И. Покусаева. – Саратов, 1978

Коровин В.И. А.С.Грибоедов в жизни и творчестве. – М., – 2001г.

Лебедев А.А. Грибоедов. Факты и гипотезы. –М., 1980г.

Маркович В.М. Комедия в стихах Грибоедова «Горе от ума»// Анализ драматического произведения. – Л., 1988.

Роговер Е.С. Русская литература первой половины IXX века. – СПб., М., – 2004.

ГЛАВА 3. «ПУШКИН – ЭТО РОССИЯ, ВЫРАЖЕННАЯ В СЛОВЕ»: СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ АЛЕКСАНДРА СЕРГЕЕВИЧА ПУШКИНА (1799–1837).

Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком, может быть, явится через двести лет.
Н. Гоголь

Думаю, что тайна безмерного обаяния Пушкина в том, что он в каждое мгновение жизни...переживал огромный, вечный вселенский смысл. И потому он не просто любил жизнь во всех ее проявлениях – жизнь была для него величайшим таинством...
Д. С. Лихачев

Судьба поэта – ключ к его произведениям. Его опыт, образ мыслей и чувств, его духовные порывы и трепетное течение его поэтического сознания, все его творчество – отзвук жизни автора во всей ее полноте. Как сказал В.Г. Белинский:

«Личность поэта не есть что–нибудь безусловное, особо стоящее, вне всяких влияний извне. Поэт прежде всего – человек, потом гражданин своей земли, сын своего времени. Дух народа и времени на него не могут действовать менее, чем на других». Скорее наоборот: и дух народа, и дух времени истинный поэт выражает с наибольшей силою. Обстоятельства жизни писателя становятся особенно интересны, когда явственно отражаются в его творчестве. «Сила гениального таланта основана на живом неразрывном единстве человека с поэтом... Самобытность поэтических произведений есть отражение самобытности создавшей их личности». (В.Г. Белинский).

В Пушкине русский человек явился как идея, как программа и прообраз будущего. Потому–то, ссылаясь на слова Гоголя о том, что Пушкин «есть единственное и чрезвычайное явление русского духа», Достоевский прибавлял: и пророческое. «Да, в появлении его заключается для всех нас, русских, нечто бесспорно пропоческое».

Личность поэта.
Нам разный путь судьбой
назначен строгой…

Пушкин не имеет двух биографий – биографии обычной, житейской и биографии писательской. Он являет собой пример единства человека и поэта. Жизнь и поэзия сливались у него в одно целое. Факты жизни становились у Пушкина фактами творчества. В свою очередь, поэзия определяла его судьбу.

Существуют разные точки зрения на этапы и периоды творческого пути Пушкина. В.С. Непомнящий предлагает следующую периодизацию творческого пути А.С.Пушкина, которая делится на четыре периода:

– вступительный, или раннелицейский, период (процесс художественного самоопределения): 1813–1816;

– первое семилетие (поиски своего взгляда на мир): 1816–1823;

– второе семилетие (построение своей картины мира): 1823–1830;

– третье семилетие – завершающее: 1830–1837.

В данном пособии схраняется традиционная периодизация, которая позволяет понять внутреннюю обусловленность, целостность и динамическую целеустремленность творческого пути Пушкина.

1813 г. – май 1817г. – лицейский период;

июнь 1817 г. – начало мая 1820 г. – петербургский период;

май 1820 г. – август 1824 г. – период южной ссылки;

август 1824 г. – сентябрь 1826 г. – период ссылки в Михай–ловское;

сентябрь 1826 г. – начало сентября 1830 г. – творчество второй половины 1820–х гг., до начала Болдинской осени;

сентябрь – ноябрь 1830 г. – Болдинская осень;

1831 г. – 1836 г. – творчество 1830–х гг.

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

Пушкин родился на исходе XVIII столетия, 26 мая (6 июня) 1799 г. в Москве. О пушкинской семье как о семье литературной говорили задолго до появления главного Пушкина–поэта. «Три Пушкина в Москве, и все они – поэты», – писал К.Н.Батюшков. Это Сергей Львович Пушкин, его брат Василий Львович и их родственник Алексей Михайлович. В доме у Пушкиных бывали К.Н. Батюшков, В.А.Жуковский, И.И. Дмитриев, Н.М. Карамзин. Будущий глава русской литературы с самого раннего возраста питался личными впечатлениями от своих литературных предшественников – подобного дара детства потом уже не получит ни один из русских писателей.

Пушкин в детские годы развивался в семье под воздействием двух начал. Литературная, во многом и бытовая, стихия была французской. На французском писали стихи и письма, читали книги, по–французски говорили в семье, гувернерами были образованные французы. Господство французского языка в семье обусловило выбор книг для чтения: по воспоминаниям брата Пушкина, «ребенок проводил бессонные ночи и тайком в кабинете отца пожирал книги одну за другою». Во французских же переводах с девяти лет были прочитаны Пушкиным «Сравнительные жизнеописания» Плутарха, «Илиада», «Одиссея». Не слишком много занимавшиеся детьми родители, во всяком случае, горячо поощряли и развивали в них, по воспоминаниям сестры поэта, страсть к чтению.

Дома Пушкиным была пройдена другая школа, – школа русской жизни, русского языка и миросозерцания. Его бабушка по матери, Мария Алексеевна Ганнибал, человек чисто русского облика, языка и ума. Именно она первоначально научила поэта русскому чтению и русскому письму.

Стихия русской речи, приходившая от няни Арины Родионовны Яковлевой, была мощным источником формирования души, взглядов на мир и его красоту: сказки, пословицы, поговорки пронизывали атмосферу детства Пушкина. Именно няня стала одним из самых знаменитых образов пушкинского окружения, сделалась как бы символом всех русских нянь. «Была она, – скажет ее воспитанница, сестра поэта, – настоящею представительницею русских нянь, мастерски говорила сказки, знала народные поверья и сыпала пословицами, поговорками». А уже первый биограф Пушкина П.В. Анненков возведет ее в высокую степень обобщения: «Родионовна принадлежала к ти-

пическим и благороднейшим лицам русского мира». Позднее Пушкин напишет: «Изучение старинных песен, сказок и т. п. необходимо для совершенного знания свойств русского языка».

Детство будущего поэта не было безоблачным. Бабушкина и нянина ласка не могла заменить материнской: ребенок не мог не чувствовать прохладного отношения матери, предпочитавшей неповоротливому и молчаливому Александру (таков был в раннем детстве стремительный Пушкин) младшего Левушку.

Дом, как бы ни был он неуютен, – это не только семья, это еще и память рода. «Род Пушкиных мятежный» произошел «от прусского выходца Радши или Рачи <…>, въехавшего в Россию во время княжества св.Александра Ярославовича Невского» («Родословная Пушкина и Ганнибалов» 1830г.). Прадедом поэта по материнской линии был А.П. Ганнибал, ведущий свое начало в России от «арапа Петра Великого».

«Он, – писал о Пушкине Н.Г. Чернышевский, – чрезвычайно гордился тем, что происходит от фамилий, игравших довольно значительную роль в нашей истории, и дорожил памятью своих предков. Чувство это отразилось на многих его произведениях, и если мы не будем знать фамильных воспоминаний, которыми он гордился, то многое в его сочинениях останется для нас темным». Честность и благородство понимались не только как личное достоинство, но и как фамильный завет прошлого, и как родовая ответственность перед настоящим.

В 1811 г. Пушкин поступил в Царскосельский лицей, который создавался, как говорилось в постановлении о нем, «для подготовки юношества, особенно предназначенного к важным частям службы государственной». Лицей был привилегированным закрытым учебным заведением. Греческое слово «лицей» появилось в России не случайно: античностью была пропитана русская культура начала XIX века. Само название нового учебного заведения было для России необычным, и, может быть, не только в России, но и во всей Европе его античное происхождение впервые получило оправдание.

«Античный» лицей связывался с общим ходом русской истории той поры: с возводившейся в античном духе архитектурой («русский ампир»), с ваявшейся в античном духе скульптурой (М.И. Козловский, Ф.П. Толстой), вызывавшей живой дух античности литературой – вскоре будет переведена Н.И. Гнедичем «Илиада» Гомера.

Автором проекта организации Лицея был М. Сперанский. Он же привлек к работе в Лицее и его первого директора В. Малиновского, человека высокообразованного и гуманного. В содержании курсов, включенных в программу, реализовались свободолюбивые традиции русского просветительства последней трети XVIII – начала XIX века. Выезжать из Лицея запрещалось, а родным дозволялось посещать детей по праздникам. В этой норме Пушкин увидал и нечто положительное: «Теперь, разбирая беспристрастно это неприятное тогда нам распоряжение, невольно сознаешь, что в нем–то и зародыш той неразрывной, отрадной связи, которая соединяет первокурсников Лицея».

Никаких физических наказаний в Лицее не допускалось. Между профессорами и учащимися устанавливались ровные, уважительные отношения. Грубость со стороны воспитанников к служителям осуждалась. В Лицее господствовала атмосфера уважения к личности каждого воспитанника, поощрялось проявление чувства достоинства, независимости суждений. К отдельным слабостям лицеистов относились терпимо.

Вот что писал А. Илличевский своему другу. «Благодаря Бога, у нас по крайней мере царствует свобода (а свобода – дело золотое)... С начальниками обходимся без страха, шутим с ними, смеемся».

Первый директор был сторонником таких отношений между преподавателями и лицеистами, когда «воспитывающие и воспитываемые составляли всегда одно сословие». Этих же принципов придерживался и Е. Энгельгардт. Разработанные им для Лицея правила гласили: «Все воспитанники равны как дети одного отца и семейства, а потому никто не может презирать других или гордиться перед прочими чем бы то ни было. Если кто замечен будет в сем пороке, тот занимает самое нижнее место по поведению, пока не исправится».

Профессора общались с учениками и вне классных занятий: во время прогулок, совместного обеда, вечернего чтения книг. Породнили преподавателей и лицеистов события 1812 года: общие радости, огорчения, переживания и размышления. Об этом вспоминал и И. Пущин: «Когда начались военные действия, всякое воскресенье кто–нибудь из родных привозил реляции; Кошанский читал их нам громогласно в зале. Газетная комната никогда не была пуста в часы, свободные от классов; читались наперерыв русские и иностранные журналы при неумолкаемых толках и прениях; всему живо сочувствовалось у нас: опасения сменялись восторгами при малейшем проблеске к лучшему. Профессора приходили к нам и научали нас следить за ходом дел и событий, объясняя иное, нам недоступное».

В журналах тех лет, с которыми знакомились лицеисты, они могли прочесть статьи А. П. Куницына о войне 1812 года. В «Послании к русским» (Сын Отечества. – 1812. – Т. 5) он с болью писал, как враг оскверняет русскую землю, разрушает исторические памятники. Автор призывал не уступать врагу землю, «которая нас родила и воспитала», отстоять ее свободу и независимость. Отечественная война оставила глубокий след во взглядах и душах подростков. Они ощутили себя гражданами.

Лицеисты много читали. Они располагали превосходной библиотекой, им были доступны издания «Русский вестник», «Вестник Европы», «Сын Отечества», а также иностранные журналы. Читали преимущественно исторические сочинения, книги о путешествиях, русскую и зарубежную литературу. О круге чтения учащихся дает представление словарь, который начал составлять Кюхельбекер в 1815 году и вел его до окончания Лицея. Он делал выписки из прочитанных книг. Эти извлечения касались философских, нравственных и литературных вопросов. Источником словаря были произведения Руссо, Шиллера, Ричардсона, Стерна, Лессинга, Монтеня, Вольтера, Сенеки, Эпикура. Из русских писателей встречались имена Ф. Глинки и К. Батюшкова; ссылки были и на журналы: «Сын Отечества», «Северная почта» и др.

В Лицее поощрялся творческий труд. Издавались журналы: «Для удовольствия и пользы» (1812–1813; его готовили Вольховский, Кюхельбекер, Яковлев и другие); «Неопытное перо» (1812); «Лицейский мудрец» (журнал до нас не дошел); «Юные пловцы» (1813, журнал не сохранился); «Сверчок». Выходили сборники: «Мудрец–поэт», «Дух лицейских трубадуров». В последнем были собраны стихи Пушкина, Дельвига, Кюхельбекера, Илличевского.

Творческая атмосфера (чтение, соревнования в написании стихов, практика переводов) благотворно сказалась на общей культуре лицеистов. Программа их обучения была рассчитана на шесть лет. Первые три года: изучение языков (латинского, французского и немецкого); усвоение правил риторики, а также исто-

рии Всемирной, Российской, географии, математики. В последующие три года лицеисты знакомились с психологией, этикой, введением в эстетику, политической экономией, финансами, статистикой, правом естественным, частным, публичным, Римским, Российским, Гражданским, Уголовным. Программа была насыщенной, многопредметной и гуманитарной. Особое внимание уделялось правовым теориям, воспитанию человека и гражданина. При всей, казалось бы, пестроте читаемых курсов они были связаны одной общей идеей – утверждением «гражданских свобод», воспитанием критического отношения лицеистов к деспотизму, крепостному праву. И в воспитании этих чувств многое было сделано трудами В. Ф. Малиновского, А. П. Куницына, их беседами, лекциями.

Малиновский был сторонником политических перемен в России, человеком широких общественных воззрений, знатоком европейских и восточных языков, древнегреческого и латыни. Представление о его общественно–политических взглядах дают его труды: «Записка об освобождении рабов» (1802) и «Размышления о преобразовании государственного устройства России» (1802).

Отмена крепостного права, считал ученый, необходима для страны, ибо рабство чревато поджогами, бунтами и мятежами, ведет к новой пугачевщине. «Кто любит добродетель и отечество, должен стараться о прекращении рабства. Оно портит нрав россиянина», нрав помещика и крепостного. Помещик приучается к «неограниченной воле», а раб «к покорности и слепому повиновению. Самовольство и страх – плоды рабства». И наконец, рабство – причина нерадивого отношения крепостного к своему труду.

С лицеистами Малиновский был постоянно вежлив. Он никого не наказывал, лишь корил провинившегося. Правда, никому не прощал лицемерия. Строгость проявлял только к сыну – лицеисту Ивану. В общении с Пушкиным был ласков. Зная способности каждого, он и требовал от каждого по его возможностям. Лицеисты уважали благородство и тактичность директора. Смерть Малиновского (23 марта 1814 г.) была внезапной. Лицеисты с болью восприняли весть о кончине Малиновского. На похоронах первого директора присутствовали все служащие Лицея, министр народного просвещения Разумовский и пятеро лицеистов, среди них – Александр Пушкин.

Ближайшим помощником первого директора был профессор Куницын. Надолго осталось в памяти Пушкина первое обращение профессора к лицеистам. Куницын начал «говорить об обязанностях гражданина и воина… все оживились…В продолжение всей речи ни разу не было упомянуто о государе. Педагог говорил: «Приготовляясь быть хранителем законов, научитесь прежде сами почитать оные, ибо закон, нарушаемый блюстителем оного, не имеет святости в глазах народа». Достоинство человека определяется не происхождением и чином, а его делами. Мерило человека – служение людям, благородство поступков.

Куницын вел в Лицее 12 курсов общественных наук, начиная с логики и психологии и кончая финансами и статистикой. Представление о содержании и устремленности этих курсов дает его книга «Право естественное» (Спб., 1818). Уцелели лишь отдельные экземпляры этого труда, тираж которого был уничтожен. В основу его учения положен «всеобщий закон свободы». «Законы должны быть всеобщие». Естественное право – это право личности на независимость, свободу. Всем, по мнению автора, должны предоставляться равные права и обязанности. «Никто не может приобрести право собственности на другого человека». «Каждый человек может располагать своими ду-

ховными и телесными силами по своему усмотрению и требовать от других, чтобы ему в этом не препятствовали».

Слово Куницына, благородство его оказали воздействие на многих лицеистов. Проникновенно о любимом преподавателе написал Пушкин в рукописи стихотворения 19 октября 1825 года (в окончательную редакцию эти строки не вошли. Быть может, Пушкин не хотел привлекать внимания к опальному профессору, которому в 1821 году была запрещена педагогическая деятельность):

Куницыну дань сердца и вина!
Он создал нас, он воспитал наш пламень,
Поставлен им краеугольный камень,
Им чистая лампада возжена...

Куницыну Пушкин подарил «Историю пугачевского бунта» с дарственной надписью: «Александру Петровичу Куницыну от автора в знак глубокого уважения и благодарности».

Положительное влияние на Пушкина оказал также профессор Кошанский. Герои античности, к которым постоянно обращался педагог, были благодатным материалом для воспитания лицеистов. Пушкинское превосходное знание античных сюжетов, русских древностей во многом заслуга Кошанского.

Д. И. Будри, преподаватель французской словесности, стремился отобрать для разбора богатые мыслью произведения Вольтера, Руссо, Расина, много внимания уделял вопросам стилистики, «изобразительному действию слова».

Уже в лицейские годы в основном сформировался духовный облик Пушкина, человека независимого, в хорошем смысле слова гордого, склонного к анализу своих поступков. Он был правдив и искренен. Реакция Пушкина на притеснение личности всегда была острой. Гувернер И. Пилецкий позволил себе отобрать у Дельвига «бранное на г. инспектора сочинение». «С непристойной вспыльчивостью» Пушкин заявил: «Как вы смеете брать наши бумаги, – стало быть, и письма наши из ящика будете брать!»

Преподавателей о были едины в признании литературного «дарования», «понятливости», «остроумия» Пушкина. Юноша жил напряженной творческой жизнью: «Не только в часы отдыха от учения в рекреационной зале, на прогулках в очаровательных садах Царского Села, но нередко в классах и даже во время молитвы, – вспоминал С. Комовский, – Пушкину приходили в голову разные пиитические вымыслы, и тогда лицо его то помрачалось, то прояснялось, смотря по роду дум, кои занимали его в сии минуты вдохновения. Вообще он жил более в мире фантазии. Набрасывая же свои мысли на бумагу, везде, где мог... от нетерпения он грыз обыкновенно перо и, насупя брови, надувши губы, с огненным взором читал про себя написанное».

Лицей – это не только литературное детство и отрочество Пушкина.

Чувство бессемейности и недолюбленности, внутреннее одиночество наложили сильный отпечаток на пушкинское творчество, в котором одно из важнейших мест занимает мечта о доме («at home»), тема домашнего очага как жизненной и нравственной опоры и безусловной святыни. Оно же, это чувство, претворило для поэта Лицей в подобие такого дома и оказалось основой жизненно важной темы, прошедшей через всю его жизнь и творчество, занявшей в этом творчестве место, беспримерное в мировой лирике: темы другой святыни – дружбы. Не случайно 19 октября 1811 года – дата открытия новоучрежденного учебного заведения для дворянских детей, предназначае-

мых к государственной службе, куда мальчика устроил дядя Василий Львович, – эта дата стала своего рода праздником национальной культуры.

Но и в Лицее чувство одиночества на первых порах не покинуло подростка: И. И. Пущин вспоминал, что Пушкин вначале не пользовался «общей симпатией». Стремясь быть или, по крайней мере, выглядеть таким, как все, он, продолжает Пущин, был, казалось, озабочен лишь тем, чтобы доказать, что он мастер «бегать, прыгать через стулья, бросать мячик и проч.». Между тем он – как пишет первый биограф Пушкина П. В. Анненков со слов того же Пущина – «наделен был от природы весьма впечатлительным и восприимчивым сердцем, на зло и наперекор которому шел весь образ его действий... А между тем способность к быстрому ответу, немедленному отражению удара или принятию наиболее выгодного положения в борьбе часто ему изменяла... и тогда, с растерзанным сердцем, с оскорбленным самолюбием, сознанием собственной вины и с негодованием на ближних, возвращался он в свою комнату и перебирал все жгучие впечатления дня, выстрадывая вторично все его страдания до капли...».

В сумрачном свете подобного самочувствия Лицей и в самом деле мог показаться, в самое первое время, тем, чем он в шутку изображается молодым стихотворцем, – родом «заточения», комната № 14 – «кельей», мальчик самому себе – «монахом», несущим тяжелое послушание. Шутливыми метафорами все эти уподобления стали очень скоро – ибо «статус» Пушкина ощутимо изменился: и в первую очередь, конечно, благодаря поэтическому дару, который стал очевиден всем. «Поэзия, как ангел утешитель, Спасла меня, и я воскрес душой»,– слова, сказанные спустя много лет и применительно к другим обстоятельствам, были бы уместны и здесь. Лицейское «братство» (в первую очередь отношения с ближайшими друзьями – Пущиным, Дельвигом, Кюхельбекером, с другими лицеистами) стало в какой–то мере заменой семьи; Царское Село сделалось «Отечеством». «...Начал я писать с 13–летнего возраста», – сообщил сам поэт... Первое дошедшее до нас стихотворение – «К Наталье» (1813), а первое появившееся в печати в 1814 г. – «К другу стихотворцу».

Современный исследователь Пушкина В.Непомнящий, исследуя раннелицейский период, напишет: «…лицейское творчество Пушкина – это играющее дитя. <…> … сам–то поэт Пушкин начался не с лирики как таковой, не с потребности «выразить себя» в поэзии, но с игровой шалости («Сначала я шалил, Шутя стихи кроил...» – «К Дельвигу», 1815), с детского перевоплощения, с «артистического» вживания в образ поэта.

Приняв образ поэта, он стал летать, как ребенок летает во сне. И первым делом отлетел подальше от себя самого, одинокого и неловкого, – в волшебный мир поэтических переодеваний, гримировок, зеркал, отражающих новое «я – не–я». Он испытал артистическое наслаждение быть не собой, играть в другое и в других, в игре познавая окружающий мир.

Он играет в Державина – и познает мощную материальность мира и слова, а главное – слышит ее и в себе. Он играет во французскую «легкую поэзию» – и познает преходящее очарование бездумного музицирования звуками, ритмами, чувствами. Он играет в нежного Батюшкова и возвышенного Жуковского, напяливает парик «степенного» Буало, наставника поэтов, и гусарский мундир Дениса Давыдова, переодевается в скандинава Оссиана («Кольна», «Оскар», «Эвлега», 1814) и в неведомого сочинителя украинской песни («Казак», 1814). От «заказного» стихотворения, написанного в честь императора Алек-

сандра, победителя Наполеона («Утихла брань племен...», 1815), где он, усвоив образ мудрого витии, тотчас обнаруживает в себе зреющий вкус к государственности, к царственным масштабам мышления, до разгульной и даже по–своему роскошной непристойности «Тени Баркова», которую печатать невозможно, и некоторых иных проделок (« От всенощной вечор идя домой...») – все это серьезнейшая игра: размашистая и хозяйская фамильяризация окружающего мира, оглядывание, осваивание, испытание на вкус и на излом, на надежность и пригодность – и в то же время проба собственных сил – для исполнения какого–то неразгаданного, но очень важного замысла».

И дальше: «Вот первая строфа «Воспоминаний в Царском Селе» (1814), прочитанных на лицейском экзамене 1815 года, в присутствии самого «старика Державина».

Навис покров угрюмой нощи
На своде дремлющих небес;
В безмолвной тишине почили дол и рощи,
В седом тумане дальний лес;
Чуть слышится ручей, бегущий в сень дубравы,
Чуть дышит ветерок, уснувший на листах,
И тихая луна, как лебедь величавый,
Плывет в сребристых облаках.

Первые строки ничего не стоит принять за фрагмент державинской оды (Державиным вообще пронизано все стихотворение, особенно его батальные и наиболее патетические эпизоды). Следующие, центральные, понемногу переносят нас в атмосферу Жуковского (и даже, быть может, конкретной элегии – «Вечер»). Последние снова намекают на Державина (его стихотворение «Лебедь»), но – в аранжировке Батюшкова («Наш лебедь величавый, Плывешь по небесам», – обращается он к Ломоносову в «Моих пенатах»). Все, казалось бы, чужое. Но – по отдельности; но – преображенное. А все вместе – не Державин, не Жуковский, не Батюшков и не Ломоносов: все слилось в целое, где нет ни «архаистов», ни «новаторов» – есть новое гармоническое единство, новый контекст, новый смысл. Этот контекст, этот смысл – пушкинские. Точнее говоря, собственно пушкинским тут является та энергия взаимопритяжения и сцепления элементов, которая и строит этот новый контекст, образует новый взгляд – претворяющий и сотворяющий, для которого нет «школ и систем»».

«Я не умер! Вот кто заменит Державина! – вскричал Гаврила Романович на том самом лицейском экзамене, прослушав «Воспоминания в Царском Селе».

Державина восхитила «правильная» классицистическая ода. Но было и нечто другое, покорившее старика. Он услышал в стихах мальчишки свободный, музыкальный, неповторимый поэтический звук. Не знавший себе равных среди современников по красоте звучания стиха, Державин узнал в Пушкине не старательного школяра, а поэта.

Пушкин – гениальный ученик. Он быстро встал вровень с учителями. Самым замечательным его качеством была эстетическая широта. Чуткий поэтический слух юного поэта улавливал все многообразие звуков и мелодий, существовавших в русской поэзии. Пушкин выбирал не учителей, а художественные системы. Как бы испытывая их, гармонию стихов Батюшкова он поверял «алгеброй» строгого рационализма поэзии Державина. Утонченная романтическая поэзия

чувств Жуковского взаимодействовала в ранних стихах Пушкина с тягой к точности, предметности в изображении отношений между людьми.

Богами вам еще даны
Златые дни, златые ночи,
И томных дев устремлены
На вас внимательные очи.
Играйте, пойте, о друзья!
Утратьте вечер скоротечный,
И вашей радости беспечной
Сквозь слезы улыбнуся я.

Он написал это в семнадцать лет, не пережив еще ни одной серьезной потери, ни одного трагического разочарования. Во власти поэзии он делался старше, мудрее себя самого. Ведь действительно первые лицеисты, изолированные от внешнего мира, получившие блестящее образование, прочитавшие множество прекрасных книг, превыше всего ставившие свободу, дружбу и творчество, были беспечными мечтателями, которым еще только предстояло столкнуться с жизнью.

Позже, годы спустя, Пушкин в воспоминаниях сильно идеализировал Лицей, будто и не было наскучившей многолетней замкнутости в его стенах, и нелюбимых уроков, и ссор с товарищами. Все это ничего не значило в сравнении с вольным лицейским духом, который навсегда опьянил поэта.

В 1814–м, в безудержном веселье «Пирующих студентов», он не слишком заботился о том, чтобы никого не задеть. Бедняге Кюхельбекеру смешному нескладному Кюхле, досталось обидное:

Вильгельм, прочти свои стихи,
Чтоб мне заснуть скорее.

Но вот прошло три года. Перед выпуском из Лицея была написана «Разлука». Это стихотворение, обращенное к Кюхельбекеру, заканчивалось такими словами:

Прости! Где б ни был я: в огне ли смертной битвы,
При мирных ли брегах родимого ручья,
Святому братству верен я!
И пусть (услышит ли судьба мои молитвы?),
Пусть будут счастливы все, все твои друзья!

В ту минуту насмехаться над Кюхлей не хотелось. Разлука – неподходящий момент для шуток. Хотя почему, собственно, разлука? И Пушкин, и Кюхельбекер оставались служить в Петербурге, в Иностранной коллегии. Так что никакого расставания не предвиделось. Было другое – разлука с Лицеем. С наивностью и юношескими иллюзиями. С учителями и ученичеством. И с романтической эпохой начала века был задуман и в течение многих лет существовал как учебное заведение, воспитывающее высокообразованных и исполненных внутренней свободы граждан, людей с острым чувством собственного достоинства.

За годы пребывания в Лицее Пушкин написал 132 стихотворения. Они говорят о поразительной широте его литературных интересов. В лицейской лирике уже были стихи, предвосхищающие его творческую манеру; точность и выразительность слова, легкость и мелодичность стиха, непосредственность чувств и глубина мысли. Именно в Лицее он научился работать над каждым словом, прибегая к множеству вариантов. В ранних стихах определился и пафос его зрелого творчества, гражданственность и свободолюбие. Не случайно в 1825–1826 годах, когда Пушкин готовил к печати первую книгу лирики,

он включил свои лицейские стихи: «Друзьям», «Певец», «Разлука», «Лицинию», «Дельвигу» и др.

Лицей взрастил поэтов (А. Дельвиг, В. Кюхельбекер), деятелей общественного движения (И. Пущин, В. Вольховский), адмирала, ученого Ф. Матюшкина, талантливого дипломата С. Ломоносова, видного государственного деятеля А. Горчакова и славу русской культуры Александра Пушкина. И это не случайно. Сама система лицейского образования и воспитания во многом содействовала развитию способностей и нравственных качеств, которые были заложены в них природой. Это педагоги помогли лицеистам, приобщиться к духовным ценностям России и мира.

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

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

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

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

Как и в лицейский период, художественная система Пушкина далека от равновесия и гармонии. Вольные стихи с их стилевой архаикой и господством отвлеченной образности – вершина петербургской лирики. Но в эти годы были написаны и другие стихи. Пушкин вел стихотворную перебранку с «шишковиста–ми», порой не стесняясь в выражениях. Из–под летящего пера поэта вышло множество альбомных «мелочей» и дружеских посланий, насыщенных бытовыми, нередко фривольными, подробностями. «Проза» жизни в них еще не возвышена до высокой поэзии. Иные настроения господствуют в эле-

гических стихотворениях. Здесь Пушкин подчеркнуто близок к романтическому мировоззрению и стилю.

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

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

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

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

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

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

Бурные порывы монаршего «ветра» вначале были благоприятными для Пушкина. В мае–сентябре 1820 г. он путешествовал на юг вместе с семьей героя Отечественной войны 1812г. генерала Н.Н.Раевского (Екатеринослав – Кавказ – Крым). Эхо кавказских и крымских впечатлений, отголоски общения с представителями этой большой семьи и сердечных увлечений дочерьми Раевского почти десятилетие звучали в пушкинской поэзии. В 1820–1823 гг. Пушкин служил в Кишиневе, в канцелярии наместника Бессарабского края. Генерал И.Н.Инзов благосклонно относился к беспокойному подопечному, не обременял службой, позволял

длительные отлучки из Кишинева. В ноябре 1820 – январе 1821 г. Пушкин подолгу гостил в имении Давыдовых Каменка Киевской губернии, которое было одним из центров оппозиции режиму Александра I, посетил Киев, Одессу, вместе с И.П.Липранди в конце 1821 г. путешествовал по Молдавии.

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

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

Пушкин в период южной ссылки – яркий поэт–романтик. Ведущее положение в «южной» лирике заняли романтические жанры: элегия и дружеское стихотворное послание. Привлекал его и жанр романтической баллады («Песнь о вещем Олеге»). Внутренний мир опального поэта особенно полно раскрылся в элегиях. Элегии «Погасло дневное светило...», «Мне вас не жаль, года весны моей...», «Редеет облаков летучая гряда...» и «Я пережил свои желанья...» – как бы романтические эпиграфы к новой главе творческой биографии Пушкина. В них проведена резкая грань между петербургскими годами, наполненными дружеским общением, пирами, радостями любви, и новой жизнью « под бурями судьбы жестокой», «в изгнанье скучном», «вдали друзей вольнолюбивых». Как всегда, лирика Пушкина автопсихологична. Романтическая образность стала стилевым эквивалентом мироощущения Пушкина.

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

Многие жанровые особенности элегий (исповедальность, быстрая смена чувств, фрагментарность) характерны и для посланий. Для Пушкина они были естественной формой обращения к далеким петербургским друзьям и новым знакомым. Круг адресатов дружеских посланий чрезвычайно широк: А.А.Дельвиг, Н.И.Гнедич, П.А.Катенин, П.А.Вяземский, Е.А.Баратынский, П.Я.Чаадаев, Ф.Н.Глинка, Ф.Ф.Юрьев, Я.Н.Толстой, В.Ф.Раевский, В.Л.Давыдов и др. Послания легко превращались в письма–исповеди. В них поэт размышлял о своей

жизни в изгнании, вспоминал сладостные минуты общения с друзьями. Послания «К Овидию», «К моей чернильнице», «Послание цензору» – раздумья о превратностях судьбы, о творчестве и положении дел в литературе.

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

Испытав сильнейшее влияние личности и творчества Дж.Г.Байрона, Пушкин преобразил русскую романтическую поэзию. Он встал у истоков нового – активного, бунтарского – течения в русском романтизме. Главной особенностью этого течения, отличавшей его от созерцательного, элегического романтизма 1810–х гг., стало иное отношение к действительности. Не уход от реальности, выражавшийся в мистическом переживании одиночества, вдохновлял Пушкина–романтика. В его произведениях – в лирике и особенно в поэмах – на первом плане гордый, свободолюбивый человек в конфликте с окружающей действительностью. Пушкин создал образы романтических героев (пленник, Алеко), стремящихся порвать с цивилизацией, найти новые жизненные ценности (свобода, близость к природе, любовь–страсть). Его привлекали гордые, волевые люди, бросающие вызов судьбе (таковы, помимо героя поэмы «Кавказский пленник» и Алеко, Зарема и Земфира).

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

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

В июле 1823 г. Пушкина перевели в Одессу в распоряжение графа М.С.Воронцова. Пребывание в Одессе, европейском городе, напомнившем поэту Петербург, было до предела заполнено светской жизнью и напряженной творческой работой. Пушкин испытал здесь сильные и памятные любовные увлечения Амалией Ризнич и Каролиной Собаньской. За год с небольшим он нажил себе врага в лице Воронцова, который не хотел видеть в Пушкине первого поэта России и всегда подчеркивал, что Пушкин – всего лишь один из его чиновников.

Что же до самого Пушкина, он тоже воспринимал ситуацию серьезно, страдал от оскорбительных и бессмысленных служебных поручений (вроде борьбы с саранчой), задумывался об отставке... Но ему хватало чувства юмора, чтобы еще и посмеяться над нелепостями жизни. Несомненно, благодаря Пушкину Воронцов вошел в историю. Причем под такими именами, которые не снились ему, наверное, и в кошмарном сне:

Полу–милорд, полу–купец,
Полу–мудрец, полу–невежда,
Полу–подлец, но есть надежда,
Что будет полным наконец.

Конфликт между начальником–службистом и подчиненным поэтом обострился еще и потому, что Пушкин имел несчастье увлечься женой Воронцова. В эти и без того непростые отношения вмешался Александр Раевский, сын знаменитого генерала, героя 1812 года, с чьим семейством Пушкин не так давно совершил путешествие по Кавказу и Крыму.

В те дни, когда мне были новы
Все впечатленья бытия –
И взоры дев, и шум дубровы,
И ночью пенье соловья, –
Когда возвышенные чувства,
Свобода, слава и любовь
И вдохновенные искусства
Так сильно волновали кровь, –
Часы надежд и наслаждений
Тоской внезапной осеня,
Тогда какой–то злобный гений
Стал тайно навещать меня.
Печальны были наши встречи:
Его улыбка, чудный взгляд,
Его язвительные речи
Вливали в душу хладный яд.
Неистощимой клеветою
Он провиденье искушал;
Он звал прекрасное мечтою;
Он вдохновенье презирал;
Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел –
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.

Это стихотворение, написанное в 1823 году, называется «Демон». Слово демон пришло в русский язык из греческой мифологии, где обозначало злого духа.

Считается, что прототипом пушкинского демона был Александр Раевский – человек чрезвычайно умный, язвительный, обладавший почти мистическим влиянием на окружающих. Пушкин искренне считал его своим другом и, когда говорил о «неистощимой клевете», то имел в виду «клевету» на провидение, на судьбу, скептическое отношение Раевского к жизни. На самом же деле «демон» был повинен в куда более приземленной и позорной клевете: влюбленный, как и Пушкин, в Е.К. Воронцову, он старался очернить поэта в глазах начальника и, судя по всему, ускорил высылку своего друга–соперника из Одессы.

Когда твой друг на глас твоих речей
Ответствует язвительным молчаньем;
Когда свою он от руки твоей,
Как от змеи, отдернет с содроганьем<…>

Не говори: «Неблагодарен он;
Он слаб и зол, он дружбы недостоин;
Вся жизнь его какой–то тяжкий сон»...
Ужель ты прав? Ужели ты спокоен?
Ах, если так, он в прах готов упасть,
Чтоб вымолить у друга примиренье.
Но если ты святую дружбы власть
Употреблял на злобное гоненье <...>
Но если сам презренной клеветы
Ты про него невидимым был эхом,
Но если цепь ему накинул ты
И сонного врагу предал со смехом,
И он прочел в немой душе твоей
Все тайное своим печальным взором, –
Тогда ступай, не трать пустых речей –
Ты осужден последним приговором.

Видимо, в этом стихотворении, названном «Коварность», отразились мучительные подозрения Пушкина, связанные с Раевским. Поэт терял веру в святыню, которая была для него неколебима с лицейских времен, – в дружбу.

Оказалось, что маска романтического героя и реальное положение одинокого, разочарованного в людях изгнанника, вовсе не одно и то же. Глядя вокруг, Пушкин видел торжествующую глупость, безнаказанное предательство, безысходную дикость страны тиранов и рабов.

В ноябре 1823 года он закончил стихотворение «Свободы сеятель пустынный» с эпиграфом из Священного Писания: «Изыде сеятель сеяти семена свои». В Евангелии от Матфея притчу о сеятеле рассказывает своим ученикам Иисус Христос: «...Вот вышел сеятель сеять; и когда он сеял, иное упало при дороге, и налетели птицы и поклевали то; иное упало на места каменистые, где немного было земли, и скоро взошло, потому что земля была неглубока. Когда же взошло солнце, увяло, и, как не имело корня, засохло; иное упало в терние, и выросло терние и заглушило его; иное упало на добрую землю и принесло плод: одно во стократ, а другое в шестьдесят, иное, же в тридцать».

В стихотворении Пушкина все иначе: сеятель бросает зерна свободы в «бразды» – борозды, на вспаханное поле, – а они все равно не всходят. В Евангельской притче говорится о том, что многое в жизни делается напрасно. В пушкинском тексте 1823 года напрасно все:

Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды;
Рукою чистой и безвинной
В порабощенные бразды
Бросал живительное семя –
Но потерял я только время,
Благие мысли и труды...
Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.

Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремушками да бич.

Оказалось, что славить свободу среди рабов бесполезно. Среди прогрессивно мыслящих дворян принято было жалеть народ, пусть даже не зная его. Сам Пушкин отдал дань этому условно–сочувственному отношению к мужикам, о чьей жизни имел весьма отдаленное представление («Увижу ль, о друзья, народ неугнетенный...»). Более того – в юности его привлекал идеал поэта – народного слуги и заступника:

Любовь и тайная свобода
Внушали сердцу гимн простой,
И неподкупный голос мой.
Был эхо русского народа.
(«К Н.Я. Плюсковой» 1818)

Через пять лет после них написан «Свободы сеятель пустынный...», в котором народ сравнивается с покорным стадом, которое «должно резать или стричь». И вряд ли уже поэт чувствует себя его эхом.

В 1824 году Воронцову представился наконец случай избавиться от невыносимого подчиненного. Поводом к этому послужило не прошение об отставке, поданное самим Пушкиным (он просил освободить его от службы по состоянию здоровья), а перлюстрированное – просмотренное чиновниками с целью цензурного надзора – частное письмо, которое поэт отправил кому–то из друзей в Москву. В нем говорилось: «Пишу пестрые строфы романтической поэмы и беру уроки чистого афеизма». «Афеизм» – принятый в начале XIX века вариант слова «атеизм», безбожие. На Юге Пушкин общался с неким умным англичанином–атеистом, сомневался в существовании Бога, что, впрочем, часто случается с людьми в трудную минуту жизни: его отношение к вере и религии всегда было неоднозначным. Признавался он в этом не в статье и даже не в художественном тексте, предназначенном для печати, а в письме частному лицу. Но он жил в несвободной стране, где не существовало даже закона о гражданских правах. Фраза из письма, прочитанная бдительными чиновниками, обернулась против поэта.

В июле 1824 года царь Александр I лично рассмотрел предложение Воронцова об удалении Пушкина из Одессы. Среди бумаг, с которыми ознакомился император, было и злополучное письмо с упоминанием об «уроках чистого афеизма». Возмущенный, Александр повелел исключить Пушкина из списков чиновников Министерства иностранных дел за дурное поведение и выслать из Одессы на Север России, на Псковщину, в родовое имение Михайловское.

Период ссылки в Михайловское (август 1824 – сентябрь 1826). В эти годы Пушкин по–прежнему изгнанник, хотя его статус существенно изменился. Михайловское – это настоящая, ничем не закамуфлированная ссылка. Поэт был лишен свободы передвижения. За ним установили двойной надзор: полицейский и церковный, ведь от имени царя ему предъявили одно из самых страшных обвинений – в атеизме и растлевающем воздействии на умы молодежи. Никаких сроков ссылки не было оговорено.

Родной отец – С.Л. Пушкин – принял на себя малопочетную миссию тайного надзора за сыном (вскоре это привело к конфликту и отъезду родственников поэта из Михайловского). Близилась зима, когда на русском Севере за-

метены дороги. Кажущаяся нам сегодня совсем нестрашной ссылка в родовое имение оборачивалась для Пушкина месяцами полной оторванности от мира. Крошечный барский домик над рекой Соротью, 29 душ дворовых, старушка няня – любимица его детства...

Выпьем, добрая подружка
Бедной юности моей,
Выпьем с горя; где же кружка?
Сердцу будет веселей.

Говорят, что склонность к воспоминаниям – один из признаков духовной зрелости. Молодость почти всегда рвется вперед. Назад оборачивается зрелость.

Пушкин, приехавший в Михайловское в августе 1824–го, уже не был тем пылким идеалистом, который побывал здесь в 1819 году и написал под впечатлением от сельской жизни стихотворение «Деревня» – о «барстве диком» «рабстве тощем». Теперь деревенское уединение ожидало немало испытавшего человека, одного из первых (тогда еще бесспорно первого!) поэта России.

И отзвуки безнадежности 1823 года слышались в его стихах:

Что дружба? Легкий пыл похмелья,
Обиды вольный разговор,
Обмен тщеславия, безделья
Иль покровительства позор.

Но, пожалуй, в мире не было сил, способных заставить Пушкина вполне разувериться в дружбе. Четыре строки, написанные в тяжелую минуту, уравновешиваются (да нет, перевешиваются!) многочисленными свидетельствами упования на дружбу как на последнюю надежду и утешение. Скучая в Михайловском уединении, Пушкин сочиняет стихотворения–приглашения. Своему приятелю Алексею Вульфу, который учится в Дерпте (ныне Тарту, Эстония), он пишет:

Здравствуй, Вульф, приятель мой!
Приезжай сюда зимой,
Да Языкова поэта
Затащи ко мне с собой...

А к самому Николаю Языкову, тоже дерптскому студенту, талантливому стихотворцу, обращается со словами:

Издревле сладостный союз
Поэтов меж собой связует:
Они жрецы единых муз;
Единый пламень их волнует...

Далее опять следует приглашение в Михайловское. Среди возможных гостей назван Дельвиг – любимый лицейский друг. Тема Лицея как будто выплывает из развеивающегося тумана увлечений, обид, разочарований. Ссыльный Пушкин находит для себя два спасительных маяка – творчество и дружбу.

Он не напрасно верил в своих лицейских друзей. В январе 1825 года в Михайловское приехал И.И. Пущин. Встретившиеся после долгой разлуки бывшие соседи по комнате пили шампанское, говорили взахлеб, читали «Горе от ума» по рукописной копии, которую гость привез с собой. Встреча, продолжавшаяся меньше суток, глубоко тронула Пушкина.

Луч «лицейских ясных дней» вновь вспыхнул для Пушкина. В апреле приехал А.А. Дельвиг. Он провел с ссыльным поэтом две недели. Пушкин читал ему фрагменты из «Бориса Годунова». После зимнего одиночества это было истинное счастье.

19 октября 1825 года, в день открытия Лицея, он впервые за многие годы пишет стихотворение, посвященное этой дате. В тексте есть явные отголоски «Пирующих студентов». Как и тогда, перечислены участники пиршества (некоторые названы даже по именам). Правда, встреча на сей раз вымышленная. Друзья далеко – кто в Петербурге, кто за границей, и лишь в воображении поэта они собрались за его столом. Пушкин обращается не только к самым близким – Пущину и Дельвигу. Он вспоминает умершего совсем молодым Корсакова, вечного странника моряка Матюшкина, удачливого дипломата князя Горчакова, Кюхельбекера, над которым так любил посмеяться в юности. Теперь иное:

Служенье муз не терпит суеты;
Прекрасное должно быть величаво:
Но юность нам советует лукаво,
И шумные нас радуют мечты...
Опомнимся. – но поздно! и уныло
Глядим назад, следов не видя там.
Скажи, Вильгельм, не то ль и с нами было
Мой брат родной по музе, по судьбам?

Начав с горестного признания: «Печален я: со мною друга нет...», Пушкин по ходу стихотворения преодолевает свое настроение. И вот уже победным гимном звучит:

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он как душа неразделим и вечен –
Неколебим, свободен и беспечен
Срастался он под сенью дружных муз.
Куда бы нас ни бросила судьбина,
И счастие куда б ни повело,
Все те же мы: нам целый мир чужбина;
Отечество нам Царское Село.

И хотя впереди был еще год изгнания, Пушкин в эту осень 1825 года уже пересилил обстоятельства: не позволил отчаянью подавить свой дар. Остался поэтом. Потому и Михайловское – это не только одинокие вечера, письма в Петербург и жадная дружба с немногочисленными соседями. Михайловское – это десятки стихотворений, несколько глав «Евгения Онегина»... А когда мы встречаем в пушкинском романе шутливое признание:

Но я плоды моих мечтаний
И гармонических затей
Читаю только старой няне,
Подруге юности моей,
Да после скучного обеда
Ко мне забредшего соседа,
Поймав нежданно за полу,
Душу трагедией в углу, –

стоит все–таки помнить, что соседу – Алексею Вульфу – не так уж не повезло: Пушкин «душил» его «Борисом Годуновым».

Но как бы хорошо ни писалось в Михайловском, ссылка все равно была ссылкой. Превыше всего ценивший свободу Пушкин тяготился положением изгнанника и то и дело порывался – легально или нелегально – покинуть свое северное имение. Особенно решительно он был настроен в начале декабря

1825 года. Совсем было собрался переодетым, под именем крепостного, отправиться в столицу. Даже выехал из Михайловского. Но...

Мечтанью вечному в тиши
Так предаемся мы, поэты;
Так суеверные приметы
Согласны с чувствами души, –

напишет он через несколько лет в стихотворении «Приметы».

Пушкин был суеверен. Дурные приметы (какие именно, точно сказать трудно: мемуаристы расходятся в показаниях) заставили его повернуть обратно. Он мог бы лопасть в Петербург 13 декабря, накануне выступления декабристов. По его собственному утверждению, он оказался бы на Сенатской площади: ведь его друзья были в заговоре. Шло время, а он рисовал на полях рукописей виселицу с пятью повешенными (царствование Николая I началось с казни через повешение пяти участников восстания). Рядом с рисунком появлялись слова: «И я бы мог, как шут, висеть...» Но в истории нет смысла фантазировать: «Если бы...» Пушкина не было среди мятежников 14 декабря 1825 года.

По мнению современного писателя Андрея Битова, «перебеги заяц дорогу Пушкину в декабре 1824–го, не остановил бы он его ни от чего, не только от рискованного, но и от безрассудного шага. Заяц, который перебегает дорогу в декабре 1825 года, перебегает ее уже другому Пушкину. Пушкина легко остановить на дороге на Сенатскую площадь, потому что это уже не его дорога». Дорога бунтарей, дорога, неизбежно ведущая к крови, перестала быть дорогой Пушкина раньше. Когда вдохновленные идеалом свободы молодые офицеры вывели войска на площадь, Пушкин был уже автором поэмы «Цыганы», герой которой, старый цыган, говорил убийце своей дочери Алеко:

«Оставь нас, гордый человек!
Мы дики; нет у нас законов,
Мы не терзаем, не казним –
Не нужно крови нам и стонов –
Но жить с убийцей не хотим...»

Отказываясь от дороги вражды и насилия, Пушкин искал другой, собственный путь, стремился построить принципиально иные отношения с властью. Он не был больше близок по духу тираноборцам и мятежникам. Незадолго до петербургских событий 1825 года он писал:

Если жизнь тебя обманет,
Не печалься, не сердись!
день уныния смирись:
День веселья, верь, настанет.
Сердце в будущем живет;
Настоящее уныло:
Все мгновенно, все пройдет;
Что пройдет, то будет мило.

Первая половина 1826 г, для Пушкина прошла под знаком размышлений о том, как трагедия декабристов и новое царствование повлияют на его судьбу. В сентябре 1826 г. он был вызван в Москву для разговора с царем.

Михайловский период творчества – время смены эстетических ориентиров Пушкина. Его художественная система лишилась цельности и определенности, характерной для периода южной ссылки. Пушкин устремился к неизвестному и неизведанному. Осознав исчерпанность художественной систе-

мы романтизма, он двигался к новым принципам изображения человека и действительности, которые позднее были названы реалистическими. Не следует, однако, представлять себе этот процесс в виде некоей прямой линии. Романтизм не мог быть просто «отменен». Огромный творческий потенциал романтического творчества был усвоен поэтом, создав предпосылки для движения к новой цели – к «поэзии действительности».

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

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

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

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

Творчество второй половины 1820–х гг. (сентябрь 1826 – начало сентября 1830).

С подавления мятежа началось новое, тридцатилетнее царствование – время строгого порядка, чинов, мундиров, суровой цензуры, страха, доносительства.

На период Николаевского правления приходятся года смерти Грибоедова (1829), Пушкина (1837), Лермонтова (1841), Гоголя (1852). Политический эмигрант, писатель и публицист А.И. Герцен, объявляя русского царя преступни-

ком, предъявлял в качестве доказательства мартиролог – перечень жертв, состоявший из имен литераторов.

В то же время мало кто ставит под сомнение незаурядный ум, сильную волю, государственный талант императора Николая. С ним были связаны большие надежды.

Для Пушкина воцарение Николая означало окончание ссылки. Через месяц с небольшим после казни пятерых декабристов поэту было высочайшей резолюцией велено прибыть в Москву. Ехать дозволялось «в своем экипаже свободно, не в виде арестанта, но в сопровождении только фельдъегеря».

8 сентября 1826 г. состоялась встреча Пушкина с Николаем I. Содержание их разговора точно неизвестно, однако можно сказать наверняка, что оба – поэт и царь – оказались под глубоким впечатлением от личности собеседника. С этого момента Пушкин был избавлен от назойливой цензуры. Но лишь от обыкновенной. Его цензором стал сам император.

Из показаний декабристов Николай I знал об огромном влиянии Пушкина на развитие свободомыслия в России. Пушкину было поручено составить записку по вопросу о народном воспитании. Все это имело целью, с одной стороны, поразить поэта великодушием, а с другой – ознакомиться с его образом мыслей. В этих тяжелых условиях Пушкину приходилось определять свои общественные позиции. Поэт понимал, что поражение декабристов обусловливалось «ничтожностью ... средств» дворянских революционеров. Однако, признав практически нереальным декабристский метод «политических изменений», Пушкин по–прежнему считал необходимыми и неизбежными те, как говорил поэт, «великие перемены» в жизни России, во имя которых боролись декабристы, и прежде всего уничтожение крепостного права. Все дальнейшие политические размышления Пушкина были связаны с важнейшим вопросом о том, какие общественные силы способны осуществить эти великие перемены и каким путем они могут произойти.

Могучее средство общественного развития Пушкин видел в распространении просвещения, неминуемым следствием чего явится, как казалось поэту, народная свобода. Заботу о просвещении обязана была проявить государственная власть, что Пушкин высказал в записке «О народном воспитании», поданной царю в конце 1826 г. И Николай I мог убедиться, что Пушкин по–прежнему сохранил независимость своих убеждений. В записке была изложена программа развития просвещения и борьбы с рабской системой воспитания подрастающих поколений. Записка ощутительно напоминала царю высказывания по этим вопросам многих декабристов и была им резко отвергнута.

Поражение декабристов показало Пушкину необходимость, как он однажды выразился, «мирной революции», т.е. реформ. Размышления о современности, о перспективах нового царствования привели поэта к теме Петра I.

В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни…

Так начинаются «Стансы», написанные в 1826 году. Напоминая Николаю о его великом предке – Петре I, который «самодержавною рукой» «смело сеял просвещенье» и «не страшился народной свободы». Поэт предлагал правительству сверху осуществить ту антикрепостническую программу, за которую боролись декабристы. Пушкин призывает Николая I быть во всем похожем «пращура»:

Семейным сходством будь же горд;
Во всем будь пращуру подобен:
Как он, неутомим и тверд,
И памятью, как он, незлобен.

Однако к концу 1820–х годов Пушкин понял, что его надежды на Николая I иллюзорны. К очередной лицейской годовщине поэт написал:

Бог помочь вам, друзья мои,
В заботах жизни, царской службы,
И на пирах разгульной дружбы,
И в сладких таинствах любви!
Бог помочь вам, друзья мои,
И в бурях, и в житейском горе,
В краю чужом, в пустынном море
И в мрачных пропастях земли!

Это «19 октября 1827». Пожелание счастья. В том числе и тем, чей удел – «мрачные пропасти земли» – сибирские рудники, куда были сосланы декабристы. Прозвучавшая в «Стансах» надежда на милость царя сменяется верой в милосердие Бога. В тот момент совпало многое: его не отпускали за границу, велось чрезвычайно мучительное для поэта расследование относительно его «богохульной» поэмы «Гавриилиада» и стихотворения «Андрей Шенье», в котором власти безосновательно усмотрели намеки на события 14 декабря. Над Пушкиным был установлен секретный надзор. 26 мая 1828 года, в день своего рождения, он пишет совсем уж безнадежное:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?..
Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум.

А в лицейский день этого года он просто отшутится:

Усердно помолившись Богу,
Лицею прокричав ура,
Прощайте, братцы: мне в дорогу
А вам в постель уже пора.

Он действительно уезжал, отпраздновав очередную годовщину с друзьями в Петербурге, отправлялся погостить к Михайловским приятелям. Но вряд ли можно одной лишь спешкой объяснить эти торопливые, по–домашнему веселые, ни на что серьезное не претендующие четыре строки. Пушкин шутит, чтобы избавиться от неотвязных мыслей и воспоминаний. Шутит, чтобы не думать лишний раз о тех, кто еще много лет не сможет прийти на лицейскую встречу. Шутит, чтобы не плакать.

Он все яснее сознавал, что свобода – та безграничная, безудержная вольность, о которой мечталось в юности, – недостижима. Ведь он жил в стране, где жандармы поучают поэтов. Шеф III отделения (тайной полиции) А.Х. Бенкендорф назидательно писал в ответ на предложенные вниманию государя размышления

Пушкина о народном воспитании: «Его Величество... заметить изволил, что принятое вами правило, будто бы просвещение и гений служат исключительными основанием совершенству, есть правило, опасное для общего спокойствия, завлекшее вас самих на край пропасти и повергшее в оную толикое число молодых людей. Нравственность, прилежание, служение, усердие предпочесть должно просвещению неопытному, безнравственному и бесполезному...» Вот уж действительно пришло время торжества молчалинской «умеренности и аккуратности»!

Свобода призрачна, борьба бесполезна. Что остается? Смирение? Велик соблазн увидеть Пушкина конца 20–х годов смирившимся. Но, к счастью, он таковым не был. Не зря и «Дорожные жалобы» 1829 года – полный реестр бед, ожидающих путешественника, заканчивались иронично:

То ли дело рюмка рома,
Ночью сон, поутру чай;
То ли дело, братцы, дома!..
Ну, пошел же, погоняй!..

Затихнуть в спокойном домашнем мирке не удавалось. Странник – не только тот, что колесит по дорогам (хотя Пушкин необычайно много путешествует в самом что ни на есть прямом смысле: Москва – Михайловское – Петербург – Тверская губерния – Кавказ...). Возможно и странствие во времени, полет воображения через земли и эпохи. В начале 30–х Пушкина глубоко увлечет историческая тема. В 1827 г. он начинает писать исторический роман из эпохи Петра – «Арап Петра Великого». Пафосом «Арапа Петра Великого» является прославление преобразовательной, созидательной деятельности Петра I и его сподвижников. «Арап Петра Великого» продолжал спор поэта с царем и Бенкендорфом о роли и значении просвещения для развития русской жизни. Пушкин своим романом, так же как и запиской «О народном воспитании», утверждал ценность того, что было ненавистно Николаю. В противовес крепостнической реакции Пушкин всем циклом произведений о Петре провозглашал необходимость и неизбежность дальнейшей прогрессивной, антикрепостнической политики.

Роман как бы указывал и те силы русского общества, на которые могло и должно было опереться правительство, если бы оно пожелало осуществлять эту прогрессивную политику. У царского престола должны стоять не корыстолюбивые наемники и льстецы, а неподкупное, честное и просвещенное дворянство (образы Ибрагима, Долгорукого), ученые, поэты (Брюс, Феофан и другие сподвижники Петра). Роман перекликался со стихотворением «Друзьям» (1828), заканчивающимся словами:

Беда стране, где раб и льстец
Одни приближены к престолу,
А небом избранный певец
Молчит, потупя очи долу.

А пока его фантазия рисует мрачную картину, которая существует вне времени и пространства: он пишет стихотворение–легенду «Анчар» (1828). Все здесь вымысел и все правда: сильный и беспощадный царь окружен покорными рабами. Ценою собственной жизни (впрочем, кто помнит, что жизнь раба имеет цену?) один человек достает для другого смертельный яд. Отравленные стрелы разносят повсюду гибель. Страшный мир, где покорность тирану оборачивается смертью!

В 1828 г. Пушкин, снова обращаясь к теме Петра, пишет поэму «Полтава». «Полтава» – героическая поэма. В центре ее – изображение Полтавского боя как великого исторического события, поставившего Россию на одно из первых мест в Европе. О знаменитом пушкинском изображении Полтавского боя Белинский писал: «Картина Полтавской битвы начертана кистию широкою и смелою; она исполнена жизни и движения: живописец мог бы писать с нее, как с натуры».

В «Полтаве» героическое воплощено в своем конкретно–историческом облике, дается как реальная история народа то, что сохранилось в памяти народной. Образ самого Петра также героичен, но в обрисовке его Пушкин не прибегал ни к искусственной героизации, обычной для классицистической эпопеи, ни к романтическим эффектам, Петра окружает реальная обстановка. И в самой грандиозной картине Полтавского боя нет ничего условного, официально–помпезного, риторического. Возвеличивая подвиг и мужество петровского воинства, Пушкин отдает должное и сильным противникам русских – шведам. Однако поэт дает почувствовать, что и сам Карл XII, и его воинственные дружины не воодушевлены ничем высоким, тогда как Петр и его армия исполнены патриотизма, уверенности в победе, за ними возникает образ всей России. И сам поэт полон гордого патриотического чувства и восхищения славной победой.

Изображение огромного исторического события сочетается в «Полтаве» с изображением трагедии личности, с романтическим сюжетом о драматической любви Марии к Мазепе. Образ Марии (Матрены–Кочубей), ее трагическая судьба, гибель ее отца – все давало Пушкину возможность создать типично романтическую поэму. Но времена «Бахчисарайского фонтана» были уже позади. Любовь Марии Пушкин тщательно обосновывает психологически, имея перед собой пример шекспировской Дездемоны; в необычайной страсти дочери Кочубея поэт видит сложное проявление человеческой натуры, жизни.

Отнюдь не романтический злодей и сам Мазепа. Пушкин даже противопоставлял свою «Полтаву» байроновской поэме «Мазепа», в которой образ Мазепы дан в романтическом плане, отор–ванно от конкретно–исторической обстановки. Пушкин стремится правдиво развить характер Мазепы как хитрого и коварного интригана–изменника, одержимого не столько старческой страстью к Марии, сколько жаждой власти и честолюбием. «Мазепа действует в моей поэме точь–в–точь как и в истории, а речи его объясняют его исторический характер, – замечает Пушкин.

В творческом развитии Пушкина, в его исканиях «Полтава» явилась опытом создания реалистической поэмы на историческую тему. В «Полтаве» Пушкин пытается сочетать жанр старой, героической поэмы с новой, лирико–эпической, созданной романтизмом, что соответствовало двум основным темам «Полтавы».

Настойчивый интерес к эпохе Петра I был связан не только с надеждами Пушкина добиться от правительства прогрессивных реформ, подобных реформам Петра. Тема Петра I обусловливалась всей пушкинской концепцией исторического развития России. Пушкин считал, что русский народ, идя своеобразной и самобытной исторической дорогой, благодаря реформам Петра вступил на путь просвещения, тем самым обеспечив себе в будущем возможность свободы.

«Пушкин был певцом свободы, вольности, – писал философ начала XX века Н.А. Бердяев. – Но свобода его более глубокая и независимая от политической злобы дня, чем свобода, к которой будет стремиться русская интеллигенция». Действительно, зрелый Пушкин выбрал для себя иной путь, не-

жели дорога борцов за политическую свободу. Он предпочел свободу творчества, свободу чувств, свободу верной друзьям памяти. Свободу личности.

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

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

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

Болдинская осень (1830).

Отправившись вступать во владение имением, подаренным отцом к свадьбе, он из–за холерных карантинов оказался на три месяца заключенным в селе Болдино (Нижегородская губерния).

Когда–то здесь, в болдинской глуши, коротал век и переживал свою обиду «повздоривший с царями» Лев Пушкин, дед поэта. А теперь могучий творческий подъем ознаменовал пребывание Пушкина в Болдине.

«Осень ... любимое мое время ... пора моих литературных трудов» – говорил поэт. Приводим хронологический перечень произведений, написанных Болдинской осенью, ярко характеризующих силу пушкинского гения:

7 сентября –	«Бесы
8 сентября –	«Элегия» («Безумных лет угасшее веселье»)
9 сентября –	окончен «Гробовщик»
13 сентября –	«Сказка о попе и работнике его Балде»
14 сентября –	«Станционный смотритель»
18 сениября –	окончена VIII глава романа «Евгений Онегиг» (впоследствии «Путешествие Онегина»)
20 сентября –	в девять часов вечера окончена «Барышня–крестьянка»
25 сентября –	окончена IX глава романа «Евгений Онегин»

1 октября –	«Румяный критик мой…»
5 октября –	«Прощание»
5 – 10 октября –	«Домик в Коломне»
12 – 14 октября –	«Выстрел»
16 октября –	«Моя родословная»
17 октября –	«Заклинание»
19 октября –	сожжена X глава «Евгения Онегина»
20 октября –	окончена «Метель»
23 октября –	окончен «Скупой рыцарь»
26 октября –	окончен «Моцарт и Сальери»
1 ноября –	писалась «История села Горюхина»
4 ноября –	окончен «Каменный гость»
6 ноября –	окончен «Пир во время чумы»

«Болдинская осень» открылась стихотворениями «Бесы» и «Элегия» – ужасом заблудившегося и надеждой на будущее, трудное, но дарящее радости творчества и любви. Три месяца были отданы подведению итогов молодости (ее рубежом Пушкин полагал тридцатилетие) и поискам новых путей. Был завершен «Евгений Онегин», написаны «пропасть» стихотворений и статей, «Повести Белкина», открывающие поэзию и принципиальную сложность «обыкновенной» жизни, «Маленькие трагедии», где историко–психологическая конкретность характеров и конфликтов, принимая символические формы, подводила к последним экзистенциальным вопросам (эта линия получит развитие в повести «Пиковая дама» и поэме «Медный всадник», обе в 1833 г., «Сценах из рыцарских времен», 1835 г.).

«В Болдинской осени тридцатого года, – размышляет А. Битов, – нас поражает не только количество написанного, но и обилие жанров. Как будто писать подряд как–то все–таки понятнее и полегче, а тут все – разное. Между тем менять жанры – это способ вызволения творческой энергии. Пушкин меняет не только жанры, но как бы и авторов. Ибо Белкин и зарубежный автор драм, и не существуя в реальности, освобождают пушкинское «я», вполне занятое хотя бы дописыванием «Онегина». Пушкин пишет как бы в три руки, иначе такого не наворочаешь».

И опять возникает стихотворение–прощание – «Элегия», читая которую, не веришь, что автору – едва за тридцать:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино – печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.
Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и треволненья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,

И может быть – на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Все предсказано точно. Труд и горе действительно ждали его впереди. И наслажденья посреди горестей и забот. И ни с чем не сравнимая радость, которую приносят вымысел и гармония, то есть творчество. И последняя любовь.

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

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

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

Падение популярности Пушкина было вызвано не только литературной конъюнктурой, но и более глубокими причинами. Их корни уходят в 1820–е гг. Последнее десятилетие пушкинского творчества совпало с завершающим периодом развития русского романтизма, который в 1830–е гг. (до появления в литературе М.Ю.-Лермонтова) стал эпигонским, «массовым». Критерием «художественности» нередко являлся коммерческий успех произведений. Творческие поиски и эксперименты Пушкина, еще в середине 1820–х гг. решительно повернувшего к реализму, противоречили господствовавшим представлениям о литературе, литературным вкусам и мнениям. В последние годы творчества Пушкина трещина в его отношениях с современной литературой достигла угрожающих размеров.

Тем очевиднее «подвиг благородный», который Пушкин совершал вопреки житейским и литературным обстоятельствам. Он стремился стать духовным вождем русского просвещенного дворянства. В истории России оно, по убеждению Пушкина, всегда было обращено и к прогрессивной самодержавной вла-

сти (ее символ для поэта – Петр I), и к народу. Символом народа для Пушкина стал Пугачев. Размышления о связи этих трех сил – самодержавия, просвещенного дворянства и народа – легли в основу философско–исторической концепции 1830–х гг., вдохновлявшей Пушкина–историка и Пушкина–художника.

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

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

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

Философская лирика 1834–1836 гг. – стихотворения «Пора, мой друг, пора!..», «...Вновь я посетил...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...», «Отцы пустынники и жены непорочны...», «Из Пиндемонти», «Была пора: наш праздник молодой...» – и роман «Капитанская дочка» (1836) раскрывают две важнейшие грани пушкинского творчества последнего периода. Опираясь на личный опыт и мудрость, Пушкин устремился к вечному, общечеловеческому – к поэтическому познанию мира и человека. История в контексте пушкинских раздумий о человеке и природе, жизни и смерти, доме и кладбище предстает как стихийная сила, неподвластная воле и желаниям людей. Водоворот истории увлекает человека, препятствует осуществлению его заветных желаний, заставляя бороться за счастье, за право быть самим собой.

Итогом долгой и трудной «дороги свободной» сквозь «жестокий век», по которой прошел сам поэт, стало бессмертие. С особым чувством Пушкин выразил эти мысли в стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836):

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил Свободу
И милость к падшим призывал.

Он всегда писал для себя, просто потому, что для него это было так же естественно и необходимо, как дышать. Он не изменял Музе ни ради карьеры, ни ради денег, ни ради славы. Он сознавал, что даже прекраснейшими стихами людей не перевоспитаешь и общество не переделаешь. Но те вечные ценности, которые жили в его душе, отразились и в его поэзии. Он всегда стремился к свободе, знал любовь и сострадание. Такова и его поэзия.

«Цель поэзии – поэзия...» Смысл поэзии в ней самой.

В последние годы жизни Пушкина обострялась обстановка вокруг его семьи. Светские сплетни и интриги приблизили «последний акт» жизненной драмы поэта.

Непонимание, зависть, политическая несвобода, потери, разочарования давили на него в течение многих лет. Он боролся – сколько хватало сил. 25 января 1837 г. Пушкин написал оскорбительное письмо голландскому посланнику барону Геккерену. Последовал вызов, сделанный от имени Геккерена его приемным сыном Ж.Дантесом, главным «героем» преддуэльной истории. Дуэль, на которой Пушкин был смертельно ранен, состоялась 27 января на Черной речке.

29 января (10 февраля) 1837., в 2 часа 45 минут дня Пушкин скончался.

Газета «Литературные прибавления к «Русскому инвалиду», напечатала в №5 сообщение о смерти Александра Пушкина:

«Солнце нашей поэзии закатилось! Пушкин скончался, скончался во цвете лет, в середине своего великого поприща!.. Более говорить о сем не имеем силы, да и не нужно; всякое русское сердце знает всю цену этой невозвратимой потери и всякое русское сердце будет растерзано. Пушкин! наш поэт! наша радость, наша народная слава!.. Неужели в самом деле нет у нас Пушкина! К этой мысли нельзя привыкнуть! 29–го января 2 ч. 45 м. пополудни».

Но «…...назначенный день и место выноса тела были изменены; список лиц, допущенный к присутствию в печальной процессии, был крайне ограничен, и самые энергические и вполне осязательные меры были приняты для недопущения лиц неприглашенных», – писал П. А. Вяземский.

3 февраля ночью гроб с телом Пушкина был вывезен из Петербурга в Святые горы Псковской губернии. 6 февраля поэта похоронили в Святогорском монастыре.

Через много лет об этом так написала Марина Цветаева:

Нет, бил барабан перед смутным полком,
Когда мы вождя хоронили:
То зубы царевы над мертвым певцом
Почетную дробь выводили.

Такой уж почет, что ближайшим друзьям –
Нет места. В изглавьи, в изножьи,
И справа, и слева – ручищи по швам –
Жандармские груди и рожи.

Не диво ли – и на тишайшем из лож
Пребыть поднадзорным мальчишкой?
На что–то, на что–то, на что–то похож
Почет сей, почетно – да слишком!

Гляди, мол, страна, как молве вопреки
Монарх о поэте печется!
Почетно – почетно почетно – архи–
почетно, – почетно – до черту!

Кого ж это так – точно воры вора
Пристреленного – выносили?
Изменника? Нет. С проходного двора –
Умнейшего мужа России.

Лирика. В русской литературе XVIII – начала XIX века поэзия занимала важное место. Но освоение тех или иных жанров во многом зависело от художественных направлений, преобладавших на разных этапах развития словесности. С поэтикой классицизма связано прежде всего распространение жанров оды и сатиры, с эстетикой сентиментализма – жанров песни, идиллии и др. При этом с каждым жанром ассоциировалось определенное содержание, что было обусловлено поэтической традицией.

В творчестве Пушкина эти ограничения снимаются. Более того, его лирика настолько многожанрова, что, кажется, она охватывает весь возможный объем поэтического содержания. В своем творчестве Пушкин обращался к жанрам оды, элегии, песни, романса, эпиграммы, послания, сонета и др. Лирика Пушкина – это средоточие общечеловеческих и национальных ценностей, воплощение гуманности и красоты. Глубина проблематики, масштабность миросозерцания, психологическая тонкость, ясность изложения – вот свойства пушкинского лирического гения. Если поэзию Жуковского можно определить как «элегический романтизм», Батюшкова – «гедонистический», Рылеева – «гражданский», Баратынского – «философский», то пушкинская лирика демонстрирует собой синтез художественных систем его предшественников. Лирика Пушкина тематически многообразна. Но преобладающими в ней стали темы свободы, поэта и поэзии, любви и дружбы, патриотизма, философская проблематика.

В лирической поэзии Пушкина особенно ярко отразились нравственная сила, богатство и очарование личности поэта, перипетии его жизни. «Живость, пылкость, впечатлительность, способность увлекаться и увлекать, горячее сердце, жаждущее любви, жаждущее дружбы, способное привязываться к человеку всеми силами души, горячий темперамент, влекущий к жизни, к обществу, к удовольствиям и тревогам; нравственное здоровье, сообщающее всем привязанностям и наклонностям какую–то свежую роскошность и полноту, отнимающее у самых крайностей всю болезненность, у самых прихотей, которыми так обильна его молодость, всякую натянутость, побеждающее, наконец, всякие односторонние увлечения, – эти черты в лице Пушкина ясны для всякого, кто читал его произведения, кто имеет хотя бы малейшее понятие о его жизни», – писал Чернышевский.

Лирика поэта знакомит нас с его раздумьями о смысле жизни, о счастье человека, с его нравственным идеалом, особенно ярко воплощенным в стихах о любви, о дружбе.

Пушкину было в высшей степени присуще понимание непрерывности, закономерности и объективности развития жизни человека и общества. Жизнь представлялась Пушкину бесконечным и противоречивым процессом. В стихотворении, посвященном лицейской годовщине 1836 г., идея развития раскрыта Пушкиным как закон жизни, отразивший и его собственный личный опыт.

Поэзия Пушкина тесно связана с фольклором, исполнена мотивов народной поэзии. В пушкинской поэзии прозвучали «то разгулье удалое, то сердечная тоска», которые, по мнению самого поэта, составляли два существенных мотива русской народной поэзии. Пушкин высоко ценил народное творчество, песни, русские сказки, пословицы. Он призывал писателей и поэтов изучать фольклор, изучать язык народной поэзии. Широко отразился в его творчестве мир русской сказки. По словам М.Горького, «Пушкин был первым русским писателем, который обратил внимание на народное творчество и ввел его в литературу, не искажая...»

«Верность ума, чувства, точность выражения, вкус, ясность и стройность» были в глазах Пушкина признаками истинно художественного произведения. В нем не должно быть «ничего запутанного, темного ... лишнего, неестественного в описаниях, напряженного в чувствах». «Что касается до слога, то чем он проще, тем будет лучше. Главное: истина, искренность», – писал Пушкин одному своему корреспонденту. И именно эти черты характеризуют творчество самого поэта. «... Особенная принадлежность поэзии Пушкина и одно из главнейших преимуществ его перед поэтами прежних школ – полнота, оконченность, выдержанность и стройность созданий, – указывал Белинский. У Пушкина никогда не бывает ничего лишнего, ничего недостающего, но все в меру, все на своем месте, конец гармонирует с началом – и, прочитав его пьесу, чувствуешь, что от нее нечего убавить и к ней нечего прибавить». О художественной простоте и строгости пушкинского стиля писал и Гоголь, характеризуя лирику Пушкина: «Здесь одна поэзия: никакого наружного блеска, все просто, все прилично, все исполнено внутреннего блеска, который раскрывается не вдруг; все лаконизм, каким всегда бывает чистая поэзия. Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт».

Однако многие из современников продолжали смотреть на Пушкина как на романтического поэта и требовали от него произведений в духе «Кавказского пленника». Простота пушкинского стиля, изображение обыденной, «низкой» действительности казались им падением таланта поэта. Критики вроде Н.А. Полевого («Московский телеграф») и Н.И. Надеждина («Вестник Европы») не понимали, что именно Пушкин создавал новую, подлинно национальную русскую литературу, выводил ее на дорогу реализма. Разлад Пушкина с критикой правильно объяснил Гоголь: «Ни один поэт в России не имел такой завидной участи, как Пушкин: ничья слава не распространялась так быстро». Но когда в своих последних поэмах «...он погрузился в сердце России, в ее обыкновенные равнины, предался глубже исследованию жизни и нравов своих соотечественников и захотел быть вполне национальным поэтом...», эти поэмы были холодно встречены толпой его былых почитателей. Гений Пушкина перерос его время. Поэт был раздражен несправедливостью, мелочностью и придирчивостью большинства своих критиков, не понимавших задач развития русской литературы. Он не мог следовать за их отсталыми эстетическими воззрениями. Пушкин не желал также идти навстречу требованиям света, видевшего в литературе средство для нравоучений в духе верноподданнической морали.

По мнению В. Непомнящего «лирика Пушкина представляет нам автора таким, каков он есть, в самых разных качествах и проявлениях, в падениях и взлетах; она представляет его человеком, который, быть может, умеет молчать, но лгать и прикидываться – никогда. Это книга высочайшей достовер-

ности и откровенности, чуждая какого бы то ни было самолюбования или эгоцентризма: в ней автор не только передает свои переживания во всей их полноте и многосторонности, но и делает себя предметом пристрастного исследования, а порой – строгого суда».

Таким образом, лирика Пушкина – это «своего рода лирический эпос жизни человеческого духа, в известном смысле «учебник души», стихотворный «роман воспитания» чувств».

Концепция свободы в творчестве А.С.Пушкина.

Тема соболы – одна из самых ярких, задушевных тем пушкинской лирики. По словам критика–философа XX столетия Г.П. Федотова, «свобода принадлежигк основным стихиям пушкинского творчества и, конечно, его духовного существа. Без свободы немыслим Пушкин, и значение ее далеко выходит за пределы политических настроений поэта». Свобода от жестокой тиранической власти, от пошлой самоуверенной толпы, от мелочности, жадности, страха, зависти, таящихся в темных уголках души, свобода в высшем философском значении занимает мысли Пушкина–поэта. Она принимает разные лики в различные периоды его творчества, но одно остается неизменным: поэт никогда не перестает ощущать высочайшей нравственной ценности свободы. Без нее невозможна жизнь, невозможно истинное творчество.

Свобода – основа дружбы. Свобода – условие творчества. Даже судьба, которая у поэта всегда связывалась с представлением о несвободе, ибо человек, по Пушкину, зависит от ее всевластия, становилась « святым провиденьем », когда сквозь ее тучи брезжил луч свободы. Представления о свободе всегда были основой пушкинского мировоззрения.

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

Мотив свободы впервые возникает в лицейском стихотворении «Лицинию» (1815). Здесь юный Пушкин, анализируядревнеримскую историю, увидел в свободе гарантию прогресса общества, а в «рабстве» – источник гибели цивилизации.

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

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

Лирика 1817–1819 гг. – эхо пушкинских представлений о свободе. Поэтические образы, отражающие их в стихотворениях «Вольность», «Деревня», «К Чаадаеву», – это образы аллегорические: Свобода и «Вольность святая» (ода «Вольность»), «звезда пленительного счастья» («К Чаадаеву»), «Свободы просвещенной... прекрасная Заря» («Деревня»). Эти образы – в одном ряду с « положительными » аллегорическими образами Закона (« Вольность»), «обломков самовластья» .(«К Чаадаеву»), «народа неугнетенного» («Деревня»). Аллегории свободы противопоставлены «отрицательным» аллегориям «Тиранов мира», «неправедной Власти», «увенчанного злодея», «Рабства» («Вольность» и «Деревня»), «Барства дикого», «насильственной лозы», «Неумолимого Владельца», «Рабства тощего» («Деревня»).

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

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

Пушкин страстно желает, чтобы мир услышал голос его свободной души и жил по закону, который принят им самим, – по закону свободы. Прославляя Закон как прочную основу Свободы, поэт с негодованием пишет о тиранах. В них он видит источник несвободы, «ужас мира» и «стыд природы», нарушение божественной гармонии. Тираноборческий пафос сливается в «Вольности» с обращением к разуму монархов, к их чувству самосохранения.

Пушкин завершает оду «поучением»–призывом, обращенным к царям:

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

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

В «Деревне» (1819) представления о свободе и рабстве конкретизируются. Речь идет уже не о тирании во «всемирном» масштабе, как в оде «Вольность», а о русском крепостничестве, не о свободе как абстрактной идее всеобщего блага, а о свободе русского крестьянства. Пушкинская деревня – это не какой–то исключительный «пустынный уголок» России, где

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

«Барство дикое» и «Рабство тощее», увиденные в деревне, – явления, типичные для России. Во второй части стихотворения поэт расширяет «географические» границы своих размышлений: если в первой части, речь идет о конкретной деревне, в которой поэт обрел «приют спокойствия, трудов и вдохновенья» (в пейзаже–панораме легко угадываются окрестности Михайловского), то во второй части создается предельно обобщенный образ русской деревни. Картина деревенского «лона счастья и забвенья» в первой части «Деревни» напоминает обычный идиллический пейзаж. Но идиллия, оказавшись всего лишь иллюзией свободной и счастливой жизни, отменяется второй частью стихотворения.

Взором истины поэт видит всю Россию – страну деревень. Аллегорические образы «Барства дикого» и «Рабства тощего» подчеркивают, что речь идет не о «плохом» барине и его несчастных крепостных, а о любом деревенском тиране и любом русском крестьянине–рабе. Поэт, развивая идеи оды «Вольность», мечтает увидеть «народ неугнетенный», а торжество «Свободы просвещенной» по–прежнему связывает с волей царя.

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

Послание «К Чаадаеву» – яркий лирический «символ веры» молодых «друзей вольности». Стихотворение носит личный, даже интимный характер. Это связано с тем, что меняется адресат пушкинских слов о свободе. Если в «Вольности» и «Деревне» он взывает к необозримому миру, пораженному тиранией, и к России, к монарху, то теперь у его порыва к свободе «частный» адресат – Чаадаев, друг, единомышленник, к которому Пушкин обращается как бы перед лицом тех, кто связан и узами дружбы, и общей целью.

Пушкин высоко ценил ум и волю друга, считал его недооцененным на родине:

Он в Риме был бы Брут,
в Афинах Периклес,
А здесь он – офицер гусарской. –

связав имя друга с фигурами видных тираноборцев, законодателей античности, горько сетуя на нереализованность высоких дарований Чаадаева–мыслителя «в оковах службы царской».

Послание «К Чаадаеву» замечательно неразрывным единством личного и общественного. Борьба за свободу отчизны ощущается как «желанье» молодого сердца. Этот лирический шедевр Пушкина – о прозрении; именно изображение эволюции юной души определяет композицию стихотворения. В его строфах последовательно развиваются мотивы освобождения от «обмана» любви, надежды, «тихой» (поэтической) славы, пробуждения к настоящей, суровой жизни; поэт размышляет о времени, когда юные граждане ус-

лышали «нетерпеливою душой» призыв своей отчизны. Конечно, этот призыв – о помощи. И юный автор призывает «друга», «товарища» посвятить «души прекрасные порывы» именно отчизне. Благородство этого рыцарского порыва – в стремлении помочь страждущему. Оно столь глубоко проникает в душу поэта, что для него исчезает различие личного и общезначимого, внутреннего и внешнего; само «общее» — гражданский идеал – начинает осознаваться как глубочайшее интимное чувство:

Мы ждем с томленьем упованья
Минуты вольности святой,
Как ждет любовник молодой
Минуты верного свиданья.

Любовь и свободолюбивый порыв – одинаково всеохватные чувства лирического героя. Мудрость этого движения сердца – в остром знании того, что молодость является гарантией от бесчестья. Отсюда эти временные ограничения: «пока свободою горим», «пока сердца для чести живы». Именно в «порывах» проявляется эта молодая, нетерпеливая, прекрасная душа. Свобода здесь называется необычно – «звезда пленительного счастья». Пленительными обычно назывались в русской поэзии того времени любовные чувства, красота, тихие личные переживания. А здесь эта метафора – выражение счастья жизни без «самовластья», понимаемого как неограниченное самодержавие. «Юные забавы» исчезли, «как сон», и Россия «вспрянет ото сна». Условие пробуждения страны – пробуждение ее юных граждан. От «тихой» славы к славе героической – таков путь взросления, благородства, прозрения:

Товарищ, верь: взойдет она,
Звезда пленительного счастья,
Россия вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишут наши имена!

Вводя этот вещественно–абстрактный образ, «и на обломках самовластья», Пушкин не имеет в виду падение монархии. Для него «самовластье» – это тирания, деспотизм. Послание находится в смысловом поле оды «Вольность» и «Деревни».

Но свобода и здесь предстает как цель высоких стремлений поэта и его друзей, как ответ на «Отчизны... призыванье». Но на первый план выходит внутренняя свобода, без которой Пушкин не мыслит достижения свободы общественной. Свобода – это «желанье», страсть, горящая в душе, вера, стремление к счастью. Ожидание свободы – такое же «томленье упованья», каким охвачен «любовник молодой», ждущий «минуты верного свиданья». Свобода связана с жизнью сердца, с представлениями о чести и долге, с «прекрасными порывами» «нетерпеливой» души.

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

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

И скоро, скоро смолкнет брань
Средь рабского народа,
Ты молоток возьмешь во длань
И воззовешь: свобода!
(«Генералу Пущину», 1821).

Эти ожидания в 1823 г. сменились пессимистическими настроениями. Кризис политических надежд был вызван поражением европейских революций, разочарованием в заговорщиках, которые не решились посвятить Пушкина в свои планы, а самое главное – сомнениями поэта в самой возможности скорой революции. Стихотворение «Свободы сеятель пустынный...», образы которого восходят к евангельской притче о сеятеле, нельзя воспринимать как отказ от свободолюбивых идеалов – они остались прежними. Поэт испытал острый кризис веры в саму возможность скорого достижения общественной свободы. Это стихотворение – горькое признание крушения просветительских иллюзий. Пушкинский герой – «сеятель» ощущает трагическую ненужность своих усилий: бессмысленно бросать «живительное семя» «в порабощенные бразды», результат усилий – лишь разочарование:

...потерял я только время,
Благие мысли и труды...

Горький опыт, жизненные тяготы в борьбе за свободу ведут к тому, что народы в конце концов меняют свободу на материальную стабильность. «Стадам» уподобляет поэт–романтик народы, предсказывая единственно возможное для них будущее:

Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды –
Ярмо с гремушками да бич.

Поэт понимает, что его проповедь свободы была несвоевременной, а потому и бесплодной. Люди оказались не готовы к восприятию «живительного семени» свободы, поэтому оно не дало всходов в их сердцах.

В лирике Пушкина периода южной ссылки одним из ведущих стал мотив личной свободы. В романтической аллегории «Узник» (1822) повествование ведется от лица лирического героя – узника. Но о себе он по существу произносит лишь одну фразу, ёмкую и врезающуюся в память, первую строку, которая воссоздаёт тюремную решетку, мрак темницы и её угнетающую сырость. Остальное призван додумать читатель. Главным персонажем, начиная со второго стиха, становится орёл, образу которого посвящены три строфы

лаконичного произведения. Его судьба показана параллельно участи узника: ведь он тоже пленник. И хотя он пребывает во дворе, вне темницы, он не свободен: скован, привязан, вскормлен в неволе. Орлу не менее тягостно, чем человеку: это гордая, не приручённая птица, устремлённая в поднебесье, к тому же молодая, не налетавшаяся в своей беспредельной выси. Цепкий, всевидящий взгляд орла устремлен в окно, где он видит товарища по несчастью, очевидно, подавленного, примиренного, сломленного.

Рождённый свободным, привыкший к стремительному полёту, высоте, царственному парению над землёй, он всей своей мощью, энергией и непобеждённой силой рвётся к воле. Сытая жизнь, кровавая пища и жалкая полусвобода не могут смирить птицу и заглушить её порыв. Глядя на плененного человека, орел напоминает: «мы вольные птицы...». Это «мы», разумеется, относится не только к орлам, но и к людям, которые должны быть «крылаты» и почитать свободу как высшую ценность бытия. И взглядом, и криком–стоном своим орёл зовёт узника обрести естественное своё состояние – стать и быть вольным. Дважды повторяя набатное слово «пора», орёл не случайно называет человека своим «братом». Последняя строфа – страстный монолог – призыв орла к действию. Речь птицы (воображаемая) рисует яркий, манящий красотой пейзаж, включающий тучу, белеющую гору, морские края, продуваемое ветром поднебесье. Три строки призыва, синтаксически построенные одинаково, открываются анафорами (единоначатиями), ударными «туда», а завершаются сильным, победным восклицанием.

Желанный, идеальный мир, воссозданный в концовке, кажется манящим, но недостижимым. Бескрылый человек не поднимается к тучам, тем более что его останавливает решетка, а орел, прикованный цепью и лишенный целостности, полетности своих крыльев, не сможет устремиться в небо. И потому бодрое и мажорное по интонации, стихотворение внутренне трагично.

Поэтическим итогом размышлений Пушкина–романтика о свободе, о надеждах и разочарованиях, связанных с нею, стало стихотворение «К морю» (1824). По жанру стихотворение представляет собой элегическое послание к морю. Обычно послания пишутся к другу, но море и есть для Пушкина друг («как друга ропот заунывный»). Море – символ любой природной и человеческой стихии. В его своенравии явлена неукротимая воля, мощь и непредсказуемость мировой стихии, окружающей человека. Оно вызывает ассоциации и со «стихиями» общественной жизни: бунтами, революциями, восстаниями. Пушкин уподобляет море живому существу, одержимому мятежными порывами духа. Это очеловеченная «свободная стихия», близкая душе поэта–романтика и почитаемых им «гениев». В стихотворение включены своеобразные «эпитафии» Наполеону и Байрону. Вспоминая об этих «умчавшихся» гениях, Пушкин не только видит в них яркое воплощение стихийных начал человеческой души, но и углубляет символическое значение центрального образа стихотворения – образа моря.

Море – это и символ человеческой жизни, которая может «вынести» куда угодно, к любой «земле». Для того, чтобы подчеркнуть безграничность моря–жизни, Пушкин называет его «океаном», огромной водной пустыней. Поэта может поразить в ней только «одна скала, гробница славы» – остров Св. Елены, где «угасал Наполеон».

Образ «свободной стихии» – психологический символ, тонко передающий внутренний мир поэта. Он размышляет о море в трогательные и горькие минуты прощания. Море – «друг», своенравный и гордый, призывающий и тре-

бовательный, ропщущий. Пожалуй, это единственный верный и преданный друг, с которым поэту жаль расставаться. Морская стихия и могущество человеческого духа Пушкиным сопоставлены, но не отождествлены. Именно в душе человека скрыт источник свободы, которую он несет в мир. Прощаясь с морем, поэт обещает хранить верность свободе. Но его понимание свободы стало иным: убедившись, что свобода – благо, неугодное тиранам, суженное просвещением («Судьба земли повсюду та же : / Где капля блага, там на страже / Уж просвещенье иль тиран»), он жаждет стихийной свободы – ее идеал всегда живет в человеческом сердце.

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

В 1828 году Пушкин пишет стихотворение «Анчар». Уже первая строфа стихотворения настраивает на ощущение мрачной торжественности. Почти мистический ужас звучит в этих строках:

В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем раскаленной,
Анчар, как грозный часовой,
Стоит один во всей вселенной.

Скрытая аллитерация (повтор согласных в словах «чахлый», «на почве», «анчар», «часовой») здесь воплощает чарующую, порабощающую сознание силу зноя и саму власть анчара, как будто его название пропитывает звуковой строй строфы. Так подготавливается ведущая тема стихотворения: тема трагической власти зла, жестокости, разрушения и смерти и в природе, и в человеческом обществе.

В мифологии разных народов существует множество преданий о так называемом «мировом дереве», корни которого уходят в мир мертвых, ствол пронзает мир живых, а крона и вершина пребывают в мире богов. По этому дереву жизни циркулирует божественная энергия, оно создано творцом в начале времен, как изначальная ось мироздания, скрепляющая все сферы бытия. Но мифологический образ мирового дерева предстает у Пушкина в своей трагической ипостаси. Анчар в пустыне – единственное дерево, он стоит на границе мира, «как грозный часовой», он – «один во всей вселенной» (заметим, как постепенно в пушкинском описании растет сила анчара!). Но он – «древо смерти»; скрепляя мир, он лишь сеет в нем зло, уничтожает все живое. От этого «древа смерти» бежит прочь все живое: «К нему и птица не летит, // И тигр нейдет...» Гипербола в изображении анчара («один во всей вселенной») создает величественное ощущение гордого, замкнутого в себе

одиночества, презрения к окружающему. Это ощущение и делает возможным символическое уподобление анчара тиранической власти.

И вот это дерево смерти оказалось включенным в человеческие отношения. Одному «человеку» потребовалась жизнь другого для добычи яда:

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом,
И тот послушно в путь потек
И к утру возвратился с ядом.

Всю антигуманную сущность отношений между людьми в обществе показывает знаменитая пушкинская конструкция с цезурой: «Но человека человек...» Эта пауза демонстрирует весь ужас ситуации, когда один может послать другого на смерть даже не силой, а лишь «властным взглядом». И этот другой, тоже «человек», не боролся, не сопротивлялся, не роптал, а, как вода, «послушно в путь потек» и исполнил приказ. Все дело в том, что одни из них – «владыка», «царь» (цензурный вариант – «князь»), а другой – «раб»; утратив свободу, он утратил силу сопротивляться злу. «Властный взгляд», «владыка» – все это приметы власти, которая тоже является, как анчар, и порождением природы (на сей раз человеческой), и отрицанием ее. Война – страшное средство, используемое властью в борьбе за свое господство, и «послушливые» царю стрелы, напитанные ядом анчара, понесли смерть дальше, «к соседям в чуждые пределы». Зло несвободы имеет свойство распространяться. Стихотворение может показаться безнадежным, беспросветным творением: ведь зло торжествует. Но поэт сумел обнажить зло и бесчеловечность, заставил задуматься о достоинстве человека, и в этом – преодоление кажущейся безнадежности. Для современников ясны были сила и актуальность стихотворения: в нем гениально показана губительная для общества власть деспотизма и тирании, неограниченного всевластия одного человека над другим, себе подобным, и аморальность бессословной, обезличивающей человека покорности. В этом отношении стихотворение имеет общечеловеческий, философский смысл, хотя главная его тема – утверждение свободы человеческой личности.

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

Свобода для Пушкина – это свобода иметь свое мнение об обществе, об историческом прошлом своего народа, возможность критически оценивать «громкие права, от коих не одна кружится голова». С личной независимостью поэт связывал и неприкосновенность «пенатов», то есть семьи, дома, творческого труда. Это та «обитель дальняя трудов и чистых нег», в которую устремлен поэт («усталый раб») в стихотворении «Пора, мой друг, пора!..» (1834). Именно там он надеется найти избавление от суетной погони за счастьем, обрести «покой и волю». Ради них, по его мнению, и стоит жить на свете, сожалея о каждой утраченной «частичке бытия».

Стихотворение «Из Пиндемонти» (1836 г.), несмотря на указанный источник (итальянский поэт Пиндемонте, 1753–1828), не является переводом. Эта отсылка, по мнению пушкинистов, – способ отвлечень внимание цензуры. Стихотворение Пушкина во многом парадоксальное, полемическое. Эта полемика определяет двухчастную композицию текста. В первой части поэт последовательно отвергает несомненные, казалось бы, политические ценности: парламентаризм (право «оспоривать налоги // Или мешать царям друг с другом воевать»), свободу печати («...мало горя мне, свободно ли печать // Морочит олухов, иль чуткая цензура // В журнальных замыслах стесняет балагура»). Гамлетовская формула («Все это, видите ль, слова, слова, слова...») как нельзя лучше показывает иллюзорность, зыбкость тех обездушенных и обезбоженных идеалов, которые часто встают за ними. Пушкин подчеркнул, что человеку необходима «иная, лучшая» свобода взамен той, которая неизбежно оборачивается обычной словесной трескотней или зависимостью от двух главных социальных сил:

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

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

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

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

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

Таким образом, Пушкин создал свою концепцию свободы. В ней идеал свободолюбия в творчестве поэта эволюционирует от традиционных просветительских представлений о справедливом общественном устройстве через романтическое неприятие любой формы несвободы и порабощения к философскому пониманию свободы высшей, духовной, которую одну не может отнять у человека никакой тиран. Как важно помнить, что Бог даровал человеку свободу и возложил на него ответственность за выбор между добром и злом; значит, лишаясь свободы, человек лишается возможности различать эти нравственные полюса, утрачивает смысл своего бытия, способность строить отношения с людьми, творческую силу. Потому–то высокий идеал свободы и одухотворяет поэзию Пушкина на протяжении всей его жизни.

Концепция дружбы и любви А.С. Пушкина.

Дружеская и любовная лирика – заветная область лирической поэзии. В многочисленных стихотворениях, посвященных друзьям и возлюбленным, раскрылось его понимание этих высших жизненных ценностей, созданы яркие образы друзей и любимых женщин. Дружба и любовь для Пушкина – спутники юности они возникают в «вихре жизни молодой» и сопровождают человека всю жизнь. Потребность Пушкина в дружеском общении, в понимании и поддержке друзей была столь же неизменной как и потребность любить и быть любимым.

Человеческая преданность, дружеское общение всегда воспринимались Пушкиным как важнейшая жизненная ценность.

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

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

Поэт подчеркивает гармонию, красоту, свободу, «беспечность», лежащие в основе дружеского союза, сравнивает его с душой, утверждая прочность связей между друзьями. Дружба лицеистов не зависит ни от прихотей «судьбины», ни от переменчивого счастья. «Родина» лицейского братства – Царское Село, место, где «под сенью дружных муз» лицеистов свела сама судьба (в стихотворении созданы романтические портреты умершего в Италии Н.А.Корсакова и Ф.Ф.Матюшкина, говорится об И.И.Пущине, А.М.Горчакове и А.А.Дельвиге, с которыми поэт встречался в Михайловской ссылке, о В.К.Кюхельбекере).

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

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

В пушкинских стихотворениях о дружбе и друзьях неизменно возникает философский мотив судьбы. В стихотворении «19 октября» размышления о дружбе и друзьях сопровождаются симфонией образов, в основе которых – представления поэта о судьбе. Это «блуждающая судьба» моряка Ф.Ф.Матюшкина (тот же образ возникал и тогда, когда Пушкин думал о своей жизни изгнанника и скитальца), «сети судьбы суровой», «судьбины гнев», «фортуны блеск холодный», «строгая судьба», «тайный рок». Жизнь друзей определяется судьбой: «судьба глядит, мы вянем; дни бегут». Судьба может быть гневной или милостивой, но, по мысли Пушкина, она всегда держит человека в своей влас-

ти, препятствует осуществлению его заветных желаний. Именно в дружбе поэт находит опору в своем противостоянии «рока самовластью». В стихотворении «Была пора: наш праздник молодой...», прочитанном 19 октября 1836 г., поэт вновь подчеркнул общий закон жизни друзей–лицеистов – закон судьбы:

Недаром – нет!. – промчалась четверть века!
Не сетуйте: таков судьбы закон;
Вращается весь мир вкруг человека, –
Ужель один недвижим будет он?

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

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

В «Арионе» (1827) та же верность товарищам, которых по воле судьбы разметал «вихорь шумный» – «гроза», выбросившая на берег певца. Здесь переосмыслен древнегреческий миф о чудесно спасшемся певце. Пушкин превращает Ариона из пленника в товарища гребцов. Их судьба трагична, певцу же удалось избежать гибели, и теперь только он остался хранителем памяти о погибших товарищах. «Гимны прежние» певца – это не только верность свободолюбивым идеалам юности, но прежде всего – верность человеческим отношениям, которая и есть залог нравственной самостоятельности личности, ее неспособность к трусости и предательству.

В 1831 году, в очередную «святую годовщину» 19 октября, Пушкин пишет печальное и мудрое стихотворение «Чем чаще празднует лицей...». Круг друзей становится все уже, теснее (шесть человек умерли за это время), и все больше превращается в «семью». Ушел Дельвиг, который был для Пушкина в это время самым близким другом. «И мнится, очередь за мной, // Зовет

меня мой Дельвиг милый», – чувствует осиротевший поэт, словно сам стремится в толпу «теней родных». И смерть от этого становится не столь страшна. О возможности преодоления смерти в дружбе высоко и трагично размышляет Пушкин в этом стихотворении.

«Подруга» – такое слово найдено Пушкиным для человека, к которому он испытывал трогательную нежность, своей няне («Няня», 1826):

Подруга дней моих суровых,
Голубка дряхлая моя!

Няня оказалась подругой не только веселых, спокойных дней; она испытана «суровыми» днями его Михайловской ссылки. И на всю жизнь Пушкин был благодарен Арине Родионовне за то, что она согрела теплотой его одиночество, заботилась о нем и жалела его. Не знала и не понимала старушка глубоких и сложных мыслей своего воспитанника, не осознавала, конечно, его значения как поэта. Другое, исконное, нерассуждающее чувство ценит Пушкин в ней: крепкую привязанность и всегдашнюю заботу и жалость к его судьбе. Поэт неизменно отвечал ей тем же. Взаимная теплота их чувства выражается просто и человечно. Она, расставшись с ним, теперь ждет, горюет, глядит на дорогу, и грудь ее стесняется чувством, столь хорошо знакомым ее воспитаннику, – «тоска, предчувствия, заботы». Эта теплая ласковая дружба, проверенная временем и испытаниями, – еще одна несомненная человеческая ценность, воспетая Пушкиным. Здесь ярко проявилось чудесное пушкинское качество – благородность.

Некрасов, как поэт, с особой остротой воспринял стихотворение: «Нельзя не любить эту музыку любви и сиротливой грусти, исходящую из благородного, мужественного, глубокого страдающего сердца». Лирика дружбы – прекрасная и человечная тема Пушкина. Она вмещает в себя богатейшее содержание: это душевная открытость и радость единения, это совместная борьба и общность взглядов, это верность в тяжелых жизненных испытаниях, забота и тревога о близком, чувство поколения, придающее силы, это, наконец, ощущение единства судьбы и преодоление страха смерти.

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

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

за пять лет было немало других женщин, бесконечно далека от поэтической картины, созданной в этом произведении.

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

В лирике Пушкина оживают его «любви пленительные сны». Это стихи–воспоминания, в которых поэт чутко прислушивается к себе, стремится выразить в слове психологическую уникальность и в то же время сходство своих любовных переживаний. В стихотворении «Я вас любил...» много психологических деталей. Пик чувства пройден, поэта не мучит «болезнь» любви. Он пишет о том моменте, когда чувство уже угасает, но еще «угасло не совсем». В его душе оживает любовь–воспоминание. Это была любовь невысказанная, «безмолвная», не связанная с надеждами на взаимность. Он вспоминает грустные мгновения своего чувства, которое колебалось между робостью и ревностью. Прощаясь с возлюбленной, в последний раз думая о своих чувствах, поэт подчеркивает силу прошедшей любви. Он делает это тонко, деликатно, желая, чтобы «другой» любил женщину так же искренно и нежно, как он. В стихотворении нет ни упреков, ни обид, ни безнадежности. Поэт благодарен женщине даже за «безмолвную» и безответную любовь. К ней он относится бережно и с теплотой: разлюбив ее, он верит в то, что она вновь будет любима. «Этот порыв души, – писал Н. Гей, – готовность отречься от своих притязаний и есть самая настоящая любовь, это – страсть, которая осознана теперь как любовь. Она должна принести только радость и счастье тому, кого так любят, но она поднимает и очищает того, кто любит». (Гей Н. К. Искусство слова. М., 1967. С. 282.)

К*** («Я помню чудное мгновенье...»)

Я помню чудное мгновенье: В глуши, во мраке заточенья
Передо мной явилась ты, Тянулись тихо дни мои
Как мимолетное виденье, Без божества, без вдохновенья,
Как гений чистой красоты Без слез, без жизни, без любви.

В томленьях грусти безнадежной, Душе настало пробужденье:
В тревогах шумной суеты, И вот опять явилась ты,
Звучал мне долго голос нежный Как мимолетное виденье,
И снились милые черты. Как гений чистой красоты.

Шли годы. Бурь порыв мятежный И сердце бьется в упоенье,
Рассеял прежние мечты, И для него воскресли вновь
И я забыл твой голос нежный, И божество, и вдохновенье,
Твои небесные черты. И жизнь, и слезы, и любовь.

Стихотворение необычайно мелодично, и недаром композитор М. И. Глинка написал на пушкинские слова прекрасный романс. В стихотворении излюбленный Пушкиным четырехстопный ямб, которым написано большинство произведений поэта. Здесь этот ямб звучит как песня. Здесь фонетические повторы – аллитерации и ассонансы, рифмы, связывающие не только стихи в строфе, но и строфы между собой, заметите лексические повторы – все они придают стиху мелодичность. Главное же – напевная интонация: все строки – законченные предложения или синтагмы (цельные интонационно–смысловые единицы). Интонация развивается, как в музыкальном трехчастном произведении: вначале – экспозиция темы, затем – нарастание напряженности, и наконец – торжествующий аккорд. И как в музыке, здесь особенно значимы повторы и интонационная симметрия. Это поистине стихи, рожденные в минуту вдохновения, созданные великим поэтом, и потому гармоничные и прекрасные, их значение не исчерпывается описанием жизненного факта, за ним открывается более глубокий смысл.

Встречу с прекрасной женщиной поэт воспринимает как чудное мгновенье. В эпитете чудное есть значение и «удивительное по прелести, красоте», и идущее от корня значение «необычное, сверхъестественное». Эта встреча – потрясение, вызванное явлением красоты, ощущение ее нетленности и величия. В мгновении соединились мимолетность и вечность.

Образ женщины лишен индивидуальных внешних и внутренних черт, потому что она – гений чистой красоты. Эти слова – цитата из стихотворения Жуковского «Лалла Рук»: «Ах! Не с нами обитает / Гений чистой красоты; / Лишь порой он навещает / Нас с небесной высоты...» От сопоставления со словами Жуковского в пушкинском стихотворении возникает дополнительный смысл: красота существует реально, в земной жизни, хотя явление ее мимолетно, похоже на чудо.

Открытие прекрасного рождает в душе лирического героя высокий идеал. Погружен ли человек в себя в тигли одиночества (в томленьях грусти безнадежной) или поглощен событиями (в тревогах шумной суеты) – красота освещает его жизнь. Голос нежный продолжает звучать, и милые черты снятся долго после чудного мгновенья, придавая жизни высокий смысл. Так длится мгновение встречи с красотой и вечностью.

Вы, наверное, заметили, что слова первых двух строф – поэтические, освященные традицией романтической лирики, отчего за их прямыми значениями открывается перспектива новых значений. Они сливаются в прекрасную мелодию и своим звучанием тоже передают эмоцию – впечатление чего–то светлого, гармоничного. В словах выявляется более общий смысл, и конкретный факт встречи с той, кому посвящено стихотворение, превращается во взволнованное воспоминание о пробуждении души и постижении силой чувства величия бытия, в открытие исключительного значения красоты в жизни человека.

Слова бурь порыв мятежный тоже связаны с романтической традицией и многозначны. В них могут содержаться и воспоминания о трагических событиях в мире, которые отразились во многих стихах периода южной ссылки, и мечты о свободе самого поэта («Узник», «Птичка»), и внутренние бури – состояние разочарования в прежнем идеале (вспомните строки из стихотворения «Сеятель»: «Я вышел рано, до звезды... / Но потерял я только время, / Благие мысли и труды»). Повтор слов второй строфы голос нежный, небесные черты (там было – милые черты) заставляет с особой силой ощутить не-

восполнимость утраты. Ведь это тот же облик, только его теперь нет – он исчез. И вместо светлого слова звучал появляется созвучное, но противоположное по смыслу забыл – знак мертвой пустоты, могильной тишины.

Слова в глуши, во мраке заточенья тоже несут в себе психологический смысл. Мы можем догадаться, что речь идет о пребывании поэта в Михайловской ссылке, о тягостном состоянии поднадзорного, мечтающего о побеге. Однако это не только ссылка, но и утрата радости жизни, тяжкое состояние дисгармонии с миром, который противостоит опустошенной душе как глушь и мрак. Не наполненные живыми чувствами дни тянулись тихо – то есть безжизненно: «Без божества, без вдохновенья, / Без слез, без жизни, без любви». Существительные этих двух строк составляют единое целое, означают полноту жизни. В стихах вообще слова тесно взаимодействуют, каждое слово передает свое значение окружающим словам, и от этого они становятся многозначными. И здесь слово божество прежде всего означает высокий идеал. От сопоставления со словами небесные черты в нем рождается чудо преображения души под воздействием красоты. А рядом со словом вдохновенье в том же слове божество возникает иное значение – мысль о творчестве (вспомним: «Бога глас ко мне воззвал»; «Веленью Божию...»). Вдохновенье – это не только поэтическое творчество, но и открытость души всему прекрасному, ее высокий настрой. Слезы – не обязательно знак печали, в другом стихотворении поэт скажет: «Над вымыслом слезами обольюсь» – и это слово говорит о проявлении всякого живого чувства. Особенно значимо слово жизнь – все другие слова с ним связаны и раскрывают какую–либо из сторон его значения. И наконец любовь – без нее просто нет жизни. И вот всего этого не стало...

Но это не смерть, а сон души, после которого «Душе настало пробужденье». Отчего? Оттого, что миновал кризис. В черновике стихотворения «...Вновь я посетил...» поэт написал об этом так: «Но здесь меня таинственным щитом / Святое провиденье осенило, / Поэзия, как ангел утешитель, / Спасла меня, и я воскрес душой». А когда душа воскресла, она вновь в состоянии воспринять прекрасное: «И вот опять явилась ты». Явление любви – следствие пробуждения: когда душа спит, она глуха к прекрасному, в ней не возникает отклика, и невозможно пронзительное ощущение неповторимого мгновения, озарение любовью.

В пятой строфе дословно повторяется сказанное в первой: «Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты». Повторения в лирике всегда значимы: они обнаруживают несходное в одинаковом и похожее в различном. И здесь мы видим новое: теперь свет красоты еще ярче, потому что он пришел на смену мраку, это уже не пробуждение, а возрождение к жизни.

Финал стихотворения – не созерцание прекрасного, а страстный отклик на него лирического героя. Здесь нет слова «я», его заменили сердце и душа, что говорит о внутренней гармонии целостной личности. Это не краткое исчезнувшее мгновение, а нынешнее состояние, в чем убеждает настоящее время глагола – бьется. Чувство любви дает возможность ощутить всю полноту жизни, счастье – упоенье.

Здесь ярко раскрыта самая сущность понимания Пушкиным счастья. Человек счастлив, когда у него есть высокий идеал – вера в непреходящее, когда он способен к творчеству, когда в душе горит живой огонь чувства, остро переживается радость и страдание, и все кипение активной и пылкой души венчает прекраснейшее из чувств – любовь. И теперь вера, вдохновение и любовь воскресли вновь, и на высшем моменте возрождения души заканчивается стихотворение.

В стихотворении воссоздана духовная жизнь поэта. «Кольцевая» композиция, повторы позволяют раскрыть смысл любви, являющейся для него высшей жизненной ценностью.

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

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

Но любовь оживает не только потому, что поэт вспомнил о любимой. В ней источник новых ярких переживаний, она – искра, зажигающая сердце, которое не может не любить. Последние строки («И сердце вновь горит и любит – оттого, / Что не любить оно не может») особенно важны для понимания стихотворения и той концепции любви, которой вдохновлена лирика Пушкина: вечна сама потребность любить, любовь возникает в сердце поэта как эхо женской красоты и гармонии. Даже чужая, неведомая любовь способна наполнить душу поэта «мечтою странной», воскресив целый рой воспоминаний о своей и «чужой» молодости, о красоте и счастье.

«Пушкин – это гений возвышения, – писал Д. Лихачев, – гений, который во всем искал и создавал в своей поэзии наивысшие проявления: в любви, в дружбе, в печали и в радости, в военной доблести. Во всем он создал то творческое напряжение, на которое только способна жизнь». (Лихачев Д. Заметки и наблюдения. М., 1989. С. 152.)

Лирическая концепция творчества.

Пушкин – создатель лирической концепции творчества. В ней он выразил свои представления о месте поэта в мире, о взаимоотношениях поэта и общества, о творческом процессе. Основные вехи этой концепции, главные опоры пушкинского «памятника нерукотворного», – поэтические манифесты «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824), «Поэт» (1827), «Поэт и толпа» (1828), «Поэту» (1830), «Эхо» (1831). Пушкинская концепция поэта и поэзии развертывается во времени. Каждое новое стихотворение не только обнаруживает новый аспект темы, но и «подхватывает» идеи и образы предшествующих, развивает и углубляет их.

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

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

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

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

Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.

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

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

Поэт бежит от мирской суеты «на берега пустынных волн, / В широкошумные дубровы...» Конечно, берега и дубровы, куда устремлен поэт, – поэтическая условность. Эти «географические» точки – символы покоя и уединения. Поэт бежит от суеты, чтобы стал « звучнее голос лирный, / Живее творческие сны ». Услышать мир и выразить его в слове можно только вдали от людского шума и мелких житейских забот. Позднее, в стихотворении «Эхо» Пушкин создал емкую метафору поэта, в которой выразил закон его существования в мире: поэт – эхо мира – слышит и отражает все его звуки, но самого поэта не может выразить никто.

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

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

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

Параллели между тем, что происходит в природе, и состоянием души человека нередки в пушкинской лирике (стихотворения «19 октября», 1825; «Зимнее утро», 1829). В каждом времени года поэт открывает для себя что–то личное. Зима, весна, лето, осень – это как бы страницы «календаря» его души. В первых строфах «Осени» – «парад» всех четырех времен года. Но именно осень, в которой умирание соединено с нетленной красотой, становится для поэта символом единства жизни и смерти, символом гармонии. Это живой, динамичный символ: ведь в осени таинство смерти неотделимо от таинства рождения. Поэт как бы застает природу в момент ее высшего торжества – в момент «творчества» – и ощущает себя частью неудержимой силы, рождающей гармонию. Повинуясь творческой мощи природы, поэт становится «громадой», рассекающей «волны» мирового хаоса, «кораблем», плывущим к заветной цели – «союзу высоких звуков, чувств и дум»:

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

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

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

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

В Пушкинском «Пророке» звучат (Пророк – в Библии вестник воли Божией, предсказатель; пророки воспитывали в народе веру и благочестие, руководили гражданскими правителями, совершали чудеса, писали священные книги) библейские мотивы.

Пушкин использовал в своем «Пророке» некоторые детали библейского источника «Книга пророка Исайи» (появление шестикрылого Серафима, прикос-

новение к устам пророка, «горящий угль»). В то же время заметно и существенное расхождение поэта с библейским текстом в осмыслении судьбы центрального героя повествования. Пушкин щедро использует библейскую образность, но остаётся самостоятельным поэтом–мыслителем. Следы воздействия Библии на текст Пушкина обнаруживаются и в «библеизмах», и в архаизмах, и в сходном синтаксисе, и в инверсии, и в анафорическом построении фраз.

Поэт и пророк, образы которых созданы в пушкинской лирике, имеют немало общего («вещие» зрение и слух) и одинаково важны для людей. Бог – и никто другой – призывает обоих к служению. Они дополняют друг друга. Но все–таки пушкинский пророк и пушкинский поэт не сливаются в одном существе. Поэт живет среди людей, пока не захвачен вдохновением. Только для творчества он оставляет людей. Попробуйте представить пророка «в заботах суетного света»! Не кощунством ли будет считать его самым «ничтожным» среди «детей ничтожных мира»? От поэта–пророка, посредника между Богом и людьми, исполнителя воли Бога, люди ждут огненных слов. Бог посылает пророка в мир, чтобы тот «глаголом» жег людские сердца, то есть передавал в слове жар своего сердца (оно – «угль, пылающий огнем»).

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

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

Молчи, бессмысленный народ,
Поденщик, раб нужды, забот!
Несносен мне твой ропот дерзкий...
(«Поэт и толпа»).

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

Пророка и поэта роднит способность видеть мир таким, каким его никогда не увидит простой человек: они оба видят его скрытые, тайные стороны/ Но пророк не использует это всеведенье для творчества, для поэта же всеведенье – только первый этап, начало творчества, первый шаг по дороге, ведущей к гармонии и красоте. Пророк «поправляет» мир – поэт отражает мир.

Пророк несет людям слово Божие – поэт создает свои слова. Они оба обращаются к людям, открывая им правду о земле и небе.

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

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

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

В сонете «Поэту» Пушкин утверждает: поэт заканчивается тогда, когда начинает творить с оглядкой на мнение «толпы». Никто не должен вторгаться в мир поэта. Это мир пустынный, «безлюдный». В нем только одна дорога, по ней не может пройти обычный человек, «непосвященный», – ее пролагает сам поэт. В конце дороги – «плоды любимых дум», добытые «подвигом благородным»:

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

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

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

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

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

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

В одной из своих статей Белинский пророчески писал о Пушкине, что «придёт время, когда потомство воздвигнет ему вековечный памятник».

Таково великое творение Пушкина, в котором он дал самооценку, произнёс исповедь, сформулировал своё эстетическое кредо, оставил завещание, утвердил царственный статус поэзии, подвёл итоги своего пути и предсказал своё обязательное, неоспоримое бессмертие.

Философская лирика.

В гармоничном, многомерном художественном мире пушкинской лирики важное место занимают размышления о глубинных закономерностях бытия, о смысле жизни человека, о смерти и бессмертии. Эти философские проблемы пронизывают практически все произведения поэта; свобода, любовь, дружба, история, искусство понимаются в пушкинских стихах как высшие философские ценности. Вместе с тем многие пушкинские стихотворения обращены непосредственно к философским вопросам, и всегда вопросы эти ставятся поэтом глубоко и просто. Пушкин избегает чересчур «холодного» отвлеченного философствования, не создает поэтических «иллюстраций» готовых философских систем. В его стихах, в живых поэтических образах рождается самобытная художественная философия; пушкинский лирический герой размышляет, не теряя из виду живых образов реальности.

Центральным вопросом философской лирики Пушкина стал вопрос о вере, ее значении для человеческой души, о том, сколь тягостно и страшно безверие. Эта тема появляется еще в лицее: к выпускному экзамену 1817 года Пушкиным было написано стихотворение «Безверие» – философская ода–размышление о том, чем являются безверие и истинная вера для человека. Страх смерти, ощущение вечного одиночества, беспокойство души – неизбежная плата гордого рассудка за утрату веры. Размышляя, поэт хочет понять истоки этого тягостного состояния души, и видит их в охлажденности сердца («ум ищет божества, а сердце не находит»). Исследование этой разочарованности, а главное – путей, которыми ее можно преодолеть, и станет главным предметом пушкинских размышлений.

Истоки и причины жизненного разочарования, опасности, которые подстерегают юношу в пору его вступления в жизнь, с особым драматизмом анализируются в стихотворении «Демон» (1823). Его появление исследователи связывают с глубоким душевным кризисом, который испытывал поэт в

начале 1820–х годов. Находящийся в ссылке (пусть и среди пышной южной природы, окруженный друзьями), он чувствует себя бессильным решать собственную судьбу. Разочарование усиливалось из–за общественных потрясений в Европе, в частности провала в 1823 году испанской революции, вступления в свободолюбивую Испанию французских войск. И вот на пороге жизненного пути пушкинский лирический герой ощущает, как его душа, словно порабощенная некоей посторонней злой силой, утрачивает свои лучшие чувства. Стихотворение начинается умиротворенным описанием времени, когда человеку «...новы // Все впечатленья бытия –// И взоры дев, и шум дубровы», «Свобода, слава и любовь», искусство – все это волнует молодого поэта. Но это счастье недолговечно; оно разрушается по воле Демона (он назван в стихотворении «злобным гением»), который, казалось бы, открывает молодому человеку истину – но на самом деле сеет в его душе сомнения и разочарование, рождает в нем ощущение ничтожества всего окружающего:

Печальны были наши встречи:
Его улыбка, чудный взгляд,
Его язвительные речи
Вливали в душу хладный яд.

Интересно, что «злобный гений» здесь не только не страшен внешне, но наоборот, искушает героя своим обликом. «Его улыбка, чудный взгляд» не дают оторваться – но все его действия мертвят и отравляют душу. В стихотворении нет однозначного ответа на вопрос, чем становятся для человека «печальные» встречи с Демоном – открытием истины или искушением ложью о мире. Демон разрушает все идеалы, он не верит в то, что жизнь имеет смысл, не верит в красоту («он звал прекрасное мечтою»), искусство, вдохновение, любовь, свободу. В поэтическом мире Пушкина эти ценности слишком значимы, чтобы их отрицание могло осознаваться как конечная истина, которую открывает для себя человек, находящийся на пороге жизни.

Демон для Пушкина остается посторонней и злой силой, душа человека не сливается с ним – оттого и рождается гнетущая тоска, которая томит пушкинского героя. Сам поэт осознает эту тоску как неизбежную болезнь своего поколения. Свидетельством этого стала небольшая заметка о стихотворении «Демон», как бы комментарий самого автора к тексту: «В лучшее время жизни сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного. Оно легковерно и нежно. Мало–помалу вечные противоречия существенности рождают в нем сомнение, чувство мучительное, но непродолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда лучшие надежды и поэтические предрассудки души». «Сомнение» уходит, но и «лучшие надежды» уходят вместе с ним, оставляя человеку лишь вечную тоску, мечту возвратить утраченную душевную цельность, которую давала вера.

Настроения тоски, ощущение бессмысленности бытия, собственной ненужности в мире будут томить лирического героя поэта и в дальнейшем, периодически возвращаясь в стихи. Наиболее трагически–безысходным окажется здесь стихотворение «Дар напрасный, дар случайный...», датированное самим поэтом днем своего рождения, 26 мая 1828 года. Это указание даты превратило поэтическую исповедь в своеобразную попытку подвести итог определенному этапу собственной жизни. Она, эта жизнь, кажется «напрасной», «случайной», осужденной на вечную «казнь». Пушкинский герой бросает

упрек самому Создателю, «воззвавшему» его «из ничтожества». Он даровал поэту мятущуюся душу, поселил в его сердце вечную тоску по идеалу – но идеал недостижим, и вечное беспокойное стремление к нему кажется проклятием, измученный сомнениями в своих силах человек трагически осознает свою слабость и ненужность, бессмысленность существования:

Цели нет передо мною,
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум.

Человеческая слабость может подстерегать и самых сильных; неверие в себя рождается здесь из сомнения в высшем божественном начале, которое одно может по–настоящему защитить свое создание – человека. Не случайно исследователь «духовной биографии» поэта, открывающейся в его стихах, В.С. Непомнящий назвал стихотворение «Дар напрасный, дар случайный...» своего рода «антипророком»: в стихотворении «Пророк» слабый земной человек получил высшее указание – «Исполнись волею Моей»; следование по этому пути – единственная цель, которая придаст жизни высшее значение, не пустит в душу страх, подобный страху заблудившегося путника в стихотворении Болдинской осени 1830 года «Бесы». Фольклорный, сказочный колорит в нем все же не дает преодолеть ощущение мистической таинственности жизни, из глубин которой выступают бесы – олицетворение зла и вместе с тем – страдающие существа. В бесах все спутано и смутно («пень иль волк» предстает перед глазами человека; то ли дикое веселье, то ли отчаяние звучит в страшной песне бесов – «домового ли хоронят, ведьму ль замуж выдают»). Они связаны с первозданным хаосом, который всегда грозит вновь возвратиться и смести, подобно снежному вихрю, покой и гармонию божественного устройства мироздания. Потому–то таким гнетущим аккордом заканчивается стихотворение: «Мчатся бесы рой за роем // В беспредельной вышине, // Визгом жалобным и воем // Надрывая сердце мне».

И вот, в самые трагические моменты жизни, человек в лирике Пушкина ищет пути, которые помогли бы вновь возвратить душевную бодрость, вернуть веру и в Бога, и в свои силы, в осмысленность бытия, в красоту, бессмертие человеческой души и чувств, которые живут в ней, прежде всего любви и поэтического вдохновения. Большинство философских стихотворений поэта пронизаны именно светлым началом, верой в то, что мрачные силы хаоса, душевной смуты и безверия отступят перед духовно мужественным человеком. Об этом стихотворение «Вакхическая песня» (1825). Не просто дружеская пирушка изображается в стихотворении – это пир близких по духу людей, окруженных со всех сторон тьмой ночи – страшной, таинственной, враждебной всему живому. Но свободный смелый разум, мужество перед лицом опасности, искусство («да здравствуют музы...») разгонят эту мглу, возвратят человеку солнце:

Как эта лампада бледнеет
Пред ясным восходом зари,
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце, да скроется тьма!

этим светлым аккордом завершается стихотворение.

Важной философской истиной становится для Пушкина мысль о моральной ответственности человека за свою жизнь, за все, что несет он миру и людям. Вина, которая может тяготить душу, понимается поэтом не только как нечто ужасное, мучительное, но вместе с тем и благое начало: она – знак пробуждения совести, пробуждения души, начало покаяния, после которого человек обретает возможность успокоения, обретает новые жизненные силы.

Таким настроением проникнуты стихотворения 1830 года «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...») и «Воспоминание». Форма обоих стихотворений – лирический монолог–исповедь, в котором происходит полное самораскрытие человека, страданием очищается его душа. Время размышлений лирического героя глубоко символично. Это ночь, когда человеческая душа особенно остро ощущает свое одиночество посреди погруженного во мрак и тишину мира. «Часами томительного бденья» («Воспоминание») называет поэт это страшное время подведения итогов собственной жизни. Воспоминание является, подобно судье с суровым приговором:

Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток....

Покаяние требует всех душевных сил человека, оно нелегко, муки совести подобны физическим мучениям, и, может быть, даже страшнее их – ведь они не прекратятся до тех пор, пока человек не преодолеет собственное заблуждение, не искупит страданием совершенного греха. В стихотворении это выражено полной глубокого символического смысла метафорой:

В бездействии ночном живей горят во мне
Змее сердечной угрызенья.

Привычное выражение «угрызения совести» словно возвращается здесь к своему исконному смыслу: как страшное существо, грызет совесть человека, «отвращение», «жалобы», «слезы» томят его – и все же пушкинский лирический герой находит в себе силы «не смывать» печальных строк, помнить о совершенных ошибках, чтобы эта память и раскаяние поддерживали его на жизненной дороге.

Тягость «смутного похмелья» жизни, ее «безумных лет» томит поэта, но у него хватает мужества принять эти страдания, пережить их и возродиться вновь. Таков духовно–философский смысл финала стихотворения «Элегия»: лирический герой принимает жизнь, несмотря на все ее испытания, «меж горестей, забот и треволненья» бытия он в силах обрести новые «наслажденья» души:

Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И, может быть, на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Ощущение счастья, полноты жизни среди тех испытаний, которые обрушивает мир на человека, все же достижимо. В зрелой лирике Пушкина, в 1830–е годы, желанное счастье осознается как возможность покоя, внутренней и внешней независимости, возможности спокойного свободного творчества, неразрывной связи с гармоничным миром природы, в котором нет отчаяния и смерти, все происходит глубоко закономерно, все возвращается, совершив предопределенный круг жизни, к своему истоку, и сама смерть становится началом рождения. Так, в стихотворении «Пора, мой друг, пора...» (1834) осознание того, что «летят за днями дни, и каждый день уносит // Частичку бытия...», не терзает души мудрого поэта. Он открыл для себя важную исти-

ну – «На свете счастья нет – но есть покой и воля...»; нет «счастья» – то есть полного удовлетворения всех желаний мятущейся души, но есть возможность преодолеть сами эти метания, сосредоточиться на самом главном – на самом себе, собственном внутреннем «я», самых близких окружающих людях – родной семье, друзьях, и в них обрести смысл бытия. «Побег // В обитель дальную трудов и чистых нег» – и есть новый идеал поэта, идеал Дома в высшем, философском значении того слова, Дома, в котором можно укрыться от светской суеты и опасностей, таящихся в глубинах бытия.

Размышление о таком «доме души» определяет философский смысл стихотворения «Осень». Оно навеяно уходящей в глубину веков поэтической традицией, источник которой – стихи римского поэта Горация, также восхваляющие покой сельского уединения, возможность быть самим собой вдали от светского шума и суеты. Прямо указано в стихотворении на связь с державинским посланием «Евгению. Жизнь Званская» (стихотворение Г.Р. Державина было обращено к его другу, поэту и литератору, епископу Евгению (Болховитинову). В произведении воспевалась мирная жизнь поэта в сельском уединении, а его новгородском имении Званка), из которого Пушкин заимствует эпиграф – строку «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум...». Эта перекличка с Державиным помогает поэту связать изображение мирного сельского уединения с мыслью о благотворности подобной жизни для истинного поэта – только в мирном сельском уголке рождается вдохновение (мотив этот появляется у Пушкина в двух последних строфах стихотворения: «И забываю мир – и в сладкой тишине // Я сладко усыплен моим воображеньем...»).

Однако стихотворение имеет и более сложный философский смысл. В нем словно выстраивается «пушкинский космос» – картина цельного, завершенного мироздания, всей жизни природы и человека. Осень как время перехода, завершения старого и определения новых путей отвечает самым глубинным струнам души пушкинского героя («Теперь моя пора...», «Унылая пора! очей очарованье!», «И с каждой осенью я расцветаю вновь...», «Желания кипят – я снова счастлив, молод...»). Это не просто автобиографическое свидетельство (Пушкин действительно называл осень «любимое мое время», именно осень всегда бывала особенно плодотворной для творчества поэта); в стихотворении осень – время слияния всех начал бытия, время, в котором словно рядом уныние и красота, жизнь и смерть (не случайно сравнивает ее поэт с «чахоточной девой» – олицетворением красоты и одновременно умирания, в котором нет, однако, ужаса – ведь ничто не исчезает до конца в этом мире). Таким настроением проникнут у Пушкина осенний пейзаж:

Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и золото одетые леса,
В их сенях ветра шум и свежее дыханье,
И мглой волнистые покрыты небеса,
И редкий солнца луч, и первые морозы,
И отдаленные седой зимы угрозы.

В стихотворении перед взором человека проходит весь круговорот времен года; не только осень, но и весна, лето и зима встают за строками поэта. В результате круг времени словно замыкается: как все возвращается в вечном круговороте природы, так и человек находит в себе силы увидеть в неизбеж-

ной старости и смерти начало новой жизни. Этот мотив определяет философский смысл стихотворения «Вновь я посетил...»

В сентябре 1835 года поэт писал своей жене Наталье Николаевне: «В Михайловском нашел я все по–старому, кроме того, что нет уж в нем няни моей и что около знакомых старых сосен поднялась, во время моего отсутствия, молодая сосновая семья, на которую досадно мне смотреть, как иногда досадно мне видеть молодых кавалергардов на балах, на которых уж не пляшу...»

А в том же месяце родилось стихотворение, в котором Пушкин выразил совсем другое отношение к увиденному. В письме он говорит о своей досаде при виде молодых сосен, а в стихотворении радостно приветствует их. Почему? Потому что поэт давно уже раздумывал о смене поколений, о том, что остается с человеком к концу жизни. Эти мысли вызывали боль: «И томит меня тоскою / Однозвучный жизни шум». Или: «Безумных лет угасшее веселье / Мне тяжело, как смутное похмелье...»

В других стихах поэт будто примиряется с неизбежным: «И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть...» А вот что Пушкин писал П. А. Плетневу: «...умрем и мы. Но жизнь все еще богата: мы встретим еще новых знакомцев, новые созреют нам друзья, дочь у тебя будет расти, вырастет невестой, мы будем старые хрычи, жены наши – старые хрычевки, а детки будут славные, молодые веселые ребята; а мальчики будут повесничать, а девчонки сентиментальничать, а нам то и любо...»

На эти размышления о смене старого новым и наложились новые впечатления, и в увиденной картине поэту открылся новый смысл. Поэтому стихотворение предстает как продолжение мысли: оно и начинается с середины строки, с многоточия. И мы входим в мир переживаний и дум поэта. Затерянное в глухих лесах пространство предстает как уголок земли, частичка великого целого.

Здесь оживает прошлое: кажется, вечор еще бродил... – то есть вчера вечером. Несмотря на отрицание – уже старушки нет, не слышу, – образ няни оживает в памяти. Вспоминаются мысли и чувства того времени, когда поэт жил здесь в ссылке: иные времена, иные волны. Настоящее оказывается не просто кратким мигом жизни, а звеном в цепи времен, итогом всего, что было прежде. Прошлое как будто ушло, но на самом деле объемлет живо. Так начинает звучать мысль о вечности. И дальше эта мысль развивается. Слова владений дедовских не утратили прямого значения, но в них возникают дополнительные значения: родной дом, место, где из рода в род жили предки, семья.

Семья – вот то средство, где, оставаясь жить в новых поколениях, человек найдет продолжение себя. Здесь рассказано о двух «семьях»: «семье» сосен и человеческой семье из трех поколений. В стихотворении герой вспоминает «владения дедовские» и мечтает о том, чтобы его внук тоже о нем вспомнил. Сама эта мысль снимает трагизм размышлений о том времени, когда самого человека уже не будет. Обычная человеческая судьба – семья, дети – имеет великий смысл, потому что помогает преодолеть временную ограниченность нашего земного существования, преодолеть саму смерть. Наоборот, судьба «холостяка» (одна сосна, стоящая поодаль от «зеленой семьи» сосен) печальна.

Стихотворение начинается воспоминанием и завершается словом вспомянет. Память – залог бессмертия, она не дает исчезнуть всему тому, что важно для человека. Так мгновение вбирает в себя прошлое, настоящее и будущее, становится звеном в цепи времен, делается причастным к Вечности.

Силой мысли поэт раздвигает завесу времени, утверждает вечность прекрасного. Если человек относится к жизни не со слепой покорностью общему закону, а активно преобразует ее силой любви и творчества, оживляя в памяти прошлое и проникая в будущее, от его духовной деятельности зависит сам ход истории. Тогда он поднимается над своим жестким веком и обретает бессмертие и свободу.

29 марта 1836 года умерла мать поэта, Надежда Осиповна. 8 апреля Александр Сергеевич повез гроб с телом матери для погребения в Святогорский монастырь. Пушкин, похоронив мать, задумался и о своем месте на кладбище – он купил его рядом с могилой материнедалеко от Михайловского, у стен Святогорского монастыря.

Стихотворение «Когда за городом, задумчив, я брожу...» (1836) наводит читателя на философское раздумье о неизбежном конце жизни, о месте последнего приюта человека. Следуя пушкинской логике, «хоть безжизненному телу» «равно, где истлевать», но все же лучше быть погребенным «ближе к милому пределу». Настроение лирического субъекта меняется по ходу текста. Горькой иронией проникнута первая часть, изображающая публичное петербургское кладбище, где покоятся усопшие, которые и после смерти вынуждены тесниться в болоте под вычурными памятниками дешевых ваятелей, украшенными претенциозными надписями «и в прозе и в стихах» о многочисленных добродетелях покойных.

На смену уродливым памятникам приходят картины обезображенных могил, с которых воры отвинтили урны, а далее зловещие ряды «склизких» могил, которые, «зеваючи», равнодушно раскрыли свои пасти в ожидании утренних «жильцов» – новых покойников. Ирония и в том, что автор называет умерших «жильцами». Движение в пространстве как бы направлено сверху вниз: от вершин пирамид, столбиков и статуй – на мокрое и холодное дно могил.

Все увиденное рождает желание «…плюнуть, да бежать», покидая насквозь лживое публичное кладбище, такое же, как и высший свет, окружающий поэта. В его описании нет красок, оно как бы черно–белое, оглашенное визгливым «амурным» плачем лицемерной вдовицы.

Иные картины видим мы во второй части стихотворения. Родовое кладбище не за городом, а в деревне, вдалеке «от суетного света». Оно не содрогается от ханжеского плача, ему свойственна торжественная тишина и покой. В могилах «дремлют мертвые», а не «гниют мертвецы» Могильные холмики не украшены нелепыми затеями «дешевого резца», в котором здесь нет надобности. И бледному вору нечем здесь «поживиться», поэтому никто не осквернит покой могил. Мертвым просторно в своем последнем пристанище. И камни, покоящиеся здесь от века, поросли «желтым мохом», нетронутые ничьей рукою. Тишина не нарушается ненужными звуками, и только вздохи да слова молитв способны вырваться из груди скорбящего селянина.

Вторая часть текста уже не черно–белая, а цветная: желтый мох, украсивший серые вековые могильные камни, и зелень листвы могучего дуба, который и «осеннею порой» долго не желтеет, сторожа покой родового кладбища. Движение в пространстве второй части направлено снизу вверх, к небу, к космосу, к вечности – от холмиков могил к могучей кроне векового дуба.

Смысл стихотворения не сводился только к «преимуществам» родового кладбища перед публичным. Идея стихотворения глубже. Оно о смысле жиз-

ни, о том, что остается от человека после смерти и нуждается ли он в посмертной мишуре и пышности. «Я скоро весь умру.» – писал поэт в стихотворении «Андре Шенье», а в «Памятнике» он уже уверен, что «весь» не умрет, потому что бессмертна «душа в заветной лире». Ценность человека, по Пушкину, измеряется тем, что он успел сделать при жизни.

Драматургия А.С.Пушкина.

В русской литературе XVIII века драматургия занимала едва ли не ведущее положение, что было связано с развитием классицизма. Укрепление государственности, потребность в «общественном» человеке, истинном герое–патриоте, просветительские идеи – эти тенденции эпохи были во многом созвучны эстетике классицизма и в особенности «высокому» жанру трагедии. В поисках героя, преданного; интересам государства, в поисках исторических параллелей драматурги активно обращаются к событиям прошлого. Достаточно вспомнить трагедии «Хорев», «Димитрий Самозванец» А.П. Сумарокова, «Вадим Новгородский» Я.Б. Княжнина и др. Но условность героев и коллизий, подчиненность развития действия и основных идей воле автора удаляли классицистические трагедии от исторической достоверности. Вообще некоторые каноны классицизма оказались столь сильны, что нашли отражение даже в первой реалистической комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».

Пушкин полностью отвергает классицистические каноны и создает реалистическую драму. Заслуги Пушкина тем более велики, что в первой трети XIX века в области драматургии не наблюдалось каких бы то ни было ярких достижений. Ведущим жанром драматического творчества Пушкина стала трагедия. Реалистически интерпретируя актуальные проблемы современности, Пушкин осваивает и исторический материал («Борис Годунов»). Создание реалистической трагедии – неоценимый вклад Пушкина–драматурга в развитие русской литературы.

Историзм трагедии.

В марте 1824 года вышли X и XI тома «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина, посвященные царствованию Федора Иоанновича, Бориса Годунова, Федора Годунова и Дмитрия Самозванца. Сам Пушкин указывал на «Историю...» как на один из источников «Бориса Годунова»: «Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей дало мне мысль облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории» («Наброски предисловия к «Борису Годунову»).

К работе над «Борисом Годуновым» Пушкин приступил в ноябре – декабре 1824 года. Через год – 7 ноября 1825 года – поэт завершил ее. Почти в тот же день он писал из Михайловского П.А. Вяземскому: «Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию – навряд ли, мой милый. Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого». Поэт оказался прав. По возвращении из ссылки ему пришлось неоднократно хлопотать об издании трагедии. Наконец 28 апреля 1830 года Пушкину было сообщено о разрешении печатать трагедию «под его собственной ответственностью». Впервые трагедия была опубликована в декабре 1830 года с указанием даты издания: 1831 год.

«История государства Российского» Н.М. Карамзина стала главным источником для Пушкина, дала канву исторических событий. Указывая другие ис-

точники, поэт отмечал: «Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении планов, Карамзину следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени».

Пушкин выдвинул на первый план исторических деятелей конца XVI – начала XVII века, которые представляют лик времени: Борис Годунов – первый в истории царь, выбранный Земским собором и народом; Дмитрий Самозванец – Лжедмитрий I, первый человек в истории России, дерзнувший воспользоваться именем убиенного сына Ивана Грозного Дмитрия, чтобы занять царский престол. В трактовке Пушкина именно эти исторические деятели отразили эпохальные тенденции: ослабление влияния бояр, кризис династического правления Рюриковичей, народные волнения начала XVII века.

Выделение в названии Бориса Годунова как главного героя трагедии прояснило ее жанровую форму. «Борис Годунов» – это в первую очередь политическая трагедия, поскольку конкретные исторические события («настоящая беда московскому государству») стали сюжетным фоном, на котором исследуется природа монархической власти, ее влиятельность, авторитетность, основанная на исключительных качествах правителя. Пушкин исследует харизматическую природу русской монархии. Историческое прошлое становится средством познания современности, состояния власти, ее отношений с народом, при которых благие деяния правителя не оцениваются подданными, если в начале пути совесть владыки затемнена преступлением.

Актуальность проблематики.

Проблема власти – главная проблема «Бориса Годунова». В трагедии осмысливается институт царской власти и идеальный образ самодержца. Природа власти характеризуется через призму религиозно–нравственных ценностей. Основой русской государственности являются не только взаимоотношения царя и народа, но и духовенства.

Пимен («Ночь. Келья в Чудовом монастыре») отмечает в предшественниках Бориса Годунова их богоизбранность и святость. Царь Иоанн являлся «игуменом смиренным». Он «искал успокоенья // В подобии монашеских трудов. // Его дворец, любимцев гордых полный, // Монастыря вид новый принимал...». Феодор Иоаннович, его сын, «воздыхал о мирном житие // Молчальника», «Бог возлюбил смирение царя, // И Русь при нем во славе безмятежной // Утешилась – а в час его кончины // Случилося неслыханное чудо...». Пимен, которому дано видеть Божию волю, заключает:

Уж не видать такого нам царя.
О страшное, невиданное горе!
Прогневали мы Бога, согрешили:
Владыкою себе цареубийцу
Мы нарекли.

Борис Годунов – царь, восшедший на престол не по праву кровного наследования, а по принципу «выборной власти». «Вчерашний раб, татарин, зять Малюты, // Зять палача и сам в душе палач» был избран Земским собором 17 февраля 1598 года. Нарушив порядок престолонаследия, Борис нанес ущерб русской государственности, поскольку основной принцип монархической власти был уничтожен. Борис Годунов утратил ореол богоизбранности.

Но в трактовке Пушкина преступление Бориса Годунова состоит не только в нарушении законного принципа власти. Борис Годунов преступил к тому же нравственный закон – пришел к власти ценой крови «невинно убиенного младенца». В первой сцене («Кремлевские палаты») звучат слова Воротынского о вине Бориса: «Конечно, кровь невинного младенца // Ему ступить мешает на престол». Пимен рассказывает Григорию («Ночь. Келья в Чудовом монастыре») о том, что «в ужасе под топором злодеи // Покаялись – и назвали Бориса».

В монологе «Достиг я высшей власти...» Борис Годунов не отрицает своей причастности к смерти царевича: «Предчувствую небесный гром и горе». Он уповает на внутренний суд человека – его совесть, «она восторжествует // Над злобою, над темной клеветой». Будучи искренним, Годунов признает свою вину: «Но если в ней единое пятно, // Единое случайно завелося, // Тогда – беда!» И далее открывает муки собственной совести: «И мальчики кровавые в глазах... // И рад бежать, да некуда... ужасно! // Да, жалок тот, в ком совесть нечиста». Перед лицом смерти Борис признается сыну, передавая ему свой престол:

Но я достиг верховной власти... чем?
Не спрашивай. Довольно: ты невинен,
Ты царствовать теперь по праву станешь.
Я, я за все один отвечу Богу...

Невольным участником злодеяния Бориса становится народ. Народ провозглашает Бориса на царство:

Венец за ним! он царь! он согласился!
Борис наш царь! Да здравствует Борис!

Вина Бориса – вина народно избранного царя – становится виной самого народа. Народ представлен как отступник, грех которого состоит в наречении «владыкою себе цареубийцы». Народ нравственным чутьем ощутил грех и поэтому отвергает Бориса, «царя–ирода» и противопоставляет ему «младенца убиенного».

В народных сценах трагедии выражены православные основы русской государственности, ее державная соборность. Накануне избрания Бориса «Москва пуста; вослед за патриархом // К монастырю пошел и весь народ». В час своего торжества, в момент восшествия на престол Борис велит сзывать «весь наш народ на пир, // Всех, от вельмож до нищего слепца; // Всем вольный ход, все гости дорогие»

Судьбы всех политических сил определяются «мнением народа», «народным судом». Обсуждая общественную атмосферу накануне избрания Бориса, Шуйский и Воротынский апеллируют к народу: «Когда Борис хитрить не перестанет, // Давай народ искусно волновать...».

С «мнением народным» князья связывают ослабление своего влияния и возвышение Бориса Годунова:

Народ отвык в нас видеть древню отрасль
Воинственных властителей своих.
Уже давно лишились мы уделов,
Давно царям подручниками служим,
А он умел и страхом, и любовью,
И славою народ очаровать.
Когда объявился Самозванец,
Шуйский высказывает тревогу:
Весть важная! и если до народа
Она дойдет, то быть грозе великой.

Народ присутствует на сцене в течение всего действия трагедии. В массовых сценах («Красная площадь», «Девичье поле. Новодевичий монастырь», «Площадь перед собором в Москве», «Лобное место», «Кремль. Дом Борисов») он обозначен как собирательное лицо «народ»; из общей массы выделяются люди: один, другой, третий, баба (с ребенком), мальчишки, старуха, юродивый, нищий, один из народа. Действия народа фиксируются в ремарках: «народ расходится», «на коленях. Вой и плач», «шум народный», «несется толпою», «народ в ужасе молчит», «народ безмолвствует».

Историческая позиция народа противоречива. Она, отличаясь и силой, и слабостью, не укладывается в представления о народе как богоносце. Народ обладает интуитивным нравственным чувством (Пимен–летописец, юродивый), но политически наивен и непоследователен. Он дважды делает роковой выбор: сначала признает своим владыкой цареубийцу, затем – самозванца.

Переходя на сторону Самозванца, народ противопоставляет власти идеал гонимого сироты. В сцене бунта («Лобное место») в народе не выделяются лица и голоса. Олицетворением стихийного движения масс становится «мужик на амвоне» с его призывом:

Народ, народ! в Кремль! в царские палаты!
Ступай! вязать Борисова щенка! –
и толпа, которая несется в Кремль:
Вязать! Топить! Да Здравствует Димитрий!
Да гибнет род Бориса Годунова!

Народ не принимает прямого участия в убийстве «невинных деток». Но преступление против законного престолонаследника–отрока совершается на глазах народа. Самозванец, как и Борис Годунов, входит в Кремль ценой крови «убиенного младенца». Народ ввел на престол нового «царя Ирода». Финальная реплика «Народ безмолвствует» заключает нравственный суд над новым царем, его будущую обреченность. «Безмолвствие» – это начало Смуты, которая явилась результатом нарушения династического принципа власти, «безумной распри знатных родов» и духовного помрачения всего народа.

Система персонажей.

Система персонажей трагедии основывается на сложной расстановке главных, второстепенных и эпизодических героев. Множество действующих лиц трагедии воплощает движение истории: царь, духовенство, бояре, народ, иноземцы.

Сюжет трагедии замкнут между двумя воцарениями: Бориса и Самозванца. Оба царя приходят к власти ценой преступления. Но характер каждого представляет контрастные типы самодержцев.

Царь Борис обладал выдающимися способностями государственного деятеля. Он предпринимал энергичные политические и экономические меры, чтобы привести в порядок разоренную державу, которая ему досталась после времен опричнины и Ливонской войны. Борис Годунов стремился «свой народ // В довольствии, во славе успокоить, // Щедротами любовь его снискать...». Во время голода 1601–1602 годов он открыл государственную казну для спасения народа, организовал масштабное строительство, чтобы дать людям работу и пропитание, выстроил «новые жилища» после пожара 1591 года.

Попечение о народе являлось искуплением вины, моментом покаяния, не принятого современниками:

Но отложил пустое попеченье:
Живая власть для черни ненавистна,
Они любить умеют только мертвых.
Безумны мы, когда народный плеск
Иль ярый вопль тревожит сердце наше!

Трагедия Бориса – трагедия выдающейся личности, которая достигла желаемого:

Шестой уж год я царствую спокойно.
Но счастья нет моей душе. Не так ли
Мы смолоду влюбляемся и алчем
Утех любви, но только утолим
Сердечный глад мгновенным обладаньем,
Уж, охладев, скучаем и томимся?..

От действий царя Бориса зависел исход исторических событий. Его деяния стали началом трагического поворота истории России, породили Смуту и бедствия в государстве. Появление Самозванца – это и кара за преступление Бориса, и начало духовных исканий, и новое испытание совести.

Трагический политический опыт Бориса Годунова выражен в его словах («Москва, царские палаты»):

Милости не чувствует народ:
Твори добро – не скажет он спасибо.
Грабь и казни – тебе не будет хуже.

Не только горечь разочарования, но и политический цинизм звучит в этих словах; власть, основанная на преступлении, бессильна сотворить добро, не способна к милосердию. Одно преступление неминуемо повлечет за собой другие; бесчувствие народа к добрым начинаниям царя–«ирода» – лишь следствие убитой веры в нравственность стоящих у власти.

Биография Григория Отрепьева в трагедии воссоздана на основе данных «Истории...» Карамзина. По словам игумена Чудовского монастыря, Григорий принадлежал «роду Отрепьевых, галицких боярских детей». «Смолоду постригся неведомо где, жил в Суздале в Ефимьевском монастыре, ушел оттуда, шатался по разным обителям», «был весьма грамотен: читал наши летописи, сочинял каноны святым».

Однако драматургическая трактовка образа дается в шекспировском духе. Самозванец (Григорий Отрепьев, Гришка, Лжедмитрий) – герой–авантюрист. Он человек своего времени, в котором религиозные и нравственные запреты ослабевают. Именно поэтому он способен на неожиданные проявления страстей и чувств. Таково его объяснение в любви Марине Мнишек:

...Теперь гляжу я равнодушно
На трон его, на царственную власть.
Твоя любовь... что без нее мне жизнь,
И славы блеск, и русская держава?

Тип исторического авантюриста рисуется психологически точно. Любовные признания Самозванца теряют романтический ореол, становятся циничными: «...твой Димитрий // Давно погиб, зарыт – и не воскреснет. <...> ...я бедный черноризец... // ...Димитрием назвался // И поляков безмозглых обманул».

Авантюристы в истории, легко добиваясь успеха и выгоды, обрекая других людей на погибель и жертвы, сами обречены. Григорию трижды снится сон, в котором он видит историю своего воцарения и низвержения:

Мне снилося, что лестница крутая
Меня вела на башню; с высоты
Мне виделась Москва, что муравейник;
Внизу народ на площади кипел
И на меня указывал со смехом…

В финале трагедии смех народа сменится безмолвием.

Ключевыми фигурами среди второстепенных героев являются князья Шуйский и Воротынский, боярин Петр Басманов.

Князья Шуйский и Воротынский – представители знатных родов России («природные князья» и «Рюриковой крови», «боярство родовое»). Среди них князь Шуйский – своеобразная и незаурядная личность, опытный царедворец. Не зря Годунов говорит о нем: «А Шуйскому не должно доверять: // Уклончивый, но смелый и лукавый». Шуйский легко меняет свою позицию по отношению к властителю, его «уклончивость» во многом провоцирует власть на неправедные поступки.

Боярин Петр Басманов – один из приближенных Бориса Годунова. В его характере также проявилась историческая эпоха. Басманов поддерживал царя в презрении «ропота знатной черни», помышляя о том, чтобы смирить «боярство родовое», надеялся стать первым у царского престола. Однако после смерти Бориса Годунова он изменяет «младому венценосцу», становится одним из доверенных лиц Лжедмитрия I. Его монолог «Он прав, он прав; везде измена зреет...» – один из кульминационных эпизодов трагедии («Ставка»).

Что делать мне? Ужели буду ждать,
Чтоб и меня бунтовщики связали... <...>
Но изменить присяге!
Но заслужить бесчестье в род и род! <...>
Но смерть... но власть... но бедствия народны... –

в этих взволнованных словах звучит мотив неотвратимого нравственного выбора: никто не сможет остаться в стороне в годину народных бедствий, трагических потрясений истории.

Художественное новаторство трагедии.

Пушкин открыл новую веху в истории русской драматургии. Реалистическая трагедия «Борис Годунов» насыщена новаторскими приемами сценического воплощения сюжета и характеров. Здесь поэт восстановил традиции древнерусской книжности, прерванные в литературе XVIII века, ориентировавшейся на европейскую культуру. Пушкин использовал летописи (в раскрытии образа Пимена), агиографические памятники (в рассказе Патриарха о чудесных мощах царевича Димитрия, обрисовке образа Николки Железного Колпака).

Новаторство проявилось в масштабности охвата исторической действительности в пределах одного драматургического сюжета. События 1598–1605 годов, описанные в трагедии, явились началом цепи катастроф в истории России. Трагедия насыщена массовыми сценами, в которых создаются панорамные картины («Девичье поле. Новодевичий монастырь»):

...и в поле даже тесно,
Не только там. Легко ли? Вся Москва
Сперлася здесь; смотри: ограда, кровли,
Все ярусы соборной колокольни,

Главы церквей и самые кресты
Унизаны народом.

В «Борисе Годунове» Пушкин выступает также реформатором театра. В трагедии доминирует режиссерское начало. Уже название – «Борис Годунов» – имеет режиссерский смысл. Оно выделяет Бориса Годунова как главного героя. Благодаря названию пьеса воспринимается как трагедия главного героя. Режиссерские указания содержатся также в ремарках пьесы. В тексте трагедии они образуют самостоятельный план. Например, в указания действующих лиц включаются ремарки, при этом они выделяются контрастным шрифтом: «ШУЙСКИЙ. Множество гостей. Ужин», «ЦАРЕВИЧ чертит географическую карту», «БАСМАНОВ вводит ПУШКИНА», «ПУШКИН идет, окруженный народом». К тому же многие внутренние ремарки представляют живые картины и действия: «Народ (на коленях. Вой и плач)», «Поэт (приближается, кланяясь низко и хватая Гришку за полу)», «Царь выходит из собора. Боярин впереди раздает нищим милостыню. Бояре».

Своеобразие стиля и языка пьесы заключается в том, что большинство сцен написано нерифмованным пятистопным ямбом с обязательной цезурой после второй стопы. Это определяет логические ударения и мелодику каждой фразы. Стихотворный ритм акцентирует драматизм событий, изображенных в трагедии.

Напротив, прозаические сцены («Палаты патриарха», «Корчма на Литовской границе», «Граница близ Новгорода–Северского», «Площадь перед собором в Москве», «Кремль. Дом Борисов. Стража у крыльца») выпадают из мерного торжественного повествования, они имеют иную драматическую интонацию.

Сценическое действие развивается стремительно. Каждая сцена требует новых декораций. Но за внешней динамикой скрыто хронологическое повествование, так как события развиваются по принципу исторической кумулятивности: один эпизод нанизывается на другой, один вытекает из другого.

Динамичность хронологическому развертыванию событий придает прием сюжетного умолчания. Например, после сцены в Чудовом монастыре, которая завершается монологом Григория («Борис, Борис! Все пред тобой трепещет»), следует сцена в палатах Патриарха, в которой выясняются обстоятельства побега Григория и обсуждаются меры по его поимке и наказанию.

Многие сцены построены на активном диалоге или активном действии двух героев. Ключевыми являются сцены «Царские палаты», «Москва, царские палаты», в которых звучат к тому же развернутые монологи главного героя.

Каждая сцена имеет свою сложную драматургию, которую можно представить как самостоятельный спектакль. «Борис Годунов» – своеобразная драматургическая энциклопедия.

Роман «Евгений Онегиг».
Роман в целом – поэтическая
автобиография Пушкина.
И.Андреев

Роман «Евгений Онегин» – произведение удивительной творческой судьбы. Он создавался более семи лет – с мая 1823 г. по сентябрь 1830 г. Но работа над текстом не прекращалась вплоть до появления первого полного издания в 1833 г. Последний авторский вариант романа был напечатан в 1837 г. У Пушкина нет произведений, которые имели бы столь же длительную творческую историю. Роман не писался «на едином дыхании», а складывался – из строф и глав, созданных в разное время, в разных обстоятельствах, в раз-

ные периоды творчества. Работа над романом охватывает четыре периода творчества Пушкина – от южной ссылки до Болдинской осени 1830 г.

Работу прерывали не только повороты судьбы Пушкина и новые замыслы, ради которых он бросал текст «Евгения Онегина». Некоторые стихотворения («Демон», «Свободы сеятель пустынный...») возникли из черновиков романа. В черновиках второй главы (писалась в 1824 г.) мелькнул стих Горация «Exegi monumentum», ставший через 12 лет эпиграфом к стихотворению «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Казалось, сама история была не очень благосклонна к пушкинскому произведению: из романа о современнике и современной жизни, каким поэт задумал «Евгения Онегина», после 1825 г. он стал романом о другой исторической эпохе. «Внутренняя хронология» романа охватывает около 6 лет – с 1819 г. по весну 1825 г.

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

На эту особенность романа обратили внимание его первые критики. Так, Н.И.-Надеждин, отказав ему в единстве и стройности изложения, верно определил внешний облик произведения – «поэтический альбом живых впечатлений таланта, играющего своим богатством». Интересный «образ–конспект» «Евгения Онегина», дополняющий пушкинские суждения о «свободном» романе, можно увидеть в зачеркнутой строфе седьмой главы, где говорилось об альбоме Онегина:

Он был исписан, изрисован
Рукой Онегина кругом
Меж непонятного маранья
Мелькали мысли, замечанья,
Портреты, числа, имена,
Да буквы, тайны письмена,
Отрывки, письма черновые...

Словом, резюмирует автор, это был «искренний журнал», «дневник мечтаний и проказ», весьма похожий, заметим, на сам роман.

История создания романа.

Роман был задуман в пору пребывания Пушкина в Кишеневе и начат 9 мая 1823. Первоначальный замысел предполагает развитый сатирический элемент.

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

В октябре 1823 года Пушкин приступает к написанию второй, оконченной через полтора месяца 8 декабря того лее года. Поэт запечатлевает былые сельские впечатления, Онегина в рукописи называет «свободы сеятелем пустынным», даёт негативные характеристики его провинциальным соседям. Постепенно замысел поэта несколько видоизменяется. Как заметил Ю. М. Лотман, «мир героя и мир повествователя сблизились», сатирический запал поэта ослабевает, Пушкин всё больше выступает как «поэт действительности» (определение И. Киреевского).

Третью главу Пушкин начал в той же Одессе 8 февраля 1824 года, но завершил уже в Михайловском 2 октября того же года. А. Н. Вульф свидетельствовал, что описание деревенской жизни Онегина всё взято «из пребывания Пушкина у нас в «губернии Псковской»». В третьей главе начинается интенсивное сюжетное развёртывание, действие обретает свою завязку. Здесь возникает любопытный вариант, в котором сам Онегин при первом свидании с Татьяной влюбляется в героиню и «...день вчерашних размышлений / В уме Татьяне посвящал». Но логика развития Онегина побудила поэта отказаться от этого фабульного хода. Инициатива была отдана Татьяне.

Во второй ссылке написана и четвёртая глава, потребовавшая целого года интенсивной работы.

Пятая и шестая главы создавались в Михайловском в 1825–1826 годах и 10 августа были завершены. Многие из впечатлений от пребывания в родовом имении и вокруг него получили здесь своё отражение. В этих главах передаются знаменательный, пророческий, сотканный из образов фольклора сон Татьяны, грустные её именины и сцена дуэли, закончившаяся гибелью Ленского. Прерываются и дружба героев, и безмятежная сельская идиллия.

Седьмая глава, начатая в Михайловском, писавшаяся в Москве, Петербурге и законченная в Малинниках 4 ноября 1828 года, вбирает в себя московские наблюдения поэта. Ведущие мотивы соответствующих строф – элегическое прощание с родными местами, домом Онегина, Ленским, Ольгой и выход Татьяны навстречу судьбе (пребывание в Москве, посещение ярмарки невест, новое знакомство и замужество). Большое внимание поэт уделяет и «самораскрытию» Онегина, для чего намерен ввести в эту главу «альбом Онегина», найденный Татьяной. Это своеобразный дневник героя, в котором содержатся его тонкие наблюдения, мысли, его стихи, зарисовки и шаржи и который свидетельствует о духовном богатстве, одарённости и незаурядности его личности. Но по соображениям художественным поэт исключает из главы этот «журнал».

Важное место в романе должно было занять «Путешествие Онегина», начатое Пушкиным в Москве и оконченное в Болдино в октябре 1830 года. Оно включало в себя 33 строфы и должно было составлять бывшую восьмую главу. Здесь особенно интересны «одесские» строфы, поездки по Волге и ранее существовавшеепосещение военных поселений, заведенных Аракчеевым. Позже эта глава, резко сокращённая до 18–и строф, была вынесена в приложение, и бывшая девятая глава стала восьмой.

Восьмая глава (первоначально девятая), написанная в 1830 г. в Болдино, отразила знакомство Пушкина со светским Петербургом в конце 20–х годов. Она знаменательно открывается эпиграфом из Байрона: «Прощай, и если навсегда, то навсегда прощай». Мотив расставания, как и в шестой главе, становится здесь определяющим. Но теперь поэт прощается и с главными героями романа – Татьяной и Онегиным. Симметрия этой главы с Первой косвен-

но говорит о «возвращенной» молодости, о возрождении героя к новой жизни, о его ещё нереализованных возможностях. Письмо Онегина введено в финал романа позже: оно написано в Царском Селе 3 октября 1831 года.

Десятая глава, созданная в Болдино в 1830 году, была сожжена поэтом 19 октября того же года (её Пушкин успел прочитать П. Вяземскому и А. Тургеневу). Здесь были описаны Отечественная война 1812 года, образование тайных обществ. В замысел Пушкина входило, как вспоминал М. Юзефович, связать с грозными событиями 1825 года заглавного героя. Однако о реализации этих планов можно лишь строить предположения. Несколько строф уничтожаемой главы поэт зашифровал, и долгое время записи оставались для исследователей мучительной загадкой. И только в 1910 году пушкинист П. О. Морозов нашел ключ к этому шифру. По мнению ученого С. М. Бонди, поэтом намечались также одиннадцатая и двенадцатая главы, но созданы они не были. Роман печатался отдельными главами с 1825 по 1832 год. Завершению его Пушкин посвятил стихотворение «Труд». Поэт подсчитал, что основная работа заняла 7 лет, 4 месяца и 17 дней.

Жанр произведения. Прежде всего, жанр «Евгения Онегина» характеризуется синтезом эпоса и лирики. В письме к Вяземскому от 4 ноября 1823 года Пушкин отметил: «Пишу не роман, а роман в стихах – дьявольская разница». В определённой мере автор ориентировался при этом на поэмы Байрона. «Вроде Дон Жуана», – указал сам поэт. Произведения двух творцов сближают стихотворная форма эпического повествования, свобода и лёгкость рассказа, автобиографизм, наличие лирических отступлений, субъективно окрашенных. Однако Пушкин лишь отталкивается от Байрона. Он создаёт реалистический роман, в котором на широком социально–бытовом фоне русской действительности рисует не исключительного, а характерного для его среды, типического героя.

Перед нами роман социально–бытовой. Картины быта, как мы видели, занимают в нём весьма значительное место. Это быт светский, поместный, народный. Передача его подчинена раскрытию социальной картины русской жизни. Есть в «Евгении Онегине» развитый юмор, ощутимое пародийное начало (легкая пародия на сентиментальный жанр и романтическую элегию), даже сатирический элемент. Но от первоначального намерения развёртывать сатиру Пушкин в процессе создания романа отказался («Где у меня сатира! О ней и помину нет...» – писал поэт). Само отрицание у него очень похоже на любование, на что вслед за Белинским обратил внимание Р. Якобсон. Повседневно–будничное в произведении Пушкина гармонично соединяется с идеальным, низменно–прозаическое – с возвышенно–поэтичным, историческое – с современным, повествовательное начало сращено с эпистолярным (жанром дружеского письма) и диалогическим. Этот синтез подчинён широкому отображению русской жизни и свидетельствует о сложности и уникальности жанра пушкинского произведения.

Сюжет и время, расчисленное по календарю. Одной из любопытных особенностей сюжета пушкинского романа является то, что в нём события и отдельные эпизоды романа точно соотнесены с хронологией, которой поэт придаёт большое значение. Поэт периодически даёт нам намёки на то, когда, в каком году, порою в каком месяце, а иногда и какого числа происходит сюжетное действие. Время, запёчатлённое в романе, охватывает главным образом 1819–1825 годы. Как соотносится оно с текстом романа конкретно?

В черновике предисловия к I главе Пушкин характеризует время действия так: «I песнь Евгения Онегина представляет нечто целое. Она в себе заключает сатирическое описание петербургской жизни молодого русского дворянина в конце 1819 года». В ряде строф главы упоминаются холод и снег. В. Набоков уточняет: «В 1819 г. первый снег выпал 5 октября, а Нева замерзла спустя десять дней». По словам этого писателя, зима 1819 года – «время Онегина». Затем зима сменяется весенней порой, сани – дрожками, а в конце первой «песни» уже говорится о поздней весне, дорожной пыли, белых ночах. Предсмертная болезнь дяди и отъезд к нему Онегина относятся к маю 1820 года. Тогда же наступила и разлука его с Пушкиным, высланным из Петербурга 6 мая 1820 г. Эту дату принимаем за точку отсчёта на шкале времени.

Двигаясь влево от этой точки, устанавливая ретроспективу, приходим к выводу, что Онегин «увидел свет» в 1812 году (в IX строфе 4–ой главы говорится, что он потерял на светскую жизнь восемь лет): «Вот как убил он восемь лет, / Утратя жизни лучший цвет». Теперь становится понятна такая подробность: «Monsieur прогнали со двора» не только потому, что пришла пора «юности мятежной», но ещё и потому, что в 1812 году возникло негативное отношение к эмигрантам–французам. Именно этот значительный отрезок времени (1812–1820) воспроизводится в первой главе при жизнеописании заглавного героя. Учение дворянский юноша обычно оканчивал в 16 лет. Примечательно, что в черновике первой главы говорится, что Онегин завершил своё образование и вступил в свет «шестнадцати не больше лет». Следовательно, Онегин родился в 1796 году. Значит, к концу начальной главы ему 24 года.

Теперь, намечая перспективу, устанавливая важнейшие вехи на правой стороне шкалы времени, уточним, что в деревню Онегин приезжает в начале лета 1820 года. Здесь он сталкивается с соседями–помещиками, встречается с семнадцатилетним Ленским (он родился в 1803 году, а в год гибели ему исполнится восемнадцать («пускай поэт / Дурачится; восьмнадцать лет оно простительно»). Действие второй, третьей и четвёртой глав протекает летом того же 1820 года. Происходит знакомство заглавного героя с Татьяной (ей семнадцать лет, как устанавливает Ю. М. Лотман, ссылаясь на письмо Пушкина Вяземскому, и, следовательно, год её рождения – 1803), тогда же героиня, резко отличающаяся от своей среды, пишет своё пламенное письмо Онегину и встречается с ним в саду, где слышит его суровую проповедь. В строфах 40 и 41 четвёртой главы рисуется осень, а в 42–ой – начало зимы 1820 года. Столкновение центральных характеров романа с обществом, их породившим, определяет своеобразие развивающегося сюжета.

События пятой главы разворачиваются в 1821 году, начиная с памятного января, когда, вопреки обычаю, выпал первый снег («на третье в ночь»). Гаданье и сон Татьяны связываются с 6–м января, крещенским сочельником. Именины Татьяны традиционно устраиваются 12 января, в Татьянин день, закрепленный церковным календарем. Тогда же устраивается бал в доме Лариных и происходит неожиданная ссора юных друзей. Последовавшая затем роковая дуэль описывается в шестой главе. Ей предшествует вмешательство Зарецкого (13 января) и сочинение Ленским прощальной элегии. Поединок происходит через два дня после именин – 14 января 1821 года – и заканчивается гибелью Ленского.

Седьмая глава, начатая картиной обновляющей весны, сообщает о замужестве Ольги и её быстром отъезде летом 1821 года; о посещении в ту же пору

Татьяной деревенского дома Онегина, где она читает его книги и лучше познаёт своего избранника; о поездке героини романа вместе с матерью в Москву на «ярмарку невест» в январе 1822 года, куда они прибывают через семь суток после сочельника. Всё это происходит под влиянием общественных условий и условностей, и это становится важнейшей особенностью развития сюжета романа. В этой же главе повествуется об отъезде из деревни Онегина (скорее всего, в ранние весенние дни: он здесь «ещё недавно жил зимой», как сказано в V строфе). Он едет в Петербург, а с 3 июля отправляется в путешествие («июля третьего числа / Коляска легкая в дорогу / Его по почте понесла»). Онегину в это время 25 лет, что подтверждает дату его рождения – 1796 год.

Однако Пушкин замечает, что герой романа дожил «без цели, без трудов / До двадцати шести годов» (глава восьмая, строфа XII). Может показаться, что здесь имеется неточность и поэт невольно прибавил герою один год. Однако нарушения «календаря» здесь нет. С. М. Бонди объясняет кажущееся расхождение тем, что Онегин дожил «до» 26–го года, который ему скоро исполнится. Глава завершается замужеством Татьяны («с победою поздравим / Татьяну милую мою»), которое состоялось, вероятнее всего, осенью 1822 года (её муж в 1824 году сообщает, что женат «около двух лет»).

Как можно судить по «Отрывкам из путешествия Онегина», странствия героя романа по России продолжались в течение трёх лет, когда он оставляет сначала Петербург, а потом Москву. В Крыму Онегин оказывается в 1823 году («Спустя три года, вслед за мною, / Скитаясь в той же стороне, / Онегин вспомнил обо мне», – пишет Пушкин, который был в Крыму с 15 августа до середины сентября 1820 года). Осенью 1823 года герой романа прибывает в Одессу, где встречается с Пушкиным (об этом говорится в строфах «Путешествия», не вошедших в окончательный текст). «Я жил тогда в Одессе пыльной...» – вспоминает поэт то счастливое время (с июля 1823 года до 31 июля 1824 года), когда он посещает блистательный театр, слушает упоительного Россини и встречает «негоциантку молодую». В пору, когда Пушкин отправляется во вторую ссылку (август 1824 года), Онегин приезжает в Петербург и попадает туда, «как Чацкий, с корабля на бал».

Время действия восьмой главы – осень 1824–весна 1825 года. Пробуждается любовь героя к Татьяне, он ищет с нею встреч, пишет страстные письма, заболевает и пребывает в затворничестве вплоть до зимы 1824–1825 годов. Все чаще обнаруживаются повторяемость, «рифмы» сюжетных ситуаций. Весной следующего года («Уж разрешалася зима; ...весна живит его») Онегин, наконец, оставляет «свои покои запертые», чтобы посетить героиню. Д. Д. Благой замечает, что роковое финальное свидание с Татьяной произошло «весной, примерно в марте–апреле 1825 года». Таким образом, действие последней главы отделено всего несколькими месяцами от восстания декабристов. Картиной весенней распутицы («грязно тает / На улицах разрытый снег») завершается печатный текст романа.

Становится понятным, как внутренне связаны отрывки из некогда зашифрованной 10–й главы с содержанием основной части произведения. Воспроизводя здесь исторические события в жизни страны, начиная с «грозы двенадцатого года» и кончая временем, когда Россия покрылась «постепенно сетью тайной», автор романа намекает на возможность приобщения заглавно-

го героя к активной общественной деятельности, а значит, на переживаемое им состояние нового возрождения.

Как видим, детально продуманный календарь произведения определяет своеобразие сюжета романа, делая его хронологически выверенным, соотнесенным с логикой жизни, далеко выходящим за рамки отношений четырёх лиц, предполагающим многое за пределами фабулы и даже всего текста, соединённым с широким кругом общественных явлений эпохи.

«Энциклопедия русской жизни». Роман Пушкина справедливо назван «энциклопедией русской жизни». Эта особенность произведения проявилась в отражении жизни различных сословий (дворянства, купечества, мещан, крестьянства), мужской и женской частей общества, в раскрытии судьбы главных героев, сопоставленных с реальными современниками Пушкина (вспомним для примера: «второй Чаадаев, мой Евгений»; «как Байрон, гордости поэт»).

Всеохватность романа сказалась в раскрытии «автобиографии» создателя произведения, великого сына России, в характеристике литературы различных эпох. В книге Пушкина упоминаются Гомер, Феокрит, Овидий, Ювенал, Вергилий, Гораций, Сенека, Апулей, Конфуций, Саади, Шекспир, Петрарка, Данте (в черновике), Корнель, Расин, Лафонтен, Ричардсон, Руссо, Вольтер, Дидро (в рукописи), Мармонтель, Парни, Луве де Кувре (автор «Похождения кавалера Фобласа»), Стерн, Шиллер, Бюргер, Шатобриан, де Сталь, Метьюрин, Байрон, Манцони.

В области русской литературы названы или кратко характеризуются Ломоносов, Державин, Фонвизин («сатиры смелый властелин» и «другсвободы»), Княжнин, В. Майков, Богданович, Чулков, Н. Карамзин (в черновике), Дмитриев, Озеров, Крылов (цитируется), Жуковский, Батюшков, В. Пушкин, Баратынский, Дельвиг, Языков, Кюхельбекер, Туманский, Катенин, Грибоедов, Вяземский, Мицкевич. При этом поясняются такие жанры, как ода, эпиграмма, элегия, сатира, мадригал, эклога, роман, трагедия, комедия. Многих из этих писателей и названные жанры вводят эпиграфы к отдельным главам романа. Так, перед третьей главой упоминается французский поэт XVIII века Мальфилатр, из произведений которого Пушкин взял эпиграф «Она была девушка, она была влюблена», слова, которые предваряют рассказ о Татьяне («Пора пришла, она влюбилась...»). В других случаях разговор об этих писателях заходит в тексте самих глав или примечаниях к ним. Автор романа интерпретирует также отдельные литературные направления: английский («унылый») и немецкий (мистический) романтизм, французский романтизм с его нравоучительными романами, классицизм («я классицизму отдал честь»), сентиментализм («Она влюблялася в обманы / И Ричардсона и Руссо»).

Подробно рассказывает Пушкин о театре, балете и музыке своего времени. Он описывает устройство театрального помещения тех лет: партер и кресла, заполняемые богатыми молодыми людьми; ложи («ложи блещут») и ярусы («все ярусы окинул взором»), раёк, заполненный демократическими зрителями, сцену; перечисляет имена деятелей театра. Это Дидло, прославленный балетмейстер, Истомина (видная балерина), Лахутина (в черновике), Катенин, Шаховской («там вывел колкий Шаховской / Своих комедий шумный рой»), «упоительный» итальянский композитор Россини и немецкий сочинитель опер Вебер, актрисы Семёнова, Колосова и др. Нередко Пушкин затрагивает имена художников и их живопись: Ван Дейка, Альбани, Рафаэля (в черновике), «фламандской школы пестрый сор», художника, медальера и

скульптора Ф. П. Толстого, карикатуриста Сен–При. Нередки ссылки автора на мифологические имена: Зевса, Дианы, Гименея, Морфея, Атрида, Пилада, Терпсихоры, Мельпомены, Талии и др.

Поэт осмысляет в романе тему творчества, говоря о нём как о даре свыше, «высокой страсти», «жребии», судьбе, «воле небес», следовании велению Музы. Автор освещает проблему языка, имея в виду споры шишковистов и карамзинистов. Он убеждён, что отечественный слог «пестреть гораздо б меньше мог / Иноплеменными словами», но нередко без них обойтись невозможно («мне галлицизмы будут милы»). Поэтому неизбежна полемика с Шишковым («прости, / Не знаю, как перевести»). Как видим, Пушкин касается самых различных областей духовной жизни общества, различных сфер искусства и науки.

Пушкин передает знаменательные исторические и современные события в жизни России и Европы: войну 1812 года, изгнание Наполеона, освободительное движение в Италии и Испании, декабризм.

Энциклопедизм обнаружился в широте показа быта эпохи (святочные гаданья, поиски женихов, ярмарка невест, карточные игры, дуэль, балы, светский раут), в изображении предметов материальной культуры (боа, берет, боливар, лорнет, «на вате шлафор», «тюлевый чепец», телогрейка, кафтан, тулуп, пилочки, ножнички, янтарные трубки), раскрытии жизни природы. В романе мы встречаем самые разнообразные картины, относящиеся к временам года: поздней осени («встаёт заря во мгле холодной...»), ранней зимы («поутру побелевший двор») и зимы в полном разгаре («и вот уже трещат морозы»), приближения весны («уж разрешалася зима; Весна живит его...»), прихода её («Гонимы вешними лучами...»). Мы находим здесь зарисовки лета («Был вечер. Небо меркло. Воды / Струились тихо. Жук жужжал...»), начала осени («Уж небо осенью дышало...»). Природа предстаёт в различные времена дня, при разном освещении; она подаётся глазами разных героев (но преимущественно Татьяны). Рисуются пейзажи городские и деревенские, средней полосы России и юга. Поэт воссоздаёт облик различных городов и уголков страны (Петербурга, Москвы, Нижнего Новгорода, Одессы, Волги, Великого Новгорода, Крыма, Кавказа). Поэт мечтает о преобразовании облика знакомых мест («Мосты чугунные чрез воды / Повиснут звонкою дугой...»). В романе мы находим немало признаний автора в любви к родине и яркий образ самого Отечества. Существенно обогащают энциклопедизм произведения повествование о путешествии Онегина и десятая, некогда зашифрованная глава, где переданы политические события живой современности. Здесь дана «славная хроника» (Вяземский) десятых и двадцатых годов XIX столетия, развернута широкая картина образования тайных обществ, намечена характеристика Александра I и замечательных людей декабристского движения. По словам Белинского, в своём романе Пушкин «умел коснуться так многого, намекнуть о столь многом, что принадлежит исключительно к миру русской природы, к миру.

Народность романа. Творение Пушкина явилось прекрасным выражением пушкинского реализма, историзма и народности. Касаясь последнего из этих понятий, писатель, критик и издатель Н. Полевой писал в 1825 году: «народность... сообразность описания современных нравов Пушкин выразил мастерским образом. Онегин не скопирован с французского или английского: мы видим своё, слышим свои родные поговорки, смотрим на свои причуды». В. Г. Белинский позже заметил, что в «Евгении Онегине» «народности больше, нежели в каком угодно другом народном русском сочинении».

Такая оценка может показаться неожиданной: ведь роман посвящен героям, представляющим господствующее сословие русского общества.

Тем не менее, внимательное чтение этого произведения позволяет увидеть многочисленные картины народной жизни. Их изображение – одно из проявлений народности пушкинского романа. Тут и облегчение Онегиным участи крепостных крестьян и указание на рабское их положение («раб судьбу благословил»), и зарисовка нищеты деревни (дымная лучина горит перед девушкой–пряхой в её убогой избе), и упоминание изодранного кафтана на слуте–калмыке в богатом княжеском доме. Это и памятная картина сбора ягод служанками, по приказу барыни поющими песни, дабы «уста лукавые» не пробовали клубники или малины. Здесь и точная характеристика «нищих мужиков» у «превосходного» хозяина Гвоздина, и рассказ о Лариной–матери, которая «служанок била осердясь» и «брила лбы», отдавая крепостных в рекруты на многолетнюю службу. Развёрнутых картин «барства дикого» в романе нет, но намёков на него множество. Народность пушкинского творения проявляется в очевидных симпатиях автора. Вспоминаются образ крестьянина, который «на дровнях обновляет путь», торжествуя по случаю зимы и весело управляя своей «лошадкой»; живописный ямщик на облучке «в тулупе, в красном кушаке» (его кибитка – «удалая», она взрывает пушистые борозды и стремглав «летит...»); дворовый мальчик, забавляющийся со своей Жучкой. В памяти возникают кучера, которые мерзнут перед театром на морозе («бранят господ и бьют в ладони»), подневольная ключница Анисья, которую «лет сорок» ежедневно бранит её барин. Крупным планом нарисована крепостная няня Татьяны, незабываемая седая Филиппьевна с её драматической судьбой (она выдана насильно замуж в 13 лет и введена в семью чужую) и богатой памятью, хранящей «немало старинных былей, небылиц», яркие образы которых отразились во сне героини романа. Так и не узнала эта женщина за всю свою жизнь про чувство, именуемое любовью. Целая трагедия открывается в признаниях няни, сделанных влюблённой барышне.

Названные эпизоды и зарисовки дополняются передачей народных песен (припомним хор крестьянок, распев девушки за прялкой, песни бурлаков и пастуха), гаданий, поверий, обычаев, обрядов, хороводов. Песня «Девицы, красавицы», по утверждению академика В. Ф. Миллера, сочинённая Пушкиным, «но вполне народная по духу», очевидно, навеяна «складом песен, подслушанных поэтом у народа». Всё это тот фольклор, привнесение которого в текст романа углубляет его народность.

«Евгений Онегин» отличается исключительной доступностью своего содержания и формы. Эта особенность – ещё одно проявление характеризуемой эстетической категории. Многие современники отмечали ясность, прозрачность повествования, чёткость построения этого произведения, чистоту, богатство и живость его языка.

Главное же состоит в том, что в романе поставлены проблемы, важные для народа и решенные в его интересах. К числу этих проблем относятся раскрытие неблагополучно устроенной действительности, которая лишает счастья даже лучших и достойных представителей господствующего сословия. Содействует их драме и порочное воспитание, усвоенное такими, как Онегин и Ленский.

Современное общество в изображении поэта. Однако главным объектом пушкинского изображения в романе оказываются персонажи, представляющие

господствующее сословие. Поэт показывает жизнь провинциального, поместного дворянства, характеристика которого слагается из образов дяди Онегина, деревенских соседей заглавного героя, Лариных, их гостей и Зарецкого. Говоря о первом из них – дяде Онегина, – Пушкин воспроизводит его занятия («лет сорок с ключницей бранился»), крайне низкий культурный уровень (книг он не читает вовсе), узкий круг его убогих интересов («в окно смотрел да мух давил», а по вечерам, надев очки, играл со своей экономкой в дурачки). Таков же досуг соседей–помещиков, чей коллективный образ поэт рисует в начальных строфах второй главы («бостон, ломбер и вист – все жадной скуки сыновья»). Пушкин описывает занятия сплетнями, пересудами, уныло прозаические разговоры «о сенокосе, о вине, о псарне, о своей родне», ловлю женами помещиков выгодных женихов для дочерей, откровенное возмущение «расчетливого» соседа Онегиным, заменившим барщину оброком. Надутые и чванливые деревенские старожилы объявляют Евгения «неучем», «опаснейшим чудаком», сумасбродом и даже «фармазоном», напоминая представителей фамусовского общества, похожими словами окрестивших Чацкого.

Несколько по–иному Пушкин изображает стариков Лариных. Они симпатичны ему своей простотой, добродушием, приверженностью старинным обычаям, патриархальным нравам, но поэт рассказывает о них с иронией, а иногда и с сарказмом, воскрешая фонвизинские традиции. Мать Татьяны «самодержавно» управляет супругом, и не случайно в черновике романа она сопоставлена с Простаковой. При этом суровость причудливо соединяется у неё с сентиментальностью, легковерным увлечением Ричардсоном, пристрастием к «альбомам нежных дев», в которых «писывала кровью». Бригадир в отставке Ларин (сразу же возникает ассоциация с фонвизинским Бригадиром), «в прошедшем веке запоздалый», как и дядя Онегина, книг не читал никогда и почитал их «пустой игрушкой». Белинский метко оценил этого бригадира, сказав, что тот принадлежит к двум царствам природы одновременно: растительному и животному. Обильная и сытая еда этих провинциалов – едва ли не самая важная сфера пристрастий («целью взоров и суждений / В то время жирный был пирог»). Продолжительные пиры, которые так не нравились Ленскому, для этих «господ соседственных селений» – своеобразные обряды, церемонии и ритуалы, в которых они находят истинную «поэзию».

Те же традиции сатирика XVIII века автор романа привлекает и при характеристике гостей Лариных. Знаменательно, что среди явившихся на именины выделяются «Скотинины, чета седая / С детьми всех возрастов, считая / От тридцати до двух годов». Как и Фонвизин, Пушкин связывает их с минувшим веком, даёт представление о персонажах при помощи говорящих фамилий. Резко сатирически говорит поэт о Гвоздине, Петушкове, о советнике Флянове, Буянове (последний связан с поэмой «Опасный сосед» В. Л. Пушкина), «толстом Пустякове». Достаточно вспомнить лаконичную, как эпиграмма, характеристику одного из этих персонажей:

И отставной советник Флянов,
Тяжелый сплетник, старый плут,
Обжора, взяточник и шут.

Пушкин, как это проницательно замечено Д. Благим, тонко сопоставляет всех этих гостей с теми чудовищами, что приснились Татьяне в её страшном сне. Если мы сопоставим строки XVII и XXV строф пятой главы, мы увидим

текстовые совпадения: те же «лай», «шум», «хохот», то же топанье, те же давка и толкотня, тот же щедрый и быстрый перечень однородных членов.

Ещё резче Пушкин характеризует Зарецкого, «трибуна трактирного», атамана «картёжной шайки», «главу повес». Если на именинах присутствовал Буянов, то в «философической пустыне» обитает «некогда буян». Если соседи изображены как рьяные картёжники, то ныне показан их «атаман». Здесь снова подключаются грибоедовские мотивы. Сходство Зарецкого и Загорецкого (из «Горя от ума») и в том, что оба сплетники, шулеры, и в том, что у них созвучные фамилии. Зарецкий рабски зависит от сложившегося общественного мнения, но он же его во многом и определяет.

Создавая коллективный портрет московских родственников Лариной, затем групповой образ «архивных юношей» и, наконец, изображая московский свет, Пушкин побуждает читателя вновь вспомнить Грибоедова. Переклички с комедией «Горе от ума» возникают тогда, когда в романе описываются «родственные обеды» бабушек и дедов, на которых «не видно перемены». Всё в этих персонажах на старый образец: и чепцы, и белила, и ложь, и шпиц, и клуб, и ярмарка невест, и хлебосольство, и разъезды для поклонов, и семейственность тётушек, и восклицания («А я так за уши драла! / А я так пряником кормила!»), и сентиментальные присловья («Как наши годы–то летят»), и характерные старомодные мужья, и непременный «мосье Финмуш», чья фамилия соотносится с фразеологизмом «тонкая бестия». Автор «Евгения Онегина» находит резкие, беспощадные слова, когда вводит нас в светские гостиные. Он упоминает «бессвязный, пошлый вздор», в котором «не вспыхнет мысли в целы сутки», мир, где люди занимаются сплетнями и разносом вестей:

Всё в них так бледно, равнодушно;
Они клевещут даже скучно...
И даже глупости смешной
В тебе не встретишь, свет пустой.

Мотив удручающей пустоты становится в этих описаниях доминирующим. Сатирически метко нарисованы и «франты записные» московского «Собранья», где они демонстрируют:

Своё нахальство, свой жилет
И невнимательный лорнет.

Петербургское общество изображено в романе ещё более остро. Персонажи столичного света отличаются своей безжизненностью, озлобленностью, мертвенностью душ. Порой они похожи на манекенов, бесчувственных, безмолвных и бездушных. Таковы Проласов, «заслуживший / Известность низостью души», некий «диктатор бальный», схожий с журнальной картинкой (он «затянут, нем и недвижим»), залетный путешественник, «перекрахмаленный нахал», обязательные здесь «необходимые глупцы». Таковы девицы с неулыбающимися лицами, «на всё сердитый господин», особенно падкий на эпиграммы, недовольный плоскостью дам, сладким чаем, романами, вензелями, ложью журналов и собственной женой. Что–то есть в этом мире от пестроты мишурного света масок (подобные образы будет вскоре рисовать Лермонтов в своём блистательном «Маскараде»). В этом мире надо спешить, жить по звону брегета, лететь, ибо «везде поспеть немудрено». В этой среде культивируется та изощрённая и фальшивая «наука страсти нежной», которой такое пристальное внимание уделил Пушкин в первой главе романа. Та-

кая развёрнутая характеристика дворянского общества становится тем фоном, на котором автор романа изображает своих центральных героев – Онегина, Татьяну и Ленского, – прослеживая их драматические судьбы.

Проблема героя эпохи.

Задача изображения героя времени была актуальной в европейской литературе первой половины XIX века. Особенно поразила воображение читателей многих стран фигура Чайлд–Гарольда, созданного мрачным гением Байрона. Не случайно, видимо, в романе Пушкина Байрон и его герой упоминаются неоднократно – перед нами русский вариант разочарованного героя. Еще в поэме «Кавказский пленник» Пушкин сделал попытку вывести тип подобного героя; теперь сама его трактовка, описание отношений Онегина и Татьяны освободились от романтической исключительности и таинственности.

И в самом деле, открытие Пушкина в трактовке человеческого характера состояло в том, чтобы объяснить характер героя средой, обстоятельствами, в том числе историческими.

Бытовой фон этого романа поражает: одежда, блюда, обычаи, город, деревня, все слои общества, танцы, книги, разговоры, дуэли, прогулки, купанья, споры, няня, реальные друзья поэта: Вяземский, Дельвиг, Кюхельбекер... Новая роль быта в романе Пушкина была не понята современниками – они приготовились, ориентируясь на пестроту и подробности бытовых зарисовок, видеть и оценивать Онегина как героя сатирического произведения.

Это, однако, не сатира и, с другой стороны, не идеализация героев и действительности. У автора новые отношения с реальностью, без заранее данной установки на ее осмеяние или возвышение. Фактически весь роман можно понять как поиск ответа на вопрос о возможном, но не состоявшемся счастье предназначенных друг другу героев: «А счастье было так возможно, // Так близко!..» – восклицает Татьяна в финале. Почему вместо счастья – разбитые судьбы, позднее прозрение, горечь невозвратимого? Жизнь, воспитание, среда, которые обусловили поведение и судьбу главных героев, при таком подходе (он, конечно, не единственный) оказываются в центре внимания любого читателя, пытающегося объяснить обаяние пушкинского шедевра.

Концепция человека в пушкинском романе, несмотря на то что характер показан здесь на фоне формирующих и объясняющих его обстоятельств, – эта концепция, на наш взгляд, далека от полного детерминизма, то есть вскрытия рациональных причин всех человеческих поступков. Пушкин видел и мистическую сторону жизни, ощущал судьбу как силу, которая вмешивается в человеческое существование, делая его таинственным и необъяснимым и в то же время внося в него высший философский смысл.

Евгений Онегин.

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

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

му слою дворянства, обычное для этого круга воспитание, обучение, первые шаги в свете, опыт «однообразной и пестрой» жизни в течение восьми лет. Жизнь «свободного» дворянина, не обремененного службой, – суетная, беззаботная, насыщенная развлечениями и любовными романами, – укладывается в один утомительно длинный день. Онегин в ранней юности – «забав и роскоши дитя», «добрый малый, / Как вы да я, как целый свет».

На этом этапе своей жизни Онегин – человек по–своему оригинальный, остроумный, «ученый малый», но все же вполне обычный, покорно следующий за светской «чинною толпой». Единственное, в чем Онегин «истинный был гений», что «знал он тверже всех наук», как не без иронии замечает Автор, была «наука страсти нежной», то есть «искусство» любить не любя, имитировать чувства и страсти, оставаясь холодным и расчетливым. Однако Онегин интересен Пушкину не как представитель распространенного социально–бытового типа, вся суть которого исчерпывается положительной характеристикой, выданной светской молвой: «N. N. прекрасный человек».

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

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

Пушкин не упрощает своего героя. Поиск новых жизненных истин растянулся на долгие годы и остался незавершенным. Очевиден внутренний драматизм этого процесса: Онегин мучительно освобождается от груза старых представлений о жизни и людях, но прошлое не отпускает его. Кажется, что Онегин – полноправный хозяин собственной жизни. Но это только иллюзия. В Петербурге и в деревне ему одинаково скучно – он так и не может преодолеть в себе душевную лень, холодный скепсис, демонизм, зависимость от «общественного мненья».

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

внешняя свобода автоматически не влечет за собой освобождения от ложных предрассудков и мнений.

В отношениях с Татьяной Онегин проявил себя как благородный и душевно тонкий человек. Он сумел увидеть во «влюбленной деве» подлинные и искренние чувства, живые, а не книжные страсти.

Историк В.О. Ключевский проницательно заметил, что Онегин все делает невремя. Он повесничал, когда следовало бы учиться. Надумал учиться, хотя уже давно наступила пора браться за дело. А ныне представился случай влюбиться, но он прошел мимо девушки, которая могла бы даровать ему истинное счастье. Но дело в том, что Онегин послушался не голоса своего сердца, а голоса рассудка. Еще в первой главе Автор отметил в Онегине «резкий, охлажденный ум» и неспособность к сильным чувствам. Онегин – холодный, рассудочный человек. Эта душевная диспропорция и стала причиной драмы несостоявшейся любви. Онегин не верит в любовь и не способен полюбить. Смысл любви исчерпывается для него «наукой страсти нежной» или «домашним кругом», ограничивающим свободу человека.

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

Не случайно В. Г. Белинский называет этого героя «страдающим эгоистом», а Ф. М. Достоевский – «первым страдальцем русской сознательной жизни».

Из нового кризиса скептика выводит сначала раскаяние в совершенном, а потом длительное, трёхлетнее, путешествие. По воле автора его герой приобщается к народной жизни, историческому прошлому своей земли, героическим её страницам. Он видит просторы необъятной России, когда–то мятежные площади Новгорода, гордые волжские берега, где слушает песни рыбаков, знакомится с Тавридой и Кавказом, ощущая гул близкой войны. Среди важных черновых записей поэта мы находим такие строки: «Уж Русью только бредит он». Передумав и перечувствовав многое, Онегин возвращается другим человеком, способным ощущать противоречие между героическим прошлым страны и унылой прозой современной действительности, с которой он вступает в ещё более острый конфликт. Знаменательно, что «для всех он кажется чужим», «лишним», что люди света пытаются вместо личности увидеть всевозможные маски Гарольда, квакера, Демона, Мельмота...

В восьмой главе Пушкин показал новый этап в духовном развитии Онегина. Встретив Татьяну в Петербурге, Онегин совершенно преобразился. Он впервые испытал настоящее чувство.

Через любовь к Татьяне в Онегине стало происходить какое–то преображение: плоть от плоти своей страны, «русская душою» возлюбленная, пря-

мая, верная и чистая, она вдохнула в англомана Онегина, возможно, подготовленные путешествием мысли о родине. Теперь, читая книги,

Он меж печатными строками
Читал духовными глазами
Другие строки. В них–то он
Был совершенно углублен.
То были тайные преданья
Сердечной, темной старины,
Ни с чем не связанные сны,
Угрозы, толки, предсказанья,
Иль длинной сказки вздор живой,
Иль письма девы молодой.

Родное, кровное, смутное, впервые обретаемое открылось Онегину через любовь. Он даже чуть «не сделался поэтом», настолько вдохновенны и сильны были его новые ощущения.

Татьяна все еще любит Онегина и не верит его чувствам: ведь она та же, изменилось лишь ее положение в обществе, и теперь ее «позор» мог бы принести «соблазнительную честь» Онегину... Но ею не допускается сама возможность «позора» – ведь она «отдана» другому. Национальные истоки нравственности, исключающие обман, ложь, игру, такие простые и ясные, потрясли Онегина.

Не переставая его любить, она не нарушит клятву верности «другому» – тому, от которого она когда–то в письме Онегину отрекалась («Другой! Нет, никому на свете // Не отдала бы сердца я...»):

Но я другому отдана;
Я буду век ему верна.

Произнеся эти слова, княгиня уходит. Потрясение Онегина, который понял трагическую непоправимость своей давней ошибки, выражены в финальной немой сцене расхожим и вместе с тем величественным сравнением:

Она ушла. Стоит Евгений
Как будто громом поражен.

В этой его позе – ошеломление, прозрение, трагедия. Влюбленный и отвергнутый, он узнал о самоотречении и верности, о судьбе и семейном долге, о невозвратимости времени и вечной печали любви.

Автор показал, как трудно движение человека к простым и понятным, казалось бы, жизненным истинам, через какие испытания он должен пройти, чтобы понять – и умом и сердцем – величие и значительность любви и дружбы. От сословной ограниченности и предрассудков, внушенных воспитанием и праздной жизнью, через рассудочный демонический нигилизм, отрицающий не только ложные, но и подлинные жизненные ценности, к открытию любви, высокого мира чувств – такой путь духовного развития героя прочерчивает Пушкин.

Можно лишь догадываться о том, как сложится судьба Евгения в дальнейшем. А пока, говоря словами Белинского, «силы этой богатой натуры остались без приложения, жизнь без смысла».

Владимир Ленский.

Размышления Пушкина о путях развития литературы, о героях–современниках, наконец, о человеческой судьбе, ее таинственных закономерностях, размышления о жизни и смерти определяют изображение еще одного пер-

сонажа в романе, Владимира Ленского. Он сразу входит в роман как антитеза Онегину. Ленский появляется в деревне «в ту же пору», что и Онегин, и композиция с его появлением приобретает своеобразную симметрию.

Если в облике и отношении к жизни Онегина Пушкин выделяет линию трагического «разочарованного» романтизма (Байрон, Альфред де Мюссе, романы, «в которых отразился век», входили в круг его чтения, «подобной английскому сплину» была его «русская хандра», «резкий, охлажденный ум», угрюмость, холодная насмешливость бросаются в глаза в его характере и поведении), то Ленский соотнесен автором с иной литературной традицией. Он – дитя немецкой поэзии и философии («с душою прямо геттингенской», «поклонник Канта и поэт», выросший «под небом Шиллера и Гёте»), живущий в мире жизненных ценностей сентиментализма и предромантизма. Здесь нет места душевной опустошенности, напротив, все кажется проникнуто верой в возможность чистой и ясной жизни, верой в дружбу, нежную любовь, великую будущность. В душе Ленского причудливо перемешались гражданственные стремления («вольнолюбивые мечты, // Дух пылкий и довольно странный...», «негодованье, сожаленье, // Ко благу чистая любовь // И славы сладкое мученье»), страстная жажда излиться душой в слове, искренность поэта («Он в песнях гордо сохранил // Всегда возвышенные чувства»), трогательная открытость дружбе, восхищение простой патриархальной жизнью (вспомним его «надгробный мадригал» старику Ларину). Ленский – это словно бы все сразу: туманные мечты и светлые надежды, печальные размышления о скоротечности жизни и жажда любви и счастья.

Примечательно, что прототипом Ленского был В. Кюхельбекер, который тоже путешествовал в Германии, имел «дух пылкий и довольно странный», был вспыльчив, обидчив, восторжен и, по словам Ю. Тынянова, мог вспыхнуть в «негодовании ревнивом» и вызвать на дуэль. Д. Веневитинова тоже связывали с пушкинским героем, называя «другим Ленским». Приятель Пушкина А. Вульф в своём «Дневнике» свидетельствовал: «...я, дерптский студент, явился в виде геттингенского под названием Ленского». Сам автор сопоставляет героя с Языковым. Этот ряд возможных прообразов красноречиво говорит о типичности юноши, изображенного в романе. Есть в нём немало черт передового человека этой эпохи. Он «поклонник славы и свободы», его охватывают «бурные думы», «вольнолюбивые мечты», его волнует «ко благу чистая любовь»; душа его воспламеняется Шиллером, ему чужды разговоры, пиры и беседы «господ соседственных селений». Кругозор Ленского отличается широтой, духовный мир – богатством. Споры, которые он, увлекаясь, ведёт с Онегиным во второй главе о добре и зле, судьбе и жизни, договорах племён и предрассудках, свидетельствуют о его незаурядности.

Отношение автора к своему герою трудно определить однозначно. Ленский, безусловно, привлекает юношеской чистотой и ясностью, открытостью души, глубокой, не показной нравственностью. И в то же время автор иной раз иронизирует над своим героем, его меланхоличными элегиями («Он пел поблеклый жизни цвет // Без малого в осьмнадцать лет»), его любовью («Обильный чувствами рассказ, // Давно не новыми для нас»); да и сама возлюбленная поэта, Ольга – милая, живая, но слишком обыкновенная, «непоэтичная» (недаром скажет о ней Онегин: «Я выбрал бы другую, // Когда б я был, как ты, поэт»). Ирония по отношению к Ленскому возникает благодаря особому пушкинскому приему: он словно включает в авторский текст голос самого героя, иногда обозначая его

слова курсивом («и нечто, и туманну даль, II И романтические розы...»), но чаще – просто собирая «вокруг» Ленского привычные для исповедальной лирики предромантизма и романтизма образы. Однако это не отрицание, не «развенчание» героя; легкая ирония позволяет лишь слегка улыбнуться, видя восторженное увлечение юноши, скрывая за этой улыбкой горькое осознание того, как хрупки проповедуемые им идеалы перед лицом неумолимого времени.

Именно проблема времени, его разрушающей силы наиболее тесно связана в романе с образом Ленского. Не случайно мягкая ирония над ним нередко перерастает в собственно авторские размышления о неотвратимо надвигающейся старости, о постепенном оледенении, омертвении души, о том, что юность, счастье, сила, вера в себя, любовь даны человеку лишь на миг. Образ Ленского столь глубоко связан с философской проблемой времени в романе потому, что он, в сущности, и есть это олицетворенное мгновение, сама юность, которая неизбежно исчезнет. Особенно трагично звучит эта мысль в финале 4 главы, проникнутой мрачными предчувствиями; словно темные тучи сгущаются над идиллическим миром героев:

Он был любим... по крайней мере
Так думал он, и был счастлив.
Стократ блажен, кто предан вере,
Кто, хладный ум угомонив,
Покоится в сердечной неге,
Как пьяный путник на ночлеге
Или, нежней, как мотылек,
В весенний впившийся цветок;
Но жалок тот, кто все предвидит,
Чья не кружится голова
то все движенья, все слова
В их переводе ненавидит,
Чье сердце опыт остудил
И забываться запретил.

Дуэль с Онегиным и гибель Ленского, трагически–нелепые с точки зрения житейской логики, не только свидетельствуют о страшной тайне Онегина – его боязни света, «общественного мненья», которое он, казалось бы, столь презирал. В описании смерти героя автор выявляет глубокий философский смысл: неотвратимость того, что совершается. В нравственном плане романа это заставляет задуматься о непоправимости преступления; в общефилософском же – дает страшную возможность вглядеться в лицо самого времени – и смерти. Они сливаются в метафорическом образе смерти–часов («...пробили // Часы урочные»), который восходил к традициям поэзии Державина – в стихах поэта XVIII века «глагол времен, металла звон» напоминал о неумолимо надвигающемся конце всего, в том числе жизни человека.

Само описание смерти Ленского поражает замедленностью, мучительной растянутостью («Так медленно по скату гор, // На солнце искрами блистая, / / Спадает глыба снеговая»). Ничего уже не остановить и не вернуть назад:

Недвижим он лежал, и странен
Был томный мир его чела.
Под грудь он был навылет ранен;
Дымясь, из раны кровь текла.

Тому назад одно мгновенье
В сем сердце билось вдохновенье,
Вражда, надежда и любовь,
Играла жизнь, кипела кровь, –
Теперь, как в доме опустелом,
Все в нем и пусто и темно;
Затихло навсегда оно.
Закрыты ставни. Окна мелом
Забелены. Хозяйки нет.
А где, бог весть. Пропал и след.

Идею неотвратимости изменений, которые совершает время с человеком, автор вновь подчеркивает, размышляя о возможном, но не реализовавшемся будущем героя («Быть может, он для блага мира, // Иль хоть для славы был рожден» – «А может быть и то: поэта// Обыкновенный ждал удел...»). «Обыкновенный удел» как возможная судьба Ленского возникает в сознании автора вовсе не только для того, чтобы еще раз усомниться в твердости романтических убеждений. Этот удел, как и удел великого поэта, как сохранившиеся в отвергнутых Пушкиным вариантах иные направления развития поставлены в один ряд, как возможные, но не реализовавшиеся пути: к судьбе человека, как и к истории, неприменима формула «что было бы, если...», она слишком неумолима для этого.

Покинутая могила Ленского становится еще одной эмблемой хода времени, памяти и забвенья:

Есть место: влево от селенья,
Где жил питомец вдохновенья,
Две сосны корнями сплелись,
Под ними струйки извились
Ручья соседственной долины <...>
Там у ручья в тени густой
Поставлен памятник простой...

Мечта героя о вечном соединении двух любящих сердец, не реализовавшаяся в его жизни, словно растворилась в самой природе и воплотилась в двух сросшихся деревьях (в языке эмблем пушкинской эпохи два сросшиеся плода, два склоненных друг к другу дерева, как и деревья, сплетенные корнями, – знаки соединения, вечной любви, единого чувства, которое не изменится никогда). В пушкинском образе значение этого символа обогащается благодаря идее покоя: деревья словно замерли (и в этом они подобны вечности), в противоположность бегущему ручью – аллегории времени, которое уносит все, уносит и саму память.

Ленский забыт – это трагически–печальная неизбежность, которую нередко предощущает в отношении собственной судьбы, будущности своего труда и сам автор. Размышления о жизни и смерти Ленского существуют в пушкинском романе в стихах как знак «лелеющей душу гуманности» к человеку, знак философских размышлений о вечном возвращении к природе и необратимости человеческого пути, о времени, забвении и памяти.

Хотя Пушкин предвидит возможное перерождение Ленского, не случись дуэли и ранней гибели поэта, он создал яркий и светлый образ человека, одушевленного высокими стремлениями, «доступного всему прекрасному» (В. Г. Белинский). И что не менее важно, автор романа показал в лице этого юноши ещё одну жертву тогдашней действительности. Говоря словами Герцена, Ленс-

кий сломлен «грубыми руками русской жизни». «Поэт видел, что такому человеку нечего делать в России, и он убил его рукой Онегина» (А. И. Герцен).

Татьяна Ларина. По–иному подошел Пушкин к изображению героини. На этот раз он создаёт «идеальный» образ, овеянный высокой поэзией. Пушкин неоднократно говорит о своём эмоциональном отношении к героине и называет юную Ларину «милой Таней», «верным идеалом», «мечтательницей милой», своей «душой». Свойства этой героини дают поэту все основания для таких признаний. Она во многом контрастна главному герою романа, и поэт эту противопоставленность на разных уровнях сознательно подчёркивает.

Уже имя, выбранное для героини поэтом, оттеняет отличия её от героя. Оно носит нетрадиционный, подчеркнуто простонародный характер («Впервые именем таким / Страницы нежные романа / Мы своевольно освятим», – замечает автор). В своём примечании Пушкин указывает, что такое имя встречается «только между простолюдинами» и ассоциируется с «девичьей». Примечательна и внешность героини: красотой сестры своей она не отличалась, зато в чертах её – в отличие от Ольги – ощущается трепетная жизнь. Весь облик её говорит о редкостной и милой простоте.

Провинциальная девушка, согласно авторской характеристике, «дика, печальна, молчалива», в своей семье она казалась чужой, была не по годам задумчивой и одинокой, замкнутой и застенчивой. Ей свойственны глубина переживаний и созерцательность, развитое воображение и мечтательность. «Таинственно ей все предметы / Провозглашали что–нибудь»; она видит себя «героиней своих возлюбленных творцов», при этом у неё «воображение мятежное». К этим свойствам присоединяются живая воля, исключительная выдержка; в ряде сложных ситуаций её «воля и рассудка власть превозмогли».

Необычна близость её к родной природе: она встает до зари, чтобы встретить волнующий восход солнца; она растёт среди лесов и полей, обожает холодную красоту родной зимы, «сиянье розовых снегов и мглу крещенских вечеров». Окружающие её «мирные долины» она озирает «умилёнными очами». Другая грань её натуры сказывается в приверженности русским обычаям и верованиям, нравам и отечественному фольклору, преданьям старины и святочным гаданьям. Обряды и приметы, предсказания и таинство снов волнуют её воображение. Подблюдные песни и хороводы, звучание пастушьего рожка и народные сказки сопровождают её с детских лет. Трудно забыть бесконечно поэтичные картины, когда Татьяна гадает на воске, ворожит ночью в бане, когда вынимает колечко «под песенку старинных дней». Всё это резко отличает героиню от Онегина, далекого от народного быта.

Иными оказываются и условия её воспитания. Вместо ранее упомянутых французских гувернёров, её формирует русская няня. К своей седой Филиппьевне с её добротой, лаской и страшными рассказами, навеянными фольклором, Татьяна нежно привязана. Чудесная няня воплощает связь героини с миром крестьянства и тем народным творчеством, которое щедро питает воображение «мечтательницы милой». Одновременно волшебные вымыслы народной наставницы уносят Татьяну от прозаического мира Пустяковых и Фляновых, столь чуждого ей. Татьяна воспитана на народной и национальной почве (которой не знал Онегин); не случайна её близость к «заботливой прислуге» и «бедным поселянам, о помощи которым она будет вспоминать много позже.

Следует отметить, что героиня зачитывается французскими романами и испытывает трудности в передаче своих переживаний на русском языке. Но романов отечественных в ту пору ещё почти не было, господствовала мода на французский язык, проза наша, как заметил Пушкин, была «мало обработана». Душа же героини, весь строй её мыслей и чувствований были обращены к родной, отечественной культуре, и сны её были сотканы из русских сказочных образов.

Всё существо Татьяны охвачено ожиданием чего–то нового в жизни, отличного от нравов её матушки, она ищет участия к своему внутреннему миру и жаждет любви. Пользуясь архаической лексикой и многочисленными глаголами, передающими движение, поэт описывает психологическое состояние своей героини, живущей в предвестии высокого, возвышенного чувства:

Тоска любви Татьяну гонит,
И в сад идёт она грустить...
Приподнялася грудь, ланиты
Мгновенным пламенем покрыты,
Дыханье замерло в устах,
И в сердце шум, и блеск в очах...

И потому так трепетно реагирует она на появление Онегина («кровь её застыла»). Несходство его с другими захватывает девушку, она чувствует, что своим одиночеством, тоской, своею странностью она близка этому человеку. С первого взгляда она влюбляется в нового соседа, перенеся на него все лучшие свойства персонажей прочитанных книг. Стремительно «летит» она в сад (поэт использует и повторяет тот самый глагол, который служил ему для передачи стремительности юного Онегина). Быстроту её бега и волнение передают мелькающие предметы, частые однородные члены, многочисленные глагольные формы, переносы предложений из строки в строку и даже в новую строфу:

Татьяна

XXVIII
...мигом обежала
Куртины, мостики, лужок,
Аллею к озеру, лесок,
Кусты сирен переломала,
По цветнику летя к ручью
И, задыхаясь, на скамью
XXIX
Упала.

Любовь её необычайно глубока, она делает героиню способной попрать сложившиеся предрассудки своей среды: девушка первая признаётся молодому человеку в любви. Ночью, окруженная лунным светом, в присутствии своей всепонимающей няни она пишет удивительное письмо, трогательное, искреннее, наивно–чистое, дышащее высокими чувствами, сердечным теплом. Избранник не ответил на эту душевную исповедь, но переживания любви не перестают «волновать младой души». Красота чувства Татьяны подчеркивается тем лунным ореолом, которым окружена Татьяна в ряде сцен романа: когда гадает и в зеркале её отражается диск луны, когда она сочиняет своё бесподобное письмо, когда бредёт в поле «луны при свете серебристом».

Красочный и поэтичный сон Татьяны передаёт её тревоги и смутные ожидания. Он проникнут дыханием фольклора, очарованием народного творчества.

Тут и лес, и избушка, и сказочные чудища, и, конечно, услужливый медведь. Фантастические образы этого сновидения опираются на мотивы «Русских сказок» Левшина и одноименный сборник Чулкова (1783). Важно уяснить не только отражение в этом сне народного быта и фольклора, с которыми так неотрывно связана Татьяна, но и композиционную роль этого фрагмента текста. Он предваряет последующие события, будущие отношения героини с Онегиным, восприятие образов гостей, он является пророчеством грядущих перипетий романного сюжета вплоть до ссоры друзей и рокового поединка. Зловещему сновидению суждено скоро сбыться: Татьяну ждут глубокие огорчения на именинах, странное для неё поведение Онегина и потрясение от случившейся дуэли.

Но и эти жестокие уроки жизни (гибель Ленского, осуждение возлюбленного, замужество беспечальной Ольги, отъезд Онегина) не могут погасить любви Татьяны. Более того: «в одиночестве жестоком / Сильнее страсть её горит». К тому же, она отныне лучше понимает избранника, познакомившись с его книгами и (согласно черновому варианту) его «альбомом». Она оценила остроту его ума, кипящего «в бездействии пустом», осознала напряженность его духовных исканий. Открытие это и сохранило любовь героини, и усилило её. Онегин предстал перед нею отнюдь не как «подражанье», не в сниженном, а в возвышенном свете, как «без вины виноватый», как жертва действительности. Одновременно героине «открылся мир иной», неидентичный фигуре её возлюбленного. Поэтому посещение усадьбы Евгения стало особым этапом внутреннего развития, духовного озарения Татьяны, осознания идейных споров современников, противоречий жизни. При этом всё узнанное воспринято Татьяной ярко эмоционально и непосредственно. По словам Белинского, «ум её проснулся», вобрал «страдания и скорби», выходящие за пределы переживаний любви. Всё это подготовило перерождение «деревенской девочки в светскую даму».

Сам Пушкин по–прежнему оценивает образ своей героини как идеальный и сопровождает его характеристику своими взволнованными эмоциональными признаниями: «Татьяна, милая Татьяна! / С тобой теперь я слёзы лью...»; «И меркнет милой Тани младость»; «Я так люблю / Татьяну милую мою!»; «И ты, мой верный идеал». В то же время автор пристально следит за эволюцией свой героини.

Перерождению Татьяны способствуют и пребывание в московском обществе, где ей претит «бессвязный, пошлый вздор» светских гостиных с их говорливыми «младыми грациями», и замужество (супругом её становится уважаемый, достойный человек, изувеченный в сражениях, отнюдь не «старец», как назвал его Достоевский).

Последняя глава изображает героиню в Петербурге, где на великосветском рауте встречает её Евгений. Вновь предстаёт она в свете устойчивого пушкинского этико–эстетического идеала. Поэт заметно выделяет Татьяну среди людей аристократического круга. Её отличают неторопливость, сдержанность, прежняя простота («всё тихо, просто было в ней»), душевное благородство, проницательность, умение разбираться в людях, критическое отношение к окружающей её среде, чаду и ветоши еженедельного маскарада, самообладание и сила духа, то умение «властвовать собой», которого так недоставало ей в прежние годы юности. Подчёркивая естественность поведения Татьяны, отсутствие у неё позы, «притязаний на успех», «подражательных затей», «маленьких ужимок» и «взора наглого для всех», высокомерия княгини, Пушкин

одновременно возвышает свою героиню, называя её «величавой», «небрежной законодательницей зал», «неприступной богиней / Роскошной царственной Невы». Онегин поражён переменами в ней, её значительностью, расцветшей привлекательностью, умением прекрасно исполнять предназначенную ей в свете роль. Она и изменилась, и осталась – в главном и существенном – неизменной.

Красота Татьяны бросается в глаза Онегину при его последнем свидании с героиней. Главное, в чём находит своё выражение это её свойство, – редкостная простота. Она видна в её внешности («сидит, не убрана, бледна»), и в характерной её позе («читает... / Опершись на руку щекой»), и в упомянутой Онегиным безыскусности ее письма («с такою простотой, / с таким умом ко мне писали»), и в таких естественных в данной ситуации слезах («тихо слёзы льёт рекой»).

Заметим, что в романе Пушкина, как некогда в «Слове о полку Игореве», передаются три повторяющихся поэтических плача, хотя героиня лишена неумеренной чувствительности и сентиментальности. Первый раз Татьяна плачет, отправляя письмо Онегину («Перед тобою слёзы лью...»). Второй раз это случается в «молчаливом кабинете» героя («долго плакала она»). И третий раз – переживая письмо Онегина («Я плачу...»). Возможно, это пушкинская реминисценция троекратного плача древней любящей женщины. Татьяне приходится свою любовь выстрадать, выплакать, чтобы пронести до конца нетленной.

Сокровенные признания героини о постылой мишуре жизни, о преданности давнему «дикому саду», «бедному жилищу» и памяти о «бедной няне» еще более подчеркивают её неизменность и исключительность. Об этом же говорит и её верность прежнему чувству любви, откровенно и искренне выраженному в её ответе Онегину. Но не меньшей значительностью отличаются и её слова о верности супружескому долгу («Но я другому отдана; Я буду век ему верна»). Пушкин видел в этом ответе черту народной нравственности, согласно которой преступно основывать своё счастье на страданиях и горестях другого. Но также в ответе Татьяны высветилась и трагедия женщины, обреченной на безлюбовное существование. Когда–то Татьяна писала Евгению, что в деревне она вынуждена «молча гибнуть». И здесь, в Петербурге, утаивая от других свои страдания, она обречена на такую же немую боль и медленное умирание. Её «слёзы рекой» подтверждают это. Произошло крушение всех надежд Татьяны на счастье, которое «было так возможно». Завершается последняя сцена также трагически: разрыв отношений двух горячо любящих людей происходит решительно и бесповоротно.

Белинский отверг эту развязку романа, усмотрев в ней «профанацию чувства и чистоты женственности». Суждение его, не принявшее во внимание этики Татьяны и особенности ситуации, в которой оказалась героиня, было несправедливо, как несправедлив был ряд упрёков, высказанных герою Татьяной, усмотревшей в его большой любви «чувство мелкое». Татьяна раскрыла высокий идеал верности, чистоты и незапятнанности. Белинский справедливо находил великий подвиг Пушкина в том, что он первый поэтически воспроизвёл в лице Татьяны современную русскую женщину и её драму, что он создал «поэму несбывающихся надежд, недостигающих стремлений».

У Татьяны Лариной был свой реальный прототип. Некоторые связывали её с Марией Николаевной Раевской, явившей перед всем миром пример супружеской верности и нравственного величия. Другие пытались от Татьяны протянуть нить к Анне Петровне Керн, жене генерала (воспоминания Е. Е. Синицыной).

Третьи указывали на Евпраксию Вульф (Ю. Раков). Четвертые считалипрототипом Татьяны Наталью Дмитриевну Апухтину, вышедшую замуж за генерала М. Фонвизина и последовавшую за ним в Забайкалье (В. Пашин, С. Кайдаш). Сам Пушкин говорил П. Плетнёву, что в восьмой главе романа он описал Наталью Викторовну Строганову. А В. Кюхельбекер утверждал, что на Татьяну финальной главы похож... сам автор романа. Возможно, однако, что у героини «Евгения Онегина» было несколько прототипов, и это дополнительно подчёркивает её типичность. Татьяна убедительно воплощает в себе русский национальный характер, и в этом заключено широчайшее обобщение. Примечательно, что и свою Музу, свою поэтическую наставницу, Пушкин ассоциирует с Татьяной, в облике которой она предстала сначала в сельской глуши, а затем на светском рауте. В то же время в героине романа заключено некое исключение из её среды, дан намёк на образ новой, молодой России. Но это «исключение типическое», как метко высказался однажды историк В. О. Ключевский.

Ольга. Татьяне резко противопоставлена её сестра Ольга, по–своему милая, простодушная, весёлая девушка, наделенная жизнелюбием и общительностью («резва, беспечна, весела»). Но облик невесты Ленского носит достаточно шаблонный характер, встречаемый во многих романах:

Глаза, как небо, голубые,
Улыбка, локоны льняные,
Движенья, голос, легкий стан,
Всё в Ольге...

Она повторяет, добавим мы, трафарет родственных описаний. И система уподоблений её у Пушкина построена так, что они способны вызвать читательскую усмешку. Хлестко определяет ее внешность Онегин: «Кругла, красна лицом она, / Как эта глупая луна...». Если в характеристике Татьяны присутствие луны приобретало глубоко поэтическое значение, то в сравнении Ольги с «глупой луной» содержится неприкрытая авторская ирония и острота эпиграммы. Другое уподобление – «Точь–в–точь в Вандиковой Мадонне» – призвано подчеркнуть кукольность и бездуховность круглолицей красавицы («В чертах у Ольги жизни нет»). В своё время комментаторы отсылали к картине «Мадонна с куропатками» Ван Дейка, где героиня обладает именно таким лицом, хотя ее возраст и дородность, фламандская телесность и грубоватость не позволяют связывать Ольгу именно с этой героиней картины. В рукописи было и другое сравнение: «Как в Рафаэлевой Мадонне», но пиетет перед этим художником не позволил поэту сопоставить с его героиней Ольгу, тем более когда содержание картины оказывается сведенным к «румянцу» и «невинному взору».

В отличие от старшей сестры Ольга заурядна, обыденна, бездумна. Она лишена глубины чувств, интеллектуальной жизни, зато наделена удручающим легкомыслием и унылой посредственностью. Правда, она не изображена сугубо отрицательной героиней, не несёт в себе заметных пороков. Она «всегда скромна, всегда послушна, / Всегда, как утро, весела». Есть в ней склонность к «младенческим забавам», очарование женственности, пленительность молодости (ей, видимо, шестнадцать лет). Но она никогда не задумается о пошлости среды, её окружающей, никогда не станет предаваться скорби по поводу утраты друга. Лишившись Ленского, «недолго плакала она» и довольно быстро выходит замуж за улана. Ей, видимо, суждено повторить характер своих родителей, стать, по слову Белинского, «вторым исправленным изданием своей маменьки».

Главные герои «Евгения Онегина» свободны от заданности, однолинейности. Пушкин отказывается видеть в них воплощение пороков или «совершенства образцы». Вромане последовательно реализованы новые принципы изображения героев. Автор дает понять, что у него нет готовых ответов на все вопросы об их судьбах, характерах, психологии. Отвергая традиционную для романа роль «всезнающего» рассказчика, он «колеблется», «сомневается», порой непоследователен в своих суждениях и оценках. Автор как бы приглашает читателя дорисовать портреты героев, представить себе их поведение, попробовать посмотреть на них с другой неожиданной точки зрения. С этой целью в роман введены и многочисленные «паузы» (пропущенные строки и строфы). Читатель должен «узнать» героев, соотнести их с собственной жизнью, со своими мыслями, чувствами, привычками, суевериями, прочитанными книгами и журналами.

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

Таким образом, судьба всех трёх центральных героев произведения красноречиво свидетельствует о неблагополучно, противоестественно сложившейся действительности, в условиях которой каждый из этих людей оказывается не в состоянии быть счастливым.

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

Автора в романе «Евгений Онегин» – это человек без лица, без внешности, без имени.

Автор – повествователь и одновременно «герой» романа. В Авторе отразилась личность самого создателя «Евгения Онегина». Пушкин отдал ему многое из того, что пережил, перечувствовал и передумал сам. Однако отождествлять Автора с Пушкиным – грубая ошибка. Необходимо помнить, что Автор – это художественный образ. Соотношение между Автором в «Евгении Онегине» и Пушкиным, создателем романа, точно такое же, как между образом любого человека в литературном произведении и его прототипом в реальной жизни. Образ Автора – автобиографический, это образ человека, чья «биография» частично совпадает с реальной биографией Пушкина, а духовный мир и взгляды на литературу являются отражением пушкинских. Он настойчиво напоминает читателям о «литературности» романа, о том, что текст, создаваемый им, – новая, жизнеподобная реальность, которую нужно воспринимать «положительно», доверяя его рассказу. Герои романа – вымышленные, все, что о них сказано, не имеет отношения к реальным людям. Мир, в котором живут герои, – тоже плод творческой фантазии Автора. Реальная жизнь – только материал для романа, отобранный и организованный им, творцом романного мира.

Автор ведет постоянный диалог с читателем – делится «техническими» секретами, пишет авторскую «критику» на свой роман и опровергает возмож-

ные мнения журнальных критиков, привлекает внимание к поворотам сюжетного действия, к разрывам во времени, вводит в текст планы и черновики – словом, не дает забыть, что роман еще не дописан, не преподнесен читателю, как книга, «готовая к употреблению», которую надо просто прочитать. Роман создается прямо на глазах читателя, при его участии, с оглядкой на его мнение. Автор видит в нем соавтора, обращаясь к многоликому читателю: «другу», «недругу», «приятелю».

Автор – создатель романного мира, творец сюжетного повествования, но он же – его «разрушитель». Противоречие между Автором – творцом и Автором – «разрушителем» повествования возникает тогда, когда он, прерывая повествование, сам входит в очередной «кадр» романа – на короткое время (репликой, замечанием) или заполняет его целиком (авторским монологом). Однако Автор, отрываясь от сюжета, не отделяет себя от своего романа, становится его «героем». Подчеркнем, что «герой» – метафора, условно обозначающая Автора, ведь он не обычный герой, участник сюжета. Вряд ли можно вычленить в тексте романа самостоятельный «сюжет Автора». Сюжет романа один, Автор – за пределами сюжетного действия.

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

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

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

Образ Автора создается иными средствами, чем образы Онегина, Татьяны, Ленского. Автор четко отделен от них, но в то же время между ним и главными героями возникают соответствия, смысловые параллели. Не будучи действующим лицом, Автор появляется в романе как субъект высказываний – реплик и монологов (их принято называть авторскими отступлениями). Говоря о жизни, о литературе, о романе, который создает, Автор то приближается к героям, то отдаляется от них. Его суждения могут совпадать с их мнениями или, наоборот, противостоять им. Каждое появление Авторам тексте романа – высказывание, корректирующее или оценивающее поступки и взгляды героев. Иногда Автор прямо указывает на сходство или различия между собой и героями: «Страстей игру мы знали оба; /Томила жизнь обоих нас; / В обоих сердца жар угас»; «Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной»; «Так точно думал мой Евгений»; «Татьяна, милая Татьяна! / С тобой теперь я слезы лью».

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

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

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

Некоторые отступления проникнуты духом литературной полемики. В обширном отступлении в третьей главе (строфы XI–XIV) сначала дается ироническая «историко–литературная» справка, а затем Автор знакомит читателя с планом своего «романа на старый лад». В других отступлениях Автор включается в споры о русском литературном языке, подчеркивая верность «карамзинистским» идеалам юности (глава третья, строфы XXVII–XXIX), полемизирует с «критиком строгим» (В.К.Кюхельбекером) (глава четвертая, строфы XXXII–XXXIII). Критически оценивая литературные мнения оппонентов, Автор определяет свою литературную позицию.

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

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

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

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

Композиция романа.

Построение «Евгения Онегина» примечательно своим четким планом, который включает три части с тремя «песнями» (главами) в каждой:

Часть первая. Предисловие.
песнь. Хандра.
песнь. Поэт.
III песнь. Барышня.
Часть вторая.
IV песнь. Деревня.
V песнь. Именины.
VI песнь. Поединок
Часть третья.
VI песнь. Москва.
VII песнь. Странствие.
IX песнь. Большой свет.

Здесь чётко просматривается осуществление «принципа тройственного членения» (Д. Благой). К сожалению, по объективным причинам эту поразительную чёткость композиции пришлось нарушить («Странствие» перешло в «Приложение», а IX глава стала восьмой). Но и при этом изменении роман сохранил свою намеченную стройность. По наблюдениям Д. Благого, первая часть представляет собою развёрнутую экспозицию, вторая передаёт конфликты между героями, а третья, совмещая экспозицию и столкновения, становится синтезом. Можно сказать, что крайние части «фланкируют» среднюю (4, 5, 6 главы), являющуюся сердцевиной единого целого.

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

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

Автор подчеркивает, что время жизни его героев, сюжетное время, – художественная условность. «Календарь» романа, вопреки полусерьезному уверению Пушкина в одном из примечаний – «в нашем романе время расчислено по календарю», – особый. Он состоит из дней, которые равны месяцам и годам, и месяцев, а то и лет, удостоенных нескольких замечаний Автора. Иллюзия хроникального повествования поддерживается «фенологическими заметками» – указаниями на смену времен года, погоду и сезонные занятия людей.

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

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

Многие сюжетные ситуации в романе намечены, но остаются нереализованными. Автор создает впечатление, что в его руках множество вариантов развитии событий, из которых он выбирает необходимый или вовсе отказывается от выбора, предоставляя сделать это самому читателю. Принцип сюжетной «многовариантности» задан уже в первых строфах романа: Онегин (и читатель) не знает, что ждет его в деревне – томительное ожидание смерти дяди, или, напротив, он приедет уже хозяином «прелестного уголка» (позднее Автор сообщает и о другом, нереализованном, варианте жизни героя: «Онегин был готов со мною / Увидеть чуждые страны»).

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

Все варианты сюжетного действия, на первый взгляд, противоречат друг другу. Но повествователю они в равной мере необходимы. Он подчеркивает, что роман возникает из набросков, черновиков, из уже «отработанных» другими писателями романных ситуаций. Именно в его руках «посох», не дающий сюжету блуждать «вкось и вкрив». Кроме того, неосуществленные сюжетные варианты становятся важными элементами характеристики героев, указывающими на возможные перспективы развития их судеб. Интересная особенность романа – «сюжетное самосознание» героев: не только Онегин, Ленский, Татьяна, но и второстепенные персонажи – мать Татьяны, княжна Алина – осознают неосуществленные варианты своей жизни.

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

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

ны». Потерпев неудачу, «от света вновь отрекся он. /Ив молчаливом кабинете / Ему припомнилась пора, / Когда жестокая хандра / За ним гналася в шумном свете...» Автор же, как и в финале первой главы, вспоминает о начале работы над романом, о друзьях, которым «строфы первые читал».

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

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

Важную роль в композиции романа выполняют эпиграфы, которые не только образуют культурный фон повествования и говорят об авторском отношении к героям, но и предваряют каждую главу, скрепляя части целого. Значительное место в структуре произведения занимают вставные эпизоды, к которым следует отнести письма Онегина и Татьяны, перекликающиеся друг с другом; сон героини, создающий проекцию на последующие события, характер главного героя и типаж гостей; песню девушек, имеющую отношение к нравам в имении Лариных и народности романа.

Своеобразие «свободного романа» определило наличие и обилие в нём лирических отступлений, которые придают композиции редкостное своеобразие. Эти отступления не только обогащают содержание романа, раскрывают строй дум лирического героя, но и соединяют фрагменты текста, сближая мир чувствований центральных лиц произведения и его автора.

Некоторую структурную роль в романе играет присутствие в нём «читателя благородного», который «соучаствует» в действии и сочувствует происходящему, что побуждает лирического героя часто обращаться к нему за поддержкой.

Еще одна композиционная особенность «Евгения Онегина»: книга имеет открытый финал, она подчеркнуто не закончена. Это «роман без конца», как обозначил названную черту произведения Белинский, отметивший важное идейное значение этого факта. Оказывается, многое в этой жизни зависит не от героев: «тут есть fatum, заключающийся в действительности, которою окружены они». Кроме того, автор как бы широко раскрывает двери в грядущее, приглашая читателей самим домыслить то, как сложатся в дальнейшем судьбы героев.

Стих и строфика в романе.

Уникален в пушкинском произведении и стих. Характерный для поэта четырехстопный ямб обогащен пиррихиями (пропусками ударений и стяжением двух безударных слогов) и спондеями (дополнительными ударениями на слабых слогах ямбических стоп). Эта особенность придаёт стиху Пушкина разговорность,

которой поэт добивается. Разнообразие звучанию строк привносит и трехстопный хорей песни девушек, а также нередкие переносы фраз на новые строчки и даже строфы («...а Татьяне / И дела нет (их пол таков)». Стихи романа часто бывают контрастными по звучанию даже в пределах одной строфы: лирическая интонация сменяется насмешливой, а с весёлостью строк соседствует грустная концовка. Так в XXVII строфе последней главы говорится о захватившем Онегина любовном томлении, но заканчивается эта группа строк ссылкой на Еву и змея: «Запретный плод вам подавай, / А без того вам рай не рай». Изменения, столь разительно происшедшие в поведении, манерах, облике Татьяны, отражены в новом звучании стихов, посвященных ей. Робость юной девушки ощущается в неуверенности её слов, в недоговоренности стихов её письма: «Давно... нет, это был не сон! Кончаю! Страшно перечесть...» Зрелость мысли, выношенность убеждений, воля замужней женщины сказываются в стихах завершенных, словах точных, решительных и определённых: «Урок ваш выслушала я? / Сегодня очередь моя». Чёткость стихового ритма великолепно сочетается с гибкостью строк, живостью стихов: «...Он пьёт одно / Стаканом красное вино».

Лёгкость пушкинского стиха в «Онегине» во многом связана с традициями «легкой поэзии» Батюшкова. Согласно наблюдению Д. Благого, «онегинский ямб местами удивительно близок стиху» батюшковского «Видения на берегах Леты» и строкам стихотворения «К друзьям». Это же присутствие предшественника Пушкина сказывается в иронических стихах об Онегине и элегических строках о Ленском.

Оригинальна и строфика произведения. Стихи здесь объединены в группы из 14 строк (118 слогов), получившие общее наименование «онегинская строфа». Исключением являются не подчинённые этому построению вступление, письма Татьяны и Онегина и песня девушек. Они состоят из свободных строф (или имеют астрофическую организацию). «Онегинская строфа» существенно отличается от итальянской октавы, которой написан «Дон Жуан» Байрона, будучи значительно больше её по объёму и построенной на других принципах. В ней бросается в глаза последовательно сменяемая рифмовка: перекрёстная (абаб – буквой обозначается качественно определённая рифма), смежная (ввгг), опоясывающая (деед) и заключительная парная в двустишии (жж). Лёгкость, полётность стиха соединена в этих строфах с уже отмеченной разговорностью, а исключительная чёткость построения – с поразительной ёмкостью содержания. Каждая такая группа строк является и ритмической единицей текста, и смысловым единством. Как замечает Б.В. Томашевский, эта строфа часто начинается тезисом (первым четверостишием), продолжается развитием темы (вторым и третьим катренами) и завершается сентенцией. Последняя часто бывает у Пушкина похожей на изречение. Поэт мастерски использует в этих стихах мужские и женские рифмы (они чередуются), составные и простые (столицы – лицы), традиционные (вновь – любовь) и чрезвычайно оригинальные (добра – et catera) созвучия. Пушкин строит свои рифмы на существительных (тон – поклон), наречиях (тише – выше), глаголах (прости – перевести), на смене частей речи (подымал – генерал), имен нарицательных и собственных (акаций – Гораций). Всё это в совокупности обеспечивает гибкость, подвижность, звучность, динамику и текучесть «онегинских» строф и продуманную подчинённость их художественному замыслу поэта.

Язык «Евгения Онегина».

Язык романа представляет собою синтез наиболее значительных и жизненных речевых средств пушкинской эпохи. Как заметил М. Бахтин, русская жизнь говорит здесь всеми своими голосами, всеми языками и стилями эпохи. Это ярчайший пример того новаторства в области русского литературного языка, с которым Пушкин выступил в первой трети XIX века. Он оказался способным отразить самые многообразные сферы действительности, запечатлел различные пласты русской речи.

В пределах книжного языка Пушкин детально разработал эпистолярный стиль, создав незабываемые письма Татьяны и Онегина, элементы стиля публицистического (они проявляются в полемике, в литературных спорах с Шишковым, Катениным, Кюхельбекером, Вяземским) и художественно–поэтический стиль. В последнем определённое место занимают архаизмы, варваризмы и в особенности галлицизмы.

Широко используя необходимые в тексте поэтизмы («любви приманчивый фиал», «разбить сосуд клеветника», условные имена героинь типа Эльвина), эвфемизмы («Паду ли я, стрелой пронзённый» вместо «погибну»), перифразы («его цевницы первый стон», «почетный гражданин кулис»), автор романа стремится, однако, разрушить границы между стихами и прозой. Этим объясняется растущая от главы к главе тенденция к благородной простоте, введение в текст прозаизмов, обращение к «низкой» природе, равноправной с «возвышенной». Отсюда те «прозаические бредни» (салазки с Жучкой, «кровля и забор», гумно, «соломы кучи», «на кляче тощей и косматой», «бранятся бабы», «в густой грязи»), которые культивирует и поэтизирует поэт. При этом элементы «высокого» и «низкого» стиля поэт приводит в целостное единство, допуская порой удивительные сближения.

На почве нейтрального стиля, преобладающего в романе, крепнут пушкинская точность языка («Был вечер. Небо меркло...»), скупость описаний, лишенных украшений, господство «голого» слова («Встает купец, идёт разносчик...»). Иногда поэт прибегает к щедрому перечислению предметов и явлений, чтобы передать многообразие впечатлений и стремительность движения («мелькают мимо будки, бабы...»). Оголённость слова не исключает его полисемии. Одни слова у поэта перекликаются («о rus» – у Горация «деревня» и «О Русь!» – пушкинское восклицание в честь родины), другие намекают на что–то («Но вреден север для меня»); третьи, говоря словами В. Виноградова, «подмигивают» и «косят в сторону современного быта» («теперь мила мне балалайка», «пьяный топот трепака»).

Книжный и нейтральный стили поэт органично соединяет в романе с разговорным. В последнем мы встречаем и характерную живую речь людей образованного общества, и народный разговорный язык, влившийся в роман заметной струей («чуть с ума не своротил», «уж к ним и носу не покажешь»). Нередко и авторская речь усваивает подобную фразеологию («Зимовал он как сурок», «Татьяна то вздохнёт, то охнет»). Особенно рельефно разговорный народный язык представлен в высказываниях няни Татьяны («Вечор уж как боялась я!»; «А нынче всё мне темно»).

К разговорной речи в романе примыкают находящиеся на грани литературного употребления просторечия («Лай мосек, чмоканье девиц», «Пришла худая череда! Зашибло...», «Сосед сопит перед соседом», «Храпит тяжелый

Пустяков») и даже бранная лексика («умел морочить дурака», «какой же я болван»), которые существенно обогащают авторскую характеристику провинциального дворянства.

Язык романа счастливо сочетает предметность слова с его исключительной художественной выразительностью. Эпитет у Пушкина способен заменять целое описание. Таковы «дерзостные своды», «царственная Нева», «переимчивый Княжнин». Эпитеты простые («невесту переспелых лет») и сложные («Зимний друг ночей, трещит лучинка...») помогают обрисовать характеры, состояние героев, обстановку, в которой они живут и действуют («траурнаятафта»), пейзаж («края жемчужны»), бытовые подробности. Один только лорнет в «Онегине» отмечен исключительным разнообразием эпитетов (он «разочарованный», «невнимательный», «неотвязчивый», «ревнивый», «разыскательный»). Примечательны любимые оценочные эпитеты поэта: милый, упоительный, сладостный, светлый.

Столь же разнообразны и метафоры – именные и глагольные, образованные от прилагательных («поэта пылкий разговор») и деепричастий («кипя враждой»), традиционные («соль злости») и индивидуально–авторские («муза одичала»). Встречаются метафоры, построенные по принципу олицетворения («север... дохнул, завыл»), овеществления («мячиком предрассуждений»), отвлечения («мазурки гром»), зоологизации («себя в коня преобразив»), персонификации («задумчивость, её подруга»).

Поразительно многообразие пушкинских сравнений, лаконичных («клоками повисла») и развёрнутых (уподобление биения сердца Татьяны трепетанью мотылька), единичных («бледна как тень») и переданных цепочкой (поэзия Ленского уподобляется мыслям девы, сну младенца, луне). Нередки в романе метонимические обороты, когда имя автора заменяет название его сочинения («Читал охотно Апулея») или страны («Под небом Шиллера и Гёте»).

В «Евгении Онегине» широко представлены все средства поэтического синтаксиса, обогащающие образность текста. То это нагнетание однородных членов («О сенокосе, о вине, о псарне...»), то иронически поданные обособленные члены и вводные конструкции (разговор, «конечно, не блистал ни чувством, ни поэтическим огнём»), то восклицания при неполных предложениях («Вдруг топот! ... Вот ближе») или сопровождающие характеристику героя («Как он язвительно злословил!»). То это выразительный период (1 глава, XX строфа), то сочный многозначительный диалог (обмен репликами между Онегиным и Ленским в III главе), то вопросительные предложения разных типов.

Среди стилистических фигур в романе выделяются инверсии («луны при свете серебристом»), частые анафоры («Потом уж наводили сон; / Потом увидел ясно он...»; «Всегда скромна, всегда послушна, / Всегда как утро весела...»), выразительно передающие утомительное однообразие и повторяемость признаков; антитезы («Волна и камень, / Стихи и проза...»), умолчания («Потом свой кофе выпивал ... И одевался...»), градации («любовнице подобен, блестящий, ветреный, живой, / И своенравной, и пустой»). Для языка романа особенно примечательна афористичность, делающая многие строки поэта крылатыми («Любви все возрасты покорны»; «К беде неопытность ведёт»; «Мы все глядим в Наполеоны»). Выразительна и звукопись языка в романе. Стоит вспомнить, например, описание мазурки на именинах Татьяны.

Роман «Евгений Онегин» – одно из высших достижений в пушкинской реформе отечественной речи, в его обогащении и преобразовании русского литературного языка.

Роман «Капитанская дочка».

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

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

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

Пушкин нашел нового героя – им стал не союзник, а пленник Пугачева Башарин, помилованный самозванцем по просьбе солдат. Найдена была и форма повествования – мемуарные записки героя, обращенные к внуку («Любезный внук мой Петруша...» – так начинался черновой набросок вступления). Зимой 1834–1835 гг. возник новый вариант произведения: в нем появились историко–бытовой материал и любовный сюжет. В 1835–1836 гг. менялись сюжетные линии, фамилии героев. Так, прообраз будущего Гринева Башарин стал Валуевым, потом Буланиным (эта фамилия осталась в «Пропущенной главе»), и только на последнем этапе работы Пушкин назвал мемуариста Гриневым. Его антипод Швабрин, сохранивший некоторые черты дворянина–изменника Шванвича, появился тоже в окончательной редакции. Рукопись была переписана набело самим Пушкиным 19 октября 1836 г. В конце октября, уже после того как роман был представлен в цензуру, он получил название – «Капитанская дочка».

Работая над историческим романом, Пушкин опирался на творческий опыт английского романиста Вальтера Скотта (среди его многочисленных почитателей в России был сам Николай I) и первых русских исторических романистов М.Н.Загоскина, И.И.Лажечникова. «В наше время под словом роман разумеют историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании» – так Пушкин определил основной жанровый признак романа на историческую тему.

Выбор эпохи, героев и особенно стиль «вымышленного повествования» сделали «Капитанскую дочку» не только лучшим среди романов русских последователей В.Скотта. По словам Гоголя, Пушкин написал «единственный в своем роде роман» – «по чувству меры, по законченности, по стилю и по изумительному мастерству обрисовывать типы и характеры в миниатюре...» Пушкин–художник стал не только соперником, но и «победителем» Пушкина–историка. Как заметил выдающийся русский историк В.О.Ключевский, в «Капитанской дочке» «больше истории, чем в «Истории Пугачевского бунта», которая кажется длинным объяснительным примечанием к роману».

Широта проблематики выводит «Капитанскую дочку» за пределы жанра исторического романа. Материал истории послужил Пушкину отправной точкой для создания многопланового произведения. «Капитанская дочка» – это и семейная хроника Гриневых (критик Н.Н.Страхов заметил: «Капитанская дочка» есть рассказ о том, как Петр Гринев женился на дочери капитана Миронова»), я роман–биография самого мемуариста Петра Гринева, и роман воспитания (история становления характера дворянского «недоросля»), и роман–притча (судьбы героев – развернутая нравственная максима, ставшая эпиграфом к роману: «Береги честь смолоду»).

В отличие от других прозаических произведений (неоконченного «Арапа Петра Великого», «Повестей Белкина», «Пиковой дамы»), в последнем романе Пушкин создал, хотя и другими средствами, чем в «Евгении Онегине», «свободное» повествование, разомкнутое в историческом времени, не ограниченное рамками сюжета и смыслом изображаемого. Историческое «поле» романа шире описанных исторических событий (1772–1775 гг.) и биографических фактов (юность героя – автора записок, 17–19 лет). Основанная, как подчеркнул сам писатель, «на предании», «Капитанская дочка» стала романом об исторической жизни России. (Обратите внимание на обилие исторических фактов, упоминаемых в романе, – от Смутного времени (Гришка Отрепьев) до «кроткого царствования» Александра I.)

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

Из «записок» Гринева состоит основной текст романа. В послесловии «издатель» указывает на источник получения «рукописи». Она попала к нему от внука Гринева, узнавшего, что «издатель» занимался «трудом, относящимся к временам, описанным его дедом». «Издатель» – литературная «маска» Пушкина, под «трудом» имеется в виду «История Пугачева». Кроме того, в романе проставлена дата окончания : «19 окт. 1836» – своеобразный «автограф» Пушкина (роман был напечатан в «Современнике» анонимно, без подписи автора). В послесловии указана и степень участия « издателя » в работе

над якобы полученной рукописью: он принял решение не включать ее в свой труд, а издать «особо, приискав к каждой главе приличный эпиграф и дозволив себе переменить некоторые собственные имена». Эпиграфы, таким образом, имеют особый смысл: они не только указывают на тему главы и определяют ее повествовательный тон. Эпиграфы – это знаки авторского «присутствия» в тексте романа. Каждый эпиграф представляет собой авторский «образ–конспект» главы.

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

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

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

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

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

ром прекращении скучной и мелочной войны с разбойниками и дикарями»). В этой войне есть только побежденные – русские люди, воюющие против таких же русских людей.

Пушкин противопоставил в своем романе не дворян и крестьян, а народ и власть. Для него народ – это не только Пугачев с его «господами енаралами», «молодой казак», ударивший саблей по голове Василису Егоровну, изуродованный башкирец, лукавый урядник Максимыч. Народ – это и капитан Миронов, и Маша, и попадья, и Савельич, и единственная крепостная Мироновых Палаша. Трагическая межа разводит героев романа именно тогда, когда они определяют свое отношение к власти. Екатерина II и Пугачев – ее символы. «Народ», как отмечает наблюдательный Гринев, неотступно следовал за Пугачевым, толпился вокруг него. Одни видят в Пугачеве «народного царя», воплощающего их мечту о «чуде» – сильной, но мудрой и справедливой власти, другие – разбойника и душегуба. И те и другие сближаются в своем стремлении к подлинной власти, человечной и милосердной. Именно власть «неправедная», бестолковая и жестокая, отделившая себя от людей, подвела Россию к краю бездны. Не на «турку» или «шведа» приходится идти кое–как обученным «солдатушкам», не защищать Отечество, а сражаться в «странной войне», после которой родная земля превращается в пепелище («состояние всего обширного края, где свирепствовал пожар, было ужасно...»).

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

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

Гринев доверяет только собственным впечатлениям. Все, о чем ему известно понаслышке, специально оговаривается или пропускается (см., напри-

мер, рассказы о положении в Оренбургской губернии в главе «Пугачевщина», о разгроме Пугачева в главе «Арест»). Этим обусловлены разрывы в сюжете. «Я не был свидетелем всему, о чем остается мне уведомить читателя...» – так начинается рассказ о поездке Маши в Петербург. Гринев отделяет свои «свидетельства» от «предания», «молвы» и чужих мнений.

Пушкин виртуозно использует особенность любого мемуарного повествования: дистанцию, возникающую между мемуаристом и объектом его воспоминаний. В записках Гринева в центре внимания сам мемуарист, поэтому перед нами как бы «два Гриневых»: Гринев – семнадцатилетний юноша и Гринев – пятидесятилетний автор записок. Между ними есть важное различие. Юный Гринев вбирает в себя многообразные впечатления, меняется под влиянием обстоятельств, его характер развивается. Гринев–мемуарист – человек, проживший жизнь. Его убеждения и оценки людей проверены временем. Он может взглянуть на все, что с ним произошло в юности (в «мой век»), с высоты своего житейского опыта и нравов новой эпохи. Простодушие молодого Гринева и мудрость Гринева–мемуариста дополняют друг друга. Но самое главное – именно Гриневу–мемуаристу открывается значение того, что он пережил во время бунта. Обратите внимание на временные рамки его записок. Только часть «сюжета» его жизни стала сюжетом записок. Первые главы (с первой по пятую) – «увертюра» к рассказу о пугачевщине. Самое памятное в его жизни – бунт и Пугачев. Записки Гринева прерываются, когда заканчивается рассказ о «неожиданных происшествиях», повлиявших на всю его жизнь.

Финал романа остался « открытым »: мемуарист ничего не рассказывает о последующих событиях своей жизни – они уже никак не соприкасаются с историей, укладываясь в рамки частной жизни небогатого симбирского помещика. Единственная биографическая деталь Гринева, о которой «издатель» сообщает в послесловии, – присутствие автора «записок» на казни Пугачева. Но значимость этой детали, пожалуй, в другом: она «достраивает» образ Пугачева. За несколько мгновений до казни самозванец узнал Гринева в многотысячной толпе, кивнул ему – это свидетельствует об огромной силе духа, выдержке, сознании своей правоты, присущих Пугачеву.

Жизнеописание Гринева является основой хроникального сюжета романа. Формирование личности молодого дворянина – это непрерывная цепь испытаний его чести и человеческой порядочности. Уехав из дома, он то и дело попадает в ситуации нравственного выбора. Сначала они ничем не отличаются от тех, что бывают в жизни каждого человека (проигрыш ста рублей Зурину, буран, любовный конфликт/ Он абсолютно не готов к жизни и должен полагаться только на нравственное чувство. Мемуарист иронически смотрит на свое детство и семейное воспитание, представляя себя недалеким Митрофанушкой, самонадеянным дворянским недорослем. Самоирония – это взгляд опытного человека, который понял, что семья не смогла дать ему главного – знания жизни и людей. Наставлением сурового отца, полученным перед отъездом, и ограничился его жизненный опыт.

Нравственный потенциал героя раскрылся во время бунта. Уже в день взятия Белогорской крепости ему несколько раз пришлось выбирать между честью и бесчестием, а фактически между жизнью и смертью. Самые сложные ситуации в жизни Гринева возникают тогда, когда его склоняют к компромиссу: после того, как Пугачев «помиловал» Гринева, он должен был поцеловать ему руку, то есть фактически признать в нем царя. В главе «Незваный

гость» сам Пугачев устраивает «испытание компромиссом», пытаясь получить от Гринева обещание «хотя бы не воевать» против него. Во всех этих случаях герой, рискуя жизнью, проявляет твердость и неуступчивость. Но самое главное нравственное испытание оказалось впереди. В Оренбурге, получив письмо Маши, Гринев должен был сделать решающий выбор: солдатский долг требовал подчиниться решению генерала, остаться в осажденном городе – долг чести требовал откликнуться на отчаянный призыв Маши: «вы один у меня покровитель; заступитесь за меня бедную». Гринев–человек победил Гринева–солдата, присягнувшего императрице, – он решился уехать из Оренбурга, а затем воспользоваться помощью Пугачева.

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

Через нравственные испытания проходят все основные герои романа. Не только у защитников Белогорской крепости, у Маши Мироновой, но и у Пугачева и его соратников есть свои представления о чести. Например, один из пугачевских «енаралов» Хлопуша в споре с Белобородовым так формулирует «кодекс» чести разбойника: «И эта рука повинна в пролитой христианской крови. Но я губил супротивника, а не гостя; на вольном перепутье да в темном лесу, не дома, сидя за печью; кистенем и обухом, а не бабьим наговором». Честь стала в романе Пушкина мерой человечности и порядочности всех героев. Отношение к чести и долгу развело Гринева и Швабрина. Искренность, открытость и честность Гринева привлекли к нему Пугачева («Моя искренность поразила Пугачева», – замечает мемуарист).

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

До шестой главы жизнь Гринева – это жизнь частного человека, текущая вне истории. Лить отдаленные отголоски страшной исторической бури доходят до него (сведения о возмущениях казаков и «полудиких народов»). Вне истории живут и все другие герои романа. Это обычные люди, для которых воинская служба такое же «привычное дело», как соление грибов или сочинение любовных куплетов (таковы обитатели Белогорской крепости в первых главах романа). Символическим предвестием грозных исторических событий стали буран и страшный сон, увиденный Гриневым (глава «Вожатый»). Во время пугачевщины обнаружился тайный смысл происшедшего в этой главе.

История – неподвластная людям, враждебная им сила, соизмеримая с –судьбой, – разрушила быт, казавшийся незыблемым, втянула Гринева и всех обита-

телей Белогорской крепости в свой водоворот. Она подвергла героев романа суровым испытаниям, проверяя их волю, мужество, верность долгу и чести, человечность. Во время бунта гибнут родители Маши, Иван Игнатьевич, пугачевцы сеют смерть и разрушение. Однако для влюбленных Гринева и Маши, которые уже не надеялись соединиться, именно исторические события становятся благом. Счастливая развязка их взаимоотношений позволила Пушкину выявить взаимодействие человеческого, частного, и всеобщего, исторического. История, заставившая героев кружить по «бездорожью», вывела их в конце концов на дорогу, ведущую к дому, семье, счастью. «Властелином» их судеб стал Пугачев. Гринев воспринимает его как человека, который «по странному стечению обстоятельств таинственно был со мною связан». Но и сами герои должны были проявить лучшие свои качества, чтобы прийти к своей цели.

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

Это особенно ярко проявилось в судьбе Маши Мироновой. Главные испытания в жизни Маши, как и в жизни Гринева, начинаются, когда до Белогорской крепости доходит слух о самозванце. Стремясь уберечь дочь от «пугачевщины», родители хотят отправить ее в безопасное место. Но судьба вновь распоряжается по–своему: Маша вынуждена остаться в осажденной крепости, среди огня и ужасов «бессмысленного и беспощадного» бунта. В день взятия крепости ее постигает несчастье – страшная смерть родителей. Маша остается круглой сиротой. Ее единственный защитник, Гринев, чудом избежав виселицы, отправляется в Оренбург, а она, больная и беспомощная, оказывается в руках нового коменданта крепости – предателя Швабрина.

Бедной, несчастной Маше пришлось вынести столько унижений и страданий, сколько любая другая девушка, оказавшись на ее месте, вряд ли смогла бы пережить. Швабрин держал ее в чулане на хлебе и воде, добиваясь таким образом согласия стать его женой. В романе, пожалуй, нет другого героя, который пострадал бы больше нее. Честная, умная и искренняя, Маша категорически отказывается выйти замуж за нелюбимого человека, к тому же вставшего на сторону убийц ее родителей: «мне легче было бы умереть, нежели сделаться женою такого человека, каков Алексей Иванович».

Приехав в Белогорскую крепость, Гринев и Пугачев нашли Машу сидящей на полу, «в крестьянском оборванном платье», «с растрепанными волосами». Перед бедной девушкой стоял кувшин воды, накрытый ломтем хлеба. В эту минуту героиня увидела Пугачева, приехавшего освободить ее, но ведь этот же самый человек, ставший ее спасителем, лишил ее самого дорогого в жизни – ее родителей. Она не произнесла ни слова, лишь закрыла лицо обеими руками и, как вспоминает потрясенный Гринев, «упала без чувств». И вновь Швабрин едва не помешал влюбленным: он все–таки сообщил Пугачеву, кем была Маша на самом деле. Но, проявив великодушие, самозванец простил Гринева за вынужденный обман и даже вызвался быть посаженым отцом на свадьбе Маши и Гринева.

Казалось бы, судьба Маши с этого момента начала складываться счастливо. Гринев отправляет ее с Савельичем в свое поместье. Теперь Маше нужно было понравиться родителем возлюбленного, и задача эта оказалась не из сложных – вскоре они «искренно привязались» к «милой капитанской дочке» и не желали для сына никакой другой невесты, кроме Маши. Не за горами была цель любящих – свадьба и счастливая семейная жизнь. Вскоре бунт был подавлен, а самозванец пойман.

Но опять всемогущая судьба готовит Маше новое и, пожалуй, самое сложное препятствие: Гринев арестован и обвинен в предательстве. Маше кажется, что именно она стала причиной несчастий любимого, который ради нее должен был прибегнуть к помощи самозванца. На следствии, объясняя свое поведение во время бунта, сам Гринев не называет Маши, не желая, чтобы имя «капитанской дочки» даже косвенно фигурировало в деле об измене.

Наступает поворотный момент в судьбе Маши: ведь только от нее зависят теперь и будущее возлюбленного, и ее собственное семейное счастье. Она решилась поехать к самой императрице просить за Гринева. Непросто далось «трусихе» Маше это решение. Она в первый раз принимает на себя такую ответственность: это уже ответственность не только за себя, но и за будущее, за честь Петра Гринева и его семьи.

Честность и искренность Маши помогли растопить холодное сердце величественной императрицы и получить прощение для Гринева. Добиться этого Маше было едва ли не труднее, чем Гриневу убедить Пугачева в необходимости помочь самой Маше, пленнице Швабрина.

Маша Миронова в конце концов смогла преодолеть все преграды и устроить свою судьбу, свое счастье. Тихая и робкая «капитанская дочка» в сложнейших обстоятельствах сумела справиться не только с внешними препятствиями. Она преодолела саму себя, сердцем почувствовав, что честность и нравственная чистота способны сокрушить недоверие, несправедливость и предательство, помогают человеку одержать верх в его неравном противоборстве с грозными силами истории.

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

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

Несмотря на свою реалистичность, Пугачев резко отличается от других героев. С его появлением в романе возникает тревожная, загадочная атмосфера. И в главе «Вожатый», и во время бунта перед нами человек, внешность

которого выразительна, но обманчива. Внутреннее, скрытое кажется в нем значительнее и таинственнее того, что доступно взгляду Гринева. Человеческий облик Пугачева сложен и противоречив. В нем уживаются жестокость и великодушие, лукавство и прямота, желание подчинить человека и готовность ему помочь. Пугачев может грозно хмуриться, напускать на себя « важный вид » и улыбаться, добродушно подмигивать.

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

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

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

Гринев пытается понять роль Пугачева в своей судьбе, в судьбе Маши. Заячий тулупчик и общеизвестное «долг платежом красен» – слишком простое объяснение всего происшедшего (долг был оплачен, даже с лихвой: Пугачев прислал Гриневу овчинный тулуп, коня и полтину денег). Мемуарист осознает, что этот человек почему–то выделил его из толпы, спас, помог, устроил его личное счастье («Не могу изъяснить то, что я чувствовал, расставаясь с этим ужасным человеком, извергом, злодеем для всех, кроме одного меня»). Немалую роль сыграло чувство человеческой близости, возникшее между ними («Зачем не сказать истины? В эту минуту сильное сочувствие влекло меня к нему»). Но Гринев прозревает в их отношениях другой, высший смысл. Пугачев представляется ему человеком исключительным, посланным самой судьбой. Мысли о судьбе сопровождают каждый поворот сюжета, каждое из-

менение в жизни Гринева, связанное с Пугачевым. Как просвещенный человек, мемуарист не склонен верить в пророчества и чудеса. Но Пугачев для него – случай особенный, он – живое воплощение чуда. Пугачев возник из метели, едва не погубившей Гринева, из сна, в котором отец неожиданно предстал в облике вожатого. Пугачев стал его «вожатым» по жизни, в нем совместились и здравый смысл, и логика чуда – логика мифа.

Пугачев одновременно реален и фантастичен, недоступен для понимания. Он – звено, соединившее обыкновенного человека Гринева с миром таинственного и загадочного: с судьбой и историей. С появлением Пугачева в главе «Приступ» Гринев ощущает таинственную взаимосвязь новых обстоятельств своей жизни и предзнаменований, полученных им ранее. Пугачев разрушает привычную одномерность его жизни. Повествование о судьбе Гринева перестает быть линейным движением от эпизода к эпизоду, в котором новое событие просто присоединяется к предыдущему. В романе возникают композиционные и смысловые параллели. Все они связаны именно с фигурой Пугачева (отметим наиболее важные параллели: встреча Гринева с Пугачевым в Белогорской крепости – встреча Маши с Екатериной II в Петербурге; «суд» над Гриневым в Бердской слободе – суд в Казани; несостоявшаяся казнь Гринева – казнь Пугачева, о которой говорится в послесловии; оборона Белогорской крепости – оборона Оренбурга).

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

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

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

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

Значение творчества А.С. Пушкина. Творчество Пушкина стало уникальным явлением в русской и мировой литературе. Пушкин одновременно подвел итог предыдущему развитию русской литературы и дал ей новые направления. Открытый всем сторонам жизни, в своем творчестве он удивительным образом синтезировал гражданский пафос и камерное, сугубо личное содержание. Тематика пушкинских произведений разнообразна. Это история, судь-

ба поэта и предназначение поэзии, свобода, дружба, любовь, жизнь простого человека и др. Не менее широка проблематика его произведений. Народ и власть, национальные корни, дворянство и крестьянство, человек и общество, жизнь и смерть, человеческие страсти и пороки, роль личности в истории, зарождение капиталистических отношений, социальные противоречия, жизнь большого города, жажда власти, долг, честь, счастье, жизнь провинциального и столичного дворянства, добро и зло, преступление и наказание – вот далеко не полный перечень как «вечных», так и актуальных для эпохи начала XIX века проблем, которые раскрываются в произведениях Пушкина и решение которых у поэта отличается жизнеутверждающим характером, высочайшей степенью духовности, нравственности и гуманизма.

Пушкин создал огромное количество художественных образов. Многие из них сыграли определяющую роль в истории русской литературы. Пушкин художественно воплотил «героя своего времени»; во всем противоречии представил образы Петра I и других русских царей. Он создал галерею женских образов, в которых отразились особенности национального характера – мудрость, жертвенность, преданность; грандиозно раскрыл образ народа как движущей силы истории. Пушкин открыл образ Петербурга – города, воплощающего таинственность пути России; разработал образ «маленького человека» – далеко не «маленького» с точки зрения нравственности и отношения к общечеловеческим ценностям. В дальнейшем эти образы будут неоднократно волновать русских писателей.

В творчестве Пушкина представлены все литературные роды – лирика, драма, эпос. Он художественно обогатил многие литературные жанры: Пушкин впервые в истории русской драматургии создал реалистическую трагедию, написал уникальные в своем роде «маленькие трагедии», роман в стихах. В лирическом творчестве Пушкин обращается к самым разным по художественным и содержательным особенностям жанрам: элегии, посланию, лирическому размышлению, оде, песне, сонету, эпитафии, романсу, эпиграмме и др. Пушкин поднял на новый художественный уровень жанры литературной сказки, повести, романа. В творчестве Пушкина отразилась важнейшая тенденция развития русской литературы 10–30–х годов XIX века – постепенное снижение роли поэзии и усиление интереса к прозе.

Значительным достижением Пушкина является не только раскрытие актуальных проблем эпохи, но и их художественная интерпретация. Пушкин уделяет большое внимание художественным деталям, усиливающим психологизм произведений, исследованию внутреннего мира человека. В пушкинской прозе органично сосуществуют комические, романтические, символические, фантастические элементы, которые подчинены реалистическому принципу воссоздания действительности. Огромное значение для русской прозы имели разработанные Пушкиным образы автора и рассказчика: в результате этого способы прозаического повествования стали значительно разнообразнее.

В своем творчестве Пушкин использовал все пласты лексики. Стиль пушкинских произведений отличается простотой, ясностью, емкостью, афористичностью. Творчество Пушкина свидетельствовало об окончательном формировании русского литературного языка.

В творчестве Пушкина русская литература впервые обрела в полном смысле слова национальную самобытность. Тема России, русские типы характеров, народно–национальная проблематика, блестящий русский язык произведений Пуш-

кина выдвинули русскую литературу в один ряд с крупными европейскими литературами – с этих пор русская литература приобрела мировое значение.

Вопросы и задания:

Перечислите этапы жизни и творчества Пушкина с указанием основных биографических событий, художественных тенденций, написанных произведений.

Каково значение Отечественной войны 1812 года и восстания декабристов для формирования мировоззрения Пушкина, развития его творчества?

С какими общественными, политическими деятелями, деятелями культуры и искусства был знаком Пушкин? Как общение с ними повлияло на творчество поэта?

Перечислите основные жанры, образы, темы, мотивы лирики Пушкина. Как он оценивает роль поэта и значение поэзии в жизни общества?

Какова степень влияния классицизма, сентиментализма, романтизма на лирику Пушкина?

Перечислите наиболее значительные поэмы Пушкина. Когда они были написаны? Какова их тематика, проблематика, художественная направленность? Какая художественная тенденция, характерная для искусства первой половины XIX века, нашла отражение в пушкинских поэмах?

Какие драматические произведения Пушкина вы знаете? Когда они были написаны? Каковы основные темы, проблемы, идеи пушкинских пьес? В чем заключается новаторское значение драматургии Пушкина?

Каково место романа «Евгений Онегин» в творчестве Пушкина и в истории русской литературы?

В чем проявляется «энциклопедичность» содержания романа «Евгений Онегин»?

Какие общественно–исторические, психологические, философские проблемы ставит Пушкин в романе «Евгений Онегин»?

Каков содержательный диапазон пушкинской прозы (тематика, проблематика, основные идеи)?

Как в прозе Пушкина соотносятся романтические и реалистические элементы?

Укажите образы, темы, проблемы, идеи, которые являются общими для поэзии, драматургии, прозы Пушкина.

Каково соотношение «вечной» (нравственно–философской) и конкретно–исторической (социально–политической) проблематики в творчестве Пушкина? Какие проблемы преобладают?

Каково значение творчества Пушкина?

Задания для самостоятельной работы:

Подготовьте реферат на одну из тем:

«Я памятник себе воздвиг нерукотворный…: Проблемы его изучения».

Жанровое своеобразие лирики Пушкина 1830–х гг. Основные мотивы философской поэзии («Элегия», «Осень», «Пора, мой друг, пора…» и др.)

Лицейская лирика Пушкина. Ведущие жанры, тематика. Традиционное и новаторское.

Поэма «Руслан и Людмила». Жанрово–стилевое своеобразие.

Жанровые особенности сказок Пушкина 1830–х гг.

Поэма Пушкина «Медный всадник». Историко–философская проблематика. Символика поэмы.

«Евгений Онегин» как «свободный роман». Композиция. Образ автора. Онегинская строфа.

Периодизация творчества Пушкина. Общая характеристика основных этапов.

Эволюция романного жанра Пушкина.

Подготовьте научный доклад на одну из тем:

Эпистолярный диалог А.С. Пушкина с П.А. Вяземским.

Мастерство А.С. Пушкина–портретиста в дружеских посланиях.

Поэма А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» – вершина русского предромантизма.

Символика свободы в романтической лирике А.С. Пушкина.

Философия истории в трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов»

Мотив дома в лирике А.С. Пушкина.

Образ времени в романе «Евгений Онегин».

Стилевое своеобразие романа А.С. Пушкина «Капитанская дочка».

Источники и пособия:

Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина (статьи 5, 8 и 9) (любое издание).

Блок АЛ. О назначении поэта (любое издание).

Гоголь Н.В. Несколько слов о Пушкине (любое издание).

Григорьев АА. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина (статья 1) (любое издание).

Достоевский Ф.М. Пушкин. Речь, произнесенная 8 июня 1880 г. (входит в состав «Дневника писателя») (любое издание).

Красовский В.Е., Леденев А.А. Литература. – М., 2003.

Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX вв.–М., 1990.

Пушкин А.С. в воспоминаниях современников: В 2–х тт. – М., 1985. Абрамович С.Л. Предыстория последней дуэли Пушкина. – СПб., 1994. Анненков П.В. Материалы для биографии А.С.Пушкина. – М., 1984. Бабаев Э.Г. Творчество А.С.Пушкина. – М., 1988.

Благой ДД. Творческий путь Пушкина (1813–1826). М.–Л., 1950; Творческий путь Пушкина (1826–1830). – М., 1967.

Бонди СМ. О Пушкине. Статьи и исследования. – М., 1975.

Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина: Очерки. – М., 1974.

Вересаев В.В. Пушкин в жизни. – М., 1987.

Грехнев В А. Мир пушкинской лирики. – Нижний Новгород, 1994.

Гуковский ГА. Пушкин и русские романтики. 3–е изд. – М., 1996.

Друзья Пушкина: Переписка. Воспоминания. Дневники. В 2–х тт. – М., 1985.

Измайлов Н.В. «Медный всадник» А.С.Пушкина. История замысла и создания, публикации и изучения. // Пушкин А.С. Медный всадник. – Л., 1978 («Лит. памятники»).

Кулешов В.И. Жизнь и творчество А.С.Пушкина. –М., 1987.

Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя; Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. // Лотман Ю.М.

История русской литературы XIX века. 1800 – 1830–е годы: Учебник для вузов /Под ред. В.Н. Аношкиной, Л.Д. Громовой. – 2–е изд., доп. – М.: Издательство Оникс, 2008.

ГЛАВА 4. «ПОЭЗИЯ ЛЕРМОНТОВА – ПОЭЗИЯ СТРАДАЮЩЕЙ СОВЕСТИ»: ЛИЧНОСТЬ, СУДЬБА, ЭПОХА ПОЭТА. (1814 – 1841).

Художественный мир М.Лермонтова вмещает в себя «все силы, все элементы, из которых слагается Жизнь и поэзия».
В.Г. Белинский

Становление художественной системы Лермонтова.Мужественная, грустная мысль никогда не покидала его чела, – она пробивается во всех его стихотворениях. То не была отвлеченная мысль, стремившая украситься цветами поэзии, нет, рефлексия Лермонтова – это его поэзия, его мучение, его сила.
А.И. Герцен

Русский поэт Михаил Юрьевич Лермонтов – поэт противоречий страданий, поэт борьбы в душе между «ангельски прекрасным» и «демонски – мятежным», поэт разлада между идеалом и действительностью, «в которой есть смерть» (Кормилов С.И.).

Само время во многом определило проблематику лермонтовского творчества, пафос его поэзии, круг излюбленных тем, мотивов и образов. На это указал еще В.Г.Белинский в своем проницательном разборе первой и единственной прижизненной книги стихотворений Лермонтова (1840). Сопоставив его поэзию с поэзией Пушкина, критик отметил, что в стихах Лермонтова «нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни; но везде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце... Да, очевидно, что Лермонтов поэт совсем другой эпохи и что его поэзия – совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества».

Эпоха Лермонтова – царствование Николая I – исторический промежуток между вольнодумством, тайными обществами и проектами спасения России конца 1810–х – первой половины 1820–х гг. и демократическим подъемом, отчетливо обозначившимся только во второй половине 1850–х гг. 1830–е гг., когда Лермонтов яркой кометой мелькнул на небосклоне русской литературы, часто называли эпохой «безвременья», общественного бездействия. Однако не следует упрощать духовное содержание десятилетия: шло подведение итогов предшествующего исторического развития – это была эпоха «мысли и разума».

Лермонтов стал для людей своего поколения поэтом мысли, выразившим круг их идей и психологию. Его творчество с самого начала (с момента появления в списках стихотворения «Смерть Поэта», 1837) вышло за рамки искусства, вызвав острый общественный интерес. Классические литературные темы в произведениях Лермонтова парадоксально переосмыслены, словно дерзкий, попирающий авторитеты и устоявшиеся мнения юноша–поэт решил дать бой всем традиционным представлениям о жизненных ценностях, нравственных нормах, общественных «приличиях» и религиозных святынях. Разрабатывая проблему современной личности, Лермонтов вел литературный

спор с предшественниками и современниками. Он утверждал свою концепцию человека и, в конечном счете, свое понимание эпохи.

Страстное стремление к художественному осмыслению жизни соединялось в Лермонтове с жаждой самопознания. Познавая личность «странного» героя, Лермонтов познавал свое поколение, свой «век».

Его отличала беспримерная для литературы того времени сосредоточенность на экзистенциальных (то есть бытийных, сущностных) проблемах жизни человека. В понимании Лермонтова, личность – это узел, в котором сходятся, причудливо переплетаясь, все основные противоречия исторического времени и «проклятые», философские вопросы, над которыми бьется человечество.

Лермонтов – создатель трагической концепции человека, обреченного жить в вечном и неустранимом конфликте с обществом, эпохой, мирозданием и, что самое страшное, в разладе с самим собой.

За конкретно–историческими причинами трагедии современного человека Лермонтов увиде нечто большее – страшную и величественную силу мирового зла, притягательного и опасного для человека и его души.

Важнейшая черта творческого развития Лермонтова – развитие по спирали. Смысл движения Лермонтова–художника не в отмене того, что было выработано на предыдущем этапе, а в постоянном возвращении к излюбленным образам, темам и мотивам, которые на каждом новом этапе варьировались, обогащались и усложнялись, отражая стремительное развитие личности самого писателя, рост его художественного мастерства, углубление философского содержания творчества.

Самоповторения и автоцитаты связаны с беспримерной для русской поэзии первой половины XIX века привязанностью Лермонтова к ключевым темам имотивам. Они возникали не только в различных редакциях одного стихотворения, но и в ряде стихотворений, так как поэт добивался наиболее точного словесного выражения своих мыслей. Это вело к насыщению того, что было открыто и, казалось бы, «отработано», новым идейным и психологическим смыслом.

Творчество Лермонтова – поступательное движение, суть которого – в подъеме на новый виток и одновременно в возвращении к уже открытому. На каждом новом витке творческой спирали происходило переосмысление образных «чертежей», создававшихся на предшествующем витке. Надо четко представлять, что же менялось в творчестве Лермонтова. Менялись представления о человеке, обогащалась лермонтовская концепция личности, совершенствовались художественные принципы ее воплощения.

Отметим, что ведущим началом в творчестве Лермонтова была лирическая поэзия. Именно в лирике формировалась концепция личности, воплощенная в крупных эпических формах (поэмах, романе) и в драматургии. Лермонтов–лирик шел в своих произведениях от автобиографически конкретного лирического «я» (стихотворения 1828–1831 гг.) через этап становления лирического героя (стихотворения 1832–1836 гг.) к созданию лирического героя, связанного с эпохой тесными и динамичными связями (лирика 1837–1841 гг.). Появление образа лирического героя, судьба которого перерастает рамки индивидуальной судьбы поэта, – один из важнейших итогов художественного развития Лермонтова.

Учитывая «спиралеобразный» характер творческого развития Лермонтова, представляется наиболее оправданным выделение в творческой биографии поэта трех периодов: раннего (1828–1831), переходного (1832–1836) и зре-

лого (1837–1841). Первый характеризуется необычайно ранним формированием Лермонтова как личности, интенсивностью духовной жизни и литературного ученичества. Второй отмечен настойчивыми поисками новых литературных путей – для себя и литературы в целом. В третий, зрелый период Лермонтов синтезирует находки и тенденции двух предыдущих, создает свои вершинные произведения.

Ранний период творчества Лермонтова (1828 – 1831).

Я сын страданья…
Личность поэта.

Родился будущий поэт в Москве 3 октября 1814 года (по старому стилю), но вскоре был увезен в Тарханы – родительское имение в Пензенской губернии. По преданию, род Лермонтовых вел свое происхождение от шотландского барда Томаса Лермонта. Томас Лермонт, как гласит легенда, был унесен в страну фей, откуда вернулся с «нездешней душой» и даром (дар) слагать неземные песни. В творчестве Лермонтова поиск иной, поэтической отчизны станет одной из ключевых тем.

Его родители – Юрий Петрович, армейский капитан, небогатый и неродовитый дворянин, и Мария Михайловна, урожденная Арсеньева, принадлежавшая к богатому и знатному роду Столыпиных. Брак был заключен против воли Е. А. Арсеньевой, будущей бабушки Михаила Лермонтова. Так сразу определилась семейная драма. Через два года она достигла апогея – Мария Михайловна умерла от чахотки, бабушка взяла внука к себе, предъявив ультиматум отцу мальчика: отец отказывается от воспитания сына и отдает его бабушке, в противном случае бабушка лишает внука наследства. Юрий Петрович вынужден был оставить сына у бабушки в Тарханах, а сам уехал в свое имение Кропотово (Тульская губерния).

Семейная драма оставила глубокий след в жизни мальчика. Он полюбил «угрюмое уединенье», скрывал жгучие переживания от посторонних глаз. («Тайные мучения страстей», «черные думы» со временем отзовутся в творчестве Лермонтова–поэта:

Любил с начала жизни я
Угрюмое уединенье,
Где укрывался весь в себя,
Боялся, грусть не утая,
Будить людское сожаленье...
(«Н.Ф. И...вой», 1830.)

Действительность обернулась к Лермонтову–ребенку «гробовым ликом». С ранних лет в его душе шла постоянная борьба противоречивых чувств, он рано узнал, что такое страсти, «предубеждения сердца». Однако отцу, которого Лермонтов практически не знал, посвящено немало строчек («Ужасная судьба отца и сына...», «Я видел тень блаженства: но в вполне...»). Отношения между бабушкой и отцом отражены в пьесах «Menschen und Leidenschaften » («Люди и страсти»), «Странный человек». У Лермонтова были особые причины боготворить гонимого отца. Юрий Петрович – человек гордый, независимый, отвергнутый и осужденный светом, противостоящий бесчувственной толпе. До страдающего, романтического героя возвышала отца в глазах сына его добровольная жертва. Разлука, редкие встречи с отверженным отцом давали богатую пищу воображению, фантазиям маль-

чика, ему чудилась в отце близкая душа. Юрий Петрович распознал в юном Лермонтове талант, «доброе сердце», предвидел ожидавшие поэта испытания. В завещании он писал, обращаясь к сыну: «Ты одарен способностями ума, – не пренебрегай ими и всего более страшись употреблять оные на что–то вредное или бесполезное: это талант, в котором ты должен будешь некогда дать отчет Богу. Ты имеешь, любезнейший сын мой, доброе сердце. Благодарю тебя, бесценный друг мой, за любовь твою ко мне и нежное твое ко мне внимание». Сближению отца и сына не суждено было осуществиться: Юрий Петрович умер, когда Лермонтову исполнилось всего 17 лет.

Я сын страданья. Мой отец
Не знал покоя под конец.
В слезах угасла мать моя.
От них остался только я.
Ненужный член в пиру людском,
Младая ветвь на пне сухом,
В ней соку нет, ХОТЬ зелена, –
Дочь смерти, смерть ей суждена.

Забота бабушки не заглушила в душе Лермонтова мучительной тоски по отцу и матери, не избавила от преждевременной зрелости, досрочности чувств. Двойственность, противоречивость – борьба любви и ненависти, попытка выйти из одиночества и отчужденность от толпы «завистливой и злой» – выразились в его поэзии.

Первые четырнадцать лет Лермонтов провел в Тарханах (были путешествия в Москву и на Кавказские минеральные воды). Его воспитанием занимались бабушка, безумно полюбившая внука, и приглашенные преподаватели (француз–гувернер, немка–бонна, англичанин). Подготовкой к поступлению в Московский благородный пансион занимался А. Зиновьев, в будущем известный педагог.

Первого сентября 1828 года Лермонтов был зачислен полупансионером (жил вместе с бабушкой на частной квартире) в 4–й класс Московского благородного пансиона при университете. Именно в пансионе пробудился и развился поэтический дар Лермонтова. Литературному развитию способствовало и общение с поэтами – А. Ф. Мерзляковым (у него Лермонтов брал частные уроки) и С Е. Раичем, руководившим пансионским литературным кружком.

В апреле 1830 года Лермонтов успешно закончил пансион и получил свидетельство, в котором говорилось: «Обучался в старшем отделении высшего класса разным языкам, искусствам и преподаваемым в оном нравственным, математическим и словесным наукам... с весьма хорошими успехами...» Первого сентября того же года, после сдачи необходимых экзаменов, он был зачислен на нравственно–политическое отделение Московского университета.

Ранний период – время интенсивной творческой деятельности поэта, когда было написано около 200 стихотворений (для сравнения: в 1829 г. – около 50, а за все последующие годы – не более 150). Лермонтов за эти же два года создал 6 поэм (в том числе «Последний сын вольности», «Две невольницы», «Ангел смерти», «Исповедь»), а также три больших драматических произведения: «Испанцы», «Люди и страсти» и «Странный человек».

Большинство произведений Лермонтова были ученическими, художественно несовершенными. Именно поэтому он не спешил публиковать их. Первая публикация Лермонтова – стихотворение «Весна» в журнале «Атеней» (1830,

ч. IV, подпись: L) – прошла незамеченной и значения для юного автора не имела (второй публикацией стала поэма «Хаджи Абрек», напечатанная в 1835 г. в журнале «Библиотека для чтения» без ведома Лермонтова). Поэт, «пробуя голос», как бы устраивал «смотр» идей и образов, которыми жила европейская литература. Он осваивал художественную палитру романтического искусства. Большинство ранних опытов Лермонтова связано с творчеством европейских и русских романтиков, в том числе с романтическими произведениями Пушкина, поэтов–декабристов и «любомудров» второй половины 1820–х гг.

Но уже с первых шагов в литературе Лермонтов не ограничивался «учебой» у своих именитых предшественников. В его отношении к любым литературным авторитетам, будь то Байрон, Пушкин или Рылеев, проявилась сложная позиция притяжения–отталкивания. Лермонтов не только усваивал, но и преображал, переосмысливал поэтические традиции. Его слова «Байрона достигнуть я б хотел» и «Нет, я не Байрон, я другой, / Еще неведомый избранник, / Как он гонимый миром странник, / Но только с русскою душой» не противоречили друг другу. В юном поэте мирно уживались два качества: способность художественного «перевоплощения», подражания и потребность в творческом самоопределении.

Лермонтов обогащен сложным и многосторонним опытом Байрона, Гёте, Пушкина. Героем Лермонтова становится гордая, исполненная противоречий и бесконечно одинокая личность: Наполеон («Наполеон», 1830–1831), поэт, «черных дум» которого не унесут «ни радость дружеских минут, ни страстный пламень поцелуя» («Н.Ф. И...вой», 1830). Наполеон в изображении Лермонтова – «мощный человек», избранник, возвышенный и свергнутый таинственным законом судьбы. Это типичный байронический страдалец, бунтовщик: даже после смерти его «воздушный корабль» мчится «по синим волнам океана», «сердце трепещет, и очи пылают огнем».

Удивительно, с какой легкостью семнадцатилетний юноша принял наследие мировой поэзии. Обреченность, избранничество, скрытые страсти, печаль, холодность, совмещение «ангельского» и «демонического» – за всеми этими чертами лирического героя Лермонтова читатель XIX века легко угадывал байроновских скитальцев, «фаустовские противоречия». У поэта складываются тенденции, обусловленные как эпохой, так и его личностью с ее тяготением к самоуглублению, к нравственно–этическим проблемам. Жажда познания и активного действия приводит Лермонтова к необычайно ранней постановке серьезных философских проблем («Молитва», «Монолог», 1829, «Мой демон», 1831).

«Молитва» (1829) М.Ю. Лермонтова – это рассказ о самом сокровенном – о молитве, о той минуте, когда человек, в надежде найти опору, обращается к Богу:

В минуту жизни трудную
Теснится ль в сердце грусть:
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.
Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.
С души как бремя скатится,
Сомненье далеко –

И верится, и плачется,
И так легко, легко...

Лирического героя Лермонтова отличала поразительная внутренняя цельность: из произведения в произведение переходил могучий скиталец, одиноко бредущий по дороге путник, пленный рыцарь, Демон. «Демона» Лермонтов писал всю жизнь, не расставаясь с «духом изгнанья» почти четырнадцать лет. Одиночество человека в мире Лермонтова всеобъемлюще, космично: человек одинок не только на маскараде жизни, но и во Вселенной – перед лицом Бога, «неба и звезд». «Чисто вечернее небо», а человек тоскует, мучается, испытывает мировую скорбь («Небо и звезды», 1831).

Интенсивная духовная жизнь, работа мысли, сопровождаемая глубоким чувством, стремление к познанию окружающего мира и своего места в нем – все это получает многообразное отражение в ранней лирике поэта. Откликом на поражение декабристов является стихотворение «Новгород» (1830), в котором Лермонтов, как и Пушкин, призывая к мужеству и стойкости, предсказывает неизбежную гибель самодержавной тирании. Юный поэт верит в близкое историческое возмездие: «Настанет год, России черный год, когда царей корона упадет...» («Предсказание», 1830). В раздумьях о будущем он видит себя участником жертвенной борьбы за свободу («Настанет день – и миром осужденный...», 1830; «Из Андрея Шенье», 1830–1831). Уже в это время закладываются основы гражданского патриотизма поэта, объединяющего в себе любовь к родине с ненавистью к ее поработителям. «Я родину люблю, и больше многих», – заявляет поэт («Я видел тень блаженства...», 1831). Он обращается к истории, к борьбе русского народа за свою политическую свободу и национальную независимость, например, в «Отрывке» («Три ночи я провел без сна – в тоске...»), в «Балладе» («В избушке позднею порою...»), посвященных Древней Руси.

Творчество Лермонтова 1828–1831 гг. имело ярко выраженный автобиографический и автопсихологический характер. В лирике отражались детские впечатления, первые дружеские симпатии и любовные увлечения. Лирические стихотворения складывались в обширный лирический «дневник», сопровождавшийся пояснениями, автобиографическими заметками. Отдельные стихотворения становились как бы страницами этого «дневника»: «1830 год. Июля 15–го», «1831–го Июня 11 дня», «Сентября 28» (1831), «11 июля» (1830–1831).

Новизна слов и образов была несущественной, к ней Лермонтов в эти годы поразительно равнодушен. Он созидал свою судьбу, а в стихах выразил то, чем питалась его душа, видя в них неизбежных спутников своей юности, способных запечатлеть «невыразимое», не вмещавшееся в узкие рамки привычного «прозаического» слова. Герой ранней лермонтовской лирики, по мироощущению тождественный самому нтову, жил ожиданием «славных» или «ужасных» дел, которые он совершит на поприще, вдохновленном или Богом, или Демоном. Поэта интересовал не нравственный смысл его будущих деяний, а сама «высота» цели, которую он будет штурмовать. Он был убежден, что не в словах, а в действии заключен истинный смысл его жизни. Поэт писал не для публики, а для себя, поэтому большинство стотворений этих лет он не хотел публиковать. Стремление выработать собственную программу «жизнестроения», то есть романтического переустроитсва мира, – главная особенность романтического героя ранней лирики Лермонтова.

Переходный период 1832 – 1836 годов.

В биографическом плане начало нового периода творчества совпало с уходом Лермонтова из Московского университета, переездом вместе с бабушкой в Петербург, где он поступил в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Двухлетнее пребывание в закрытом военно–учебном заведении завершилось в 1835 г.: Лермонтов был выпущен корнетом в лейб–гвардии гусарский полк. Резкая перемена жизни, поприще военного, которое избрал Лермонтов, во многом определило дальнейшую его судьбу и повлияло на характер творческого развития.

Главное направление творческих поисков Лермонтова – преодоление отчуждения между личностью и окружающим ее внешним миром. Если человек и мир в юношеской лирике и поэмах были принципиально противопоставлены друг другу, то в произведениях переходного периода писатель пытается нащупать связи между ними.

Ослабляется прямой автобиографизм в лирике. Лермонтов ищет новые пути для того, чтобы выразить состояние лирического героя. Один из плодотворных путей, найденных поэтом, – создание предметного образа–параллели, который соотносится с внутренним миром лирического героя. Например, в «Парусе» психологическая параллель лежит в основе образа–символа одинокого паруса, плывущего по морю жизни. Предметный образ, насыщенный психологическим содержанием, вбирает в себя движение мысли поэта. Образ паруса развертывается как акт самосознания «мятежного» лирического героя: отвергая традиционные жизненные ценности, он выбирает непокой, бурю, мятеж.

Он (лирический герой) – олицетворение вечной неуспокоенности и неудовлетворенности настоящим.

Его протест – это жажда расшевелить мир, ценой самопожертвования заставить его преодолеть косность, инерцию и «спокойствия Туман»:

Я жить хочу! хочу печали
Любви и счастию назло;
Они мой ум избаловали
И слишком сгладили чело.
Пора, пора насмешкам света
Прогнать спокойствия туман.
Что без страданий жизнь поэта?
И что без бури океан?
Он хочет жить ценою муки,
Ценой томительных забот.
Он покупает неба звуки,
Он даром славы не берет.
(«Я жить хочу! хочу печали...», 1832)

В 1832–1836 гг. Лермонтов–романтик впервые поставил проблему взаимоотношений личности и общественной среды (роман «Вадим» (1832–1834) и поэма «Измаил–бей» (1832–1833)). В 1835–1836 гг. актуальным становится вопрос об изображении человека в бытовой обстановке, причем сам быт освещался Лермонтовым иначе, чем в произведениях других романтиков 1830–х гг. (в поэме «Сашка» и в незавершенном романе «Княгиня Лиговская» (1836). Для него быт становится своеобразным «пейзажем души», который вовлекается в сферу внутренней жизни человека. На быт проецируется психология героев.

Художественный итог творческих поисков Лермонтова в 1832–1836 гг. – драма «Маскарад» (1835–1836). «Маскарад» – драма–трагедия не только социально–психологическая, но и философская. Сопряжение в «Маскараде» социально–психологического и нравственно–философского планов дало поэту возможность постановки широкого круга важнейших проблем: человек и среда, человек и общество, свобода и предопределенность, добро и зло, преступление и наказание, «омертвение» и «воскресение» личности в несовершенном и несправедливом мире.

Символично название пьесы. Маска, маскарад, игра многократно упоминаются в драме: «У маски ни души, ни званья нет...», «И если маскою черты утаены, то маску с чувств снимают смело...». Маскарад – публичный маскарад 1830–х годов – в широком смысле жизнь большого света, где нет места подлинным чувствам, игра, выход из которой чреват конфликтом, гибелью. «Маскарадны» многочисленные личины, которые человек примеривает на себя в течение жизни. Жизнь как игра. Жизнь как бал. Как поединок с неизвестностью. Как мистификация. Как маскарад.

Лермонтов решается на смелый эксперимент – изобразить романтического героя в гуще современности, в бытовой, жизненной среде. Арбенин помещен в Петербург 1830–х годов с его великосветским бытом, интригами, балами, маскарадами.

Арбенин сам становится объектом пошлого «эксперимента» светской толпы. Гордо говоря о том, что «мне поздно перед ними гнуться», герой прекрасно понимает, что свет хочет поработить его, осознает, что его, как и других мыслящих людей, «к земле пригнул наш век». Единственное его оружие – скептицизм, жизнь он считает «давно известною шарадой для упражнения детей». Арбенин – герой трагический: ведь, сомневаясь во всем, он убежден во всесилии своего разума, всеведении, в своем праве разрушить все преграды между добром и злом. Ненавидя свет, Арбенин становится невольным соучастником его низкопробной интриги, убийцей своей ни в чем не повинной жены. В Арбенине писатель впервые создал образ человека своего поколения, внутренне сопротивляющегося всевластию социальной среды, но способного стать только «палачом» близких и любящих его людей. Эволюция убеждений позволила Лермонтову с социальных позиций раскрывать пороки светского общества.

Зло ранило душу поэта. Томило одиночество, и любовь казалась спасением. Поэт всем сердцем воспринял романтический идеал любви как главной ценности бытия в бесчеловечном обществе.

Три женщины сыграли значительную роль в судьбе Лермонтова: Екатерина Сушкова, Наталья Федоровна Иванова и Варвара Лопухина. Любовь к ним не принесла счастья, оставила в душе поэта «тайные мучения страстей». Лермонтов не создал своей Татьяны – идеального женского образа, не стал певцом женской души. В Петербурге Лермонтов запишет: «Москва моя родина, и такою будет для меня всегда: там я родился, там много страдал, и там же был слишком счастлив! Пожалуй, лучше не быть ни тому, ни другому, ни третьему, но что делать?..» Поэт родился, а значит – или слишком страдает, или испытывает невероятное счастье, – он не может чувствовать вполсилы.

Зрелый период творчества Лермонтова 1836 – 1841 гг.

Стихотворение «Смерть поэта» (1837) стало переломным в творчестве Лермонтова.

Лермонтов стал известен всей России стихотворением, написанным на смерть Пушкина. Стихотворение переписывалось в десятках тысяч экземпляров, выучивалось наизусть. Небольшое по объему произведение стало событием в истории России. «Высочайшим повелением» Лермонтов был взят под арест, а затем сослан на Кавказ.

Кавказ открыл перед Лермонтовым свободную и независимую жизнь горцев, ощущение космичности бытия, природу – столь не похожую на бледные «декорации» Петербурга, «чуждые снега». «Катастрофа, столь оплакиваемая друзьями Лермонтова, обратилась в значительной степени в его пользу: оторванный от пустоты петербургской жизни, поставленный в присутствие строгих обязанностей и опасностей, перенесенный в театр постоянной войны, в незнакомую страну, прекрасную до великолепия, вынужденный, наконец, сосредоточиться в самом себе, поэт мгновенно вырос, и талант его мощно развернулся», – писала Е.П. Ростопчина. На Кавказе складывалось героическое, активное отношение Лермонтова к жизни: риск, борьба, подвиг влекли поэта. Он освободился от присущего ему в юности фатализма, иное звучание обрела тема рока, встал вопрос об ответственности человека за собственную судьбу.

В 1837–1841 гг. на первый план выдвинулась тема современного поколения в его специфически лермонтовской трактовке. Главным героем произведений Лермонтова, независимо от их жанровой принадлежности и уровня художественных обобщений, стал современник – мыслящий дворянин, представитель дворянской интеллектуальной элиты. В его личности писатель нашел совокупность социально–психологических качеств, обусловленных историческим временем и общечеловеческими философскими проблемами.

Сама действительность в изображении Лермонтова перестала быть чем–то однозначно отрицательным, средоточием «антиценностей» . «Лермонтовский человек», образ которого создан в произведениях последнего периода, не только отрицает, но и пытается найти ценности в самой жизни, «тоскует» не по отвлеченным, а по вполне «земным» и «человечным» идеалам. Лермонтов искал позитивное в истории («Песня про купца Калашникова», «Бородино»), в народной жизни («Родина»), в мире природы («Когда волнуется желтеющая нива...»).

Новые художественные особенности лермонтовских произведений, написанных после 1837 г., – усиление историзма в трактовке современности, внимание к конкретному изображению среды, быта, обстоятельств жизни героев, отказ от многих стилевых приемов, свойственных романтическим произведениям, – указывают на то, что развитие Лермонтова–художника шло в том же направлении, что и творчество Пушкина в 1825–1836 гг., – к «поэзии действительности», к реализму.

Лермонтова можно рассматривать как писателя, завершавшего целую эпоху в развитии русской литературы – эпоху романтизма, но он был не только гениальным «последним звеном» в русском романтизме, но и писателем, в чьем творчестве особенно ярко проявилась преемственность между романтическими и реалистическими художественными принципами.

Трагическая гибель Лермонтова оборвола его короткую творческую жизнь 15 июля 1841 года в Пятигорске. Лермонтов предчувствовал свою гибель, хотел выйти в отставку, чтобы целиком предаться литературной деятельности. Перед отъездом на Кавказ и потом в Пятигорске он говорил о своем предчувствии, о том, что ему мало осталось жить. О том же свидетельствует и написанное тогда стихотворение «Сон».

Убийца Лермонтова Николай Соломонович Мартынов – приятель поэта по Школе гвардейских подпрапорщиков. Ближайшие друзья Лермонтова, в частности А.А. Столыпин, указывали, что «причины дуэли остались неясными». Мартынов вызвал Лермонтова, прицепившись к ничтожному поводу. Версии о жестоких насмешках Лермонтова над Мартыновым, карикатурах на него, литературном соперничестве, якобы вскрытом письме – несостоятельны. Защитники Мартынова называли его «благороднейшим человеком», ставшим жертвой жестокого характера поэта. Между тем пресловутые карикатуры – серия рисунков, где наряду с «Мартышкой» появляется «урод Маешка» – сам поэт. Присущая Лермонтову самоирония, комическое обыгрывание собственных недостатков, оригинальный юмор были совершенно недоступны Мартынову. О характере Мартынова хорошо свидетельствует тот факт, что он неоднократно принимался писать свою «Исповедь», обеляя себя и не имея мужества закончить записки. Обида, низкая мстительность, рыцарская бутафория мешали ему честно взглянуть на события. Хлопотал Мартынов и о смягчении собственной участи. В окружении Лермонтова вызов Мартынова не воспринимался серьезно, сам поэт, очевидно, надеялся на шутливое завершение поединка и выстрелил в воздух. Однако раздраженный Мартынов целился в сердце, пуля прошла навылет, и поэт был убит наповал. Выстрел Мартынова, заглушённый раскатами начавшейся грозы, лишил Россию второго по величине поэта. Сложно оправдать поступок Мартынова. Он вполне сознавал, кто его противник. Лермонтов умер недоговорив, внезапно ушел из жизни, даже не успев, подобно Пушкину, «привести в порядок свой дом».

Лермонтов был похоронен в Пятигорске 17 июля 1841 года. В апреле 1842 его прах был перевезен бабушкой поэта Е.А. Арсеньевой и погребен в фамильном склепе в Тарханах.

«И через всю жизнь проносим мы в душе образ этого человека – грустного, строгого, нежного, властного, скромного, смелого, благородного, язвительного, мечтательного, насмешливого, застенчивого, наделенного могучими страстями и волей и проницательным беспощадным умом. Поэта гениального и так рано погибшего. Бессмертного и навсегда молодого» (И. Л. Андронников).

Лирика Лермонтова.

Чтобы разобраться в исключительно богатом по содержанию лирическом творчестве Лермонтова, целесообразно рассмотреть доминирующие мотивы поэзии Лермонтова. В основе каждого из них лежит проходящий через всю лирику устойчивый словообраз. Мотивы его лирики взаимосвязаны, тесно переплетены друг с другом, часто «просвечивают» один через другой.

Мотив свободы и воли – центральные мотивы, определяющие мятежный пафос поэтического наследия Лермонтова Свобода и водя у Лермонтова – близкие, ко не синонимичные понятия: свобода по традиции связана с философским и культурно–историческим контекстом, воля (особенно в поэзии) – с фольклорным, народным пониманием (Коровин В.И.). Народная тоска по воле звучит во многих произведениях Лермонтова.

Он хочет стать птицей, чтобы подняться над окружающим, чтобы жить вольной жизнью:

Но мне Богом дана
Молодая жена,
Воля–волюшка,

Вольность милая,
Несравненная.
(«Воля», 1831)

Зачем я не птица, не ворон степной,
Пролетевший сейчас надо мной?
Зачем не могу в небесах я парить
И одну лишь свободу любить? –

спрашивает 17–летний поэт в стихотворении «Желание» 1831.

Воля – нечто исконно природное, составляющее безмерную, абсолютную ценность бытия и личности: «И вольность мне гнездо свила, как мир – необъятное!» («Вольность»). В таком понимании она – высшее начало, не сравнимое даже со счастьем: «Дайте раз на жизнь и волю, / Как на чуждую мне долю,/ Посмотреть поближе мне». В варианте «Желанья» этот мотив звучит еще отчетливее: «Дайте волю – волю, волю – и не надо счастья мне!» («Желание», 1832).

Первоначально мотив свободы у Лермонтова возникает на почве вольнолюбивой поэзии и декабристских традиций: «Жалобы турка», «Песнь барда», «Баллада» («В избушке позднею порою»), «Плачь! плачь! Израиля народ»; наиболее последовательное их воплощение – в стихах о новгородской вольнице («Новгород» «Приветствую тебя, воинственных славян»), в поэме «Последний сын вольности», где героическая личность добивается свободы во имя «общей» цели. Для этих произведений характерны слова «тиран», «рабство», «цепи», «сыны славян», «отчизна». При этом Лермонтов имел в виду прежде всего свободу и вольность гражданскую: так, Новгород в духе декабристской поэзии идеализируется как средоточие национальных традиций, оплот русской вольности.

Особенностью поэтического дара Лермонтова, обнаружившейся уже в юношеском творчестве, была его способность чутко слушать свое время, откликаться на события политической жизни, выражать свое отношение к враждебной действительности, которая обездоливает и порабощает людей, искажает духовный мир личности.

Июльская революция 1830 г. во Франции приковала внимание поэта: «Опять вы, гордые, восстали», «И снова знамя вольности кровавой Явилося...» (10 июля 1830), свержение самодержавной тирании предстает как законченное и оправданное («Есть суд земной и для царей»).

При этом мотивы свободолюбия приобретают у Лермонтова романтический тотальный характер: речь идет не о конкретных формах свободы – политической, социальной, но об абсолютной свободе, провозглашаемой как для себя, так и для всего человечества. Личная свобода оказывается ступенью к свободе и воле всего человечества.

Тема, связанная с морской стихией, в творчестве М.Ю. Лермонтова – это реальный символ свободы. В стихотворении «Парус» (1832) ни разу не упомянуто слово «свобода», но жажда воли пронизывает все его стихотворение.

Попытаемся с этой точки зрения проанализировать стихотворение М. Ю. Лермонтова «Парус».

Три строфы «Паруса» построены по одной модели: первые два стиха рисуют картину природы, а вторые – изображают внутреннее состояние «наблюдателя», следящего за парусом. Так, в первой строфе парус и «наблюдатель» далеко друг от друга. Один – на берегу, а другой – «в тумане моря». Но есть ключевое

слово, которое их сближает – «одинокий». Картина мира внешнего спокойная, но не совсем ясная, и одинокий парус привлекает внимание лирического субъекта именно своим одиночеством, потому что одинок и он сам. Состояние смятенности души передается вопросительными интонациями третьего и четвертого стиха. В тревожной человеческой душе возникает предположение, что там, «в тумане моря», «в стране далекой», может быть, есть спасение от одиночества, от тех душевных потрясений, которые суждены «в краю родном».

Во второй строфе пространственная картина меняется. Окружающий мир как бы приближается к глазам зрителя. Ощутить игру волн, свист ветра и скрип мачты возможно, только находясь под парусом, в самом суденышке. То есть «наблюдатель» как бы переместился «с берега» в открытое море, и сам управляет ветрилом. Зачем это ему? А, может быть, спасение от одиночества именно в борьбе со стихией? Но он не бежит от счастья, которого не было в его смятенной душе, и, к сожалению автора, не ищет счастья в океане. Ключевым словом становится здесь «увы», выражающее чувство разочарования, показывающее, что нигде в мире нельзя найти счастья смятенному человеку, так как счастье – это состояние души, а не состояние мира, и нельзя убежать от самого себя.

В третьей строфе картина окружающего мира на редкость гармоничная, светлая и яркая. В ней и «струя, светлей лазури», и «луч солнца золотой». Но эта картина соотносится с состоянием лирического субъекта по контрасту. Вокруг все прекрасно и равнодушно, мир природы лишен страстей, наполняющих душу человека.

Но безграничный мир природы наполнен чувствами лирического «я», состоянием его смятенности. Это усиливается и изменением пространства текста. Если в первой строфе пространство как бы расположено горизонтально и параллельно ровной морской глади, то во второй строфе оно уже колеблемо ветром, от которого «играют волны», а в третьей строфе как бы становится «на ребро», воспринимается в вертикальном измерении. На это указывают нам пространственные предлоги «под» и «над», указывающие на отношения верха и низа. Таким образом, мир реальный «растет» в вертикальном измерении, он простирается уже от водной глади до самого солнца, но не может успокоить смятенную душу и воспринимается лирическим субъектом наполненным мятежными страстями.

Кстати, слово «мятежный» во времена Лермонтова, не ассоциировалось со словом «мятеж» в его «революционном» значении. Его однокоренные слова сегодня уже считаются разошедшимися в значениях. А ведь было одно лексическое гнездо: мятежный – смятение – метаться – метель. Поэтому в начале XIX века слово «мятежный» означало «беспокойный», «мечущийся».

Кульминация чувства в стихотворении Лермонтова находится именно в последней строфе. И опять же рядом с ключевыми образами паруса и «наблюдателя» появляется и третий – образ автора, которому понятно, что в бурях нет покоя. А может быть, это тот же «наблюдатель», но после того, как сам побывал под парусом и понял, что нет выхода в «перемене мест». И бури он просит по этой же причине. Если в мире нет места, где смиряется тревога души, стоит ли жить? Или нужно доказать самому себе свою ценность, сразившись с бурей? Смысловой доминантой становится здесь слово «как будто», появляющееся в последнем стихе и еще раз показывающее иллюзорность поисков счастья в попытке убежать от самого себя.

В коротком стихотворении «Парус» (1832) по существу представлена целая программа жизни романтика с мятежной душой, который покою предпочитает бурю с презрением относится к любому «берегу», ограничивающему его свободу. Гармония в природе раздражает его, ведь она не соответствует его собственной жажде бури и мятежа. Одинокий романтик «просит бури» – только она способна примирить его с миром.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что пространственные отношения в «Парусе» становятся смыслообразующими и помогают понять, что это стихотворение созвучно общему состоянию лирики Лермонтова и его лирический герой страдает от разлада не только с окружающим миром, но и с самим собой.

Действие и подвиг – опорные мотивы поэзии Лермонтова, мотивы–критерии в его художественно–этической концепции. Представление о действии как основе существования человека формируется уже в ранней лирике Лермонтова. Действие мыслится преимущественно в виде борьбы: «жизнь скучна, когда боренья нет». Требования к действию у Лермонтова максималистичны, как и любовь; оно должно совершаться «всем напряжением душевных сил». Максималистичен и предполагаемый результат действия: «Мой час настал – час славы, иль стыда; / Бессмертен, иль забыт я навсегда» («Отрывок», 1831).

Поэта интересовал не нравственный смысл его будущих деяний, а сама «высота» цели, которую он будет штурмовать. Он был убежден, что не в словах, а в действии заключен истинный смысл его жизни.

Стихотворение «1831–го 11» проникнуто томившей поэта жаждой жизни – действенной, исполненной великих свершений. При этом форсируется величие действия; показатель его величия – тот след который оно оставит после себя. Грандиозность содеянного измеряется его необычайностью: оно – залог бессмертия действия:

Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы желал, как тень
Великого героя, и понять
Я не могу, что значит отдыхать.
Всегда кипит и зреет что–нибудь
В моем уме. Желанье и тоска
Тревожат беспрестанно эту грудь.
Но что ж? Мне жизнь все как–то коротка,
И все боюсь, что не успею я
Свершить чего–то! – жажда бытия
Во мне сильней страданий роковых...

Герой Лермонтова, влекомый «жаждой бытия», напряженно ищет контакта с миром, стремится к деятельному общению с ним, но наталкивается на безответность или обман.

Антитезой действию на безответность мира является уход лирического героя в себя, в трагическое бездействие.

Нигде так ярко не проявился скептицизм Лермонтова, как в стихотворении «И скучно и грустно». Все традиционные жизненные ценности – дружба, любовь, желания, радости и страдания, чувства и страсти – не только подвергнуты сомнению, но и отвергнуты, побеждены холодным, рассудочным анализом. Но это печальная победа, ведь лирический герой страдает оттого, что «некому руку подать / В минуту душевной невзгоды», что «вечно любить

невозможно». Ему горько от мысли, что ни в отношениях между людьми, ни в самом себе он не может найти ничего, что примирило бы его с жизнью. К жизни, объявленной «пустой и глупой шуткой», лирический герой подходит как максималист, не желающий довольствоваться малым. Его не устраивает видимость дружбы, не выдерживающей испытания невзгодами, несбыточные желания, любовь «на время», «ничтожные» радости и муки.

За скептическим монологом одинокого «лермонтовского человека» скрывается не внутренняя пустота, а горькое убеждение в трагизме своего существования, в невозможности достигнуть гармонии между человеком и равнодушным к нему миром. Стихотворение, несмотря на его «персональность», полную открытость лирического «я», имеет огромный обобщающий смысл: ведь в нем выражен не только индивидуальный опыт Лермонтова – это итог раздумий всего лермонтовского поколения. В горьком личном опыте сконцентрирован опыт многих людей. « И скучно и грустно» – монолог–исповедь одного из тех людей, о которых Лермонтов написал в стихотворении «Дума» (1838), представляющем собой очерк исторической судьбы и социально–психологический портрет поколения.

«Дума» – сгусток мыслей и чувств Лермонтова, развитых в его поздней лирике, поэмах и романе «Герой нашего времени». В стихотворении говорится обо всех важных сторонах жизни современников: об их месте в обществе, о нравственном облике и психологии. Однако лирический герой «Думы» – отнюдь не равнодушный и бесстрастный судья. Важная особенность стихотворения в том, что размышления о современниках – это и процесс осознания лирическим героем своего истинного положения в мире. Его мысль движется от элегических интонаций печального раздумья к мрачному, трагическому обобщению, от высокой романтической ноты к скорбной и горькой иронии. Лирический герой осознает, что его личная судьба тождественна судьбе поколения. Поэт судит свое поколение, но одновременно и о самом себе говорит в тоне сурового самоосуждения и самоиронии.

Лермонтов не только оценивает свое поколение, но и вспоминает о предшествующем – «отцах», которые не смогли ничего оставить своим детям, отказавшись от своих прежних убеждений, посчитав их «ошибками». Поэт говорит и о будущем поколении – «потомках», которые с горечью и презрением будут вспоминать об «отцах»:

И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

Но главное внимание Лермонтов уделил, естественно, духовному облику современников. Он подчеркнул бесцельность и бессмысленность существования людей, чья жизнь – «ровный путь без цели», «пир на празднике чужом». Это люди без будущего, которые пройдут над миром без «шума и следа»: после них не останется ни новых идей, ни новых дел. Грядущее для этих людей «иль пусто, иль темно». Лермонтов говорит о своем поколении как о «толпе угрюмой и скоро позабытой», не способной радоваться жизни, смеющейся над прошлым и не верящей в будущее.

Главное в общественной характеристике поколения – отчужденность людей друг от друга. Каждый человек одинок, замкнут, равнодушен к тому, что происходит в обществе:

К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы;
Перед опасностью позорно–малодушны,
И перед властию – презренные рабы.

Эти люди не могут открыто протестовать, а тем более бороться с существующим миропорядком. Лермонтов показывает равнодушие своих современников к нравственности. Они не различают добра и зла, что сам поэт считает «позорным». Отбросив фальшивую мораль большинства, они полагают, что нравственности вообще не существует.

В «Думе» дана замечательная характеристика психологии современного поколения. Прежде всего, Лермонтов пишет о том, что это поколение рационалистов. Тяга к знаниям и сомнение – двигатель познания – всегда были благом для людей, но поэт подчеркивает, что для его современников это уже не благо, а зло. Ведь практического значения их размышления о мире и людях не имеют. Ум современников иссушен «наукою бесплодной». Они не доверяют своим чувствам, видя в них только «зарытый скупостью и бесполезный клад», изнемогают «под бременем познанья и сомненья».

Лермонтовское поколение не способно на глубокие чувства. Ни ненависть, ни любовь не могут по–настоящему овладеть душой этих людей. В их крови «огонь кипит», но в душах – «холод тайный», так как истинные чувства для них закрыты. Поэтому ни поэзия, ни искусство не в состоянии расшевелить их ум «восторгом сладостным».

В «Думе» поэт не ограничился беспощадными и горькими оценками современников. Он показал, что не только они виноваты в бесцельности их жизни. «Дума» – это обвинительный акт обществу, превратившему умных людей, интеллектуальную элиту страны в подобие манекенов, которым скучно в жизни, скучно с самими собой.

Для противопоставления бездействия современного человека героическим делам предыдущих поколений Лермонтов обращается к национальному прошлому России в произведении «Бородино».

В лермонтовском понимании подвиг связан, как правило, с воином: воин совершает подвиг в бою, жертвуя собой во имя высокой цели. Лермонтову важен при этом и момент «преломления» героем себя, и готовность человека к подвигу.

По глубокому убеждению поэта, воспоминание о Бородинской битве относится к самым ярким и поэтическим картинам прошлого, является «поучительным» и возвышающим душу памятником героического духа и свершений России. В соответствии с этим замыслом Лермонтов разрабатывает неповторимый жанр произведения – героической стихотворной новеллы, поэтическими средствами передаёт яркую батальную живопись, создаёт монументальный образ народа, соединяет «грубо простодушный» язык солдата со стихотворной патетикой, оформляет произведение в череду оригинальных семистишных строф.

Но сам подвиг у Лермонтова принципиально однократен: отречение героя от личных интересов ради совершения подвига предполагает своей целью единичное действие, вспышку всех сил человека. Подвиг исключает рефлексию, ибо он – высшее проявление действия. Трагедия современного поколения, по Лермонтову, – в отсутствии высших целей, в отказе от борьбы, в неспособности к жертве, а поэтому и в неспособности к действию и подвигу («Дума»). Отсутствие идеала подчиняет жизнь человека эгоистич. целям, а

сконцентрированная на себе личность не может направить свою волю на что бы то ни было надличностное.

Мотив одиночества.

Никто моим словам не внемлет… я один.
М.Ю.Лермонтов

С самого начала мотив одиночества существует в творчестве Лермонтова в двух взаимоопределяемых ценностных измерениях: «Исконное одиночество лирического «Я» (равно как и героя сюжетных произведений романтизма) выступает одновременно и как награда за исключительность, за «непошлость», и как проклятие, обрекающее его на изгнанничество, непонимание, с одной стороны, и злость, эгоизм – с другой» [Лотман (2), с. 169]. Для героя раннего Лермонтова эта общеромантическая формула имеет неоспоримую силу. Действительно, только оставаясь в принципиальном одиночестве («Живу – как неба властелин – В прекрасном мире – но один»), которым он мучился и к которому в то же время стремился, право на которое он оберегал и отстаивал у «ничтожного мира», он мог обнаружить уникальность своего «Я»; только такая позиция была достойна его, как и всякого истинного героя. Но одновременно он тяготился своим одиночеством, признаваясь, что оно «страшно» ему, и жаждал связи с другой, родственной душой. Поздняя лирика буквально пронизана темой одиночества, неприкаянности человека, мимолетности бытия. Тучки, облака, волны, сорванный ветром листок – все эти в высшей степени эмблематичные слова обозначали в мире Лермонтова вечное состояние скитальничества, «минутности».

Стихотворение Лермонтова «Листок» (1841), центральный образ которого – гонимый жестокой бурей листок – символ одинокого, не имеющего цели, скитальческого существования. Лирический сюжет стихотворения, развивающийся в аллегорической форме, построен на противопоставлении двух «миров»: листка и чинары. «Странник» (так дважды – в авторской речи и в словах чинары – именуется листок) переживает враждебность окружающего мира: он засох от зноя, увял от холода. Но те же самые стихии живут в дружественном согласии со «свежей» чинарой: «с ней шепчется ветер, зеленые ветви лаская», она «солнцем любима». Их миры принципиально несовместимы: с одной стороны – бесприютное (лишенное здесь романтического ореола) одиночество, неприкаянность, горе, беспокойство: «увял я без сна и покоя», с другой – забвение, отгороженность от реальной жизни («Ты много видал – да к чему мне твои небылицы?»), нежелание знать ничего, что выходит за границы собственного мира и может нарушить стабильность самодовольного и самодостаточного существования.

Если герой ранней лирики Лермонтова отвергал как ложный и решительно для него неприемлемый мир беспечного и «бесчувственного» блаженства, то теперь листок–странник даже в таком, чуждом ему мире, готов искать избавления от гонящей его тоски и одиночества, он «молит» у чинары «приюта»: «и странник прижался у корня чинары высокой». Этой ярко наглядной «мизансценой» подчеркивается «непрезентабельность» пыльного желтого листка рядом с роскошным и полным жизни деревом. Но чинара отказывается приютить странника. Ее словами кончается стихотворение, оставляя у читателя ощущение недосказанности, необходимости проследить дальнейшую судьбу (движение) листка. Однако этот «обрыв» текста имеет содержательное значение. «Иди себе дальше», – говорит чинара. Но дальше –

море («И вот, наконец, докатился до Черного моря»); оно дает жизнь чинаре, но обреченному на скитание листку оно сулит только гибель.

Выросший в «суровой отчизне» дубовый листок – символ трагического одиночества человека в мире и одновременно исторической «бездомности» поколения.

В лирико–философской исповеди «Выхожу один я на дорогу…» голос поэта обращен к самому себе. Стихотворение – акт его философского самосознания.

В начале стихотворения звучит один из ведущих мотивов лермонтовской лирики – мотив одинокого странничества по жизни, «кремнистому пути», уводящему в будущее. Земная жизнь осмыслена как «пустыня», место уединенной встречи лирического героя со вселенной. Земля не противостоит небу: «пустыня внемлет Богу». Это отражение небесного согласия, божественной гармонии мироздания. Но величественное зрелище ночи («В небесах торжественно и чудно! / Спит земля в сиянье голубом...») резко противопоставлено дисгармонии и разладу в душе лирического героя («Что же мне так больно и так трудно? / Жду ль чего? жалею ли о чем?»). Сталкиваются гармония космоса и хаос души героя, гордо сопоставившего себя с мирозданием. Вселенная для него – только часть мучительной жизни, лишенной воспоминаний о прошлом и надежд на будущее. Неразрешимый конфликт с жизнью не устраняется, а преодолевается – ценой отречения от жизни, устремлением лирического героя к фантастической грёзе о полужизни–полусне–полузабытьи:

Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!
Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь...

Только с этой несбыточной мечтой он связывает возможность преодолеть время, слиться с природой, найти желанную гармонию с миром:

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб вечно зеленея
Темный дуб склонялся и шумел.

Лермонтов не снимает противоречий в самой реальности. Они по–прежнему тревожат лирического героя: он никуда не может уйти от них и от мучительного разлада в собственной душе. Хаосу и дисгармонии противостоит романтическая программа «жизнестроения», развернутая в финале стихотворения. Это новая реальность, содержание которой – неувядающая, «вечная» жизнь и полная реализация духовных сил человека: он мечтает не о смерти, а о подлинном существовании – в гармонии с мирозданием и самим собой.

Тема поэта и поэзии.

«Смерть Поэта» – первый и самый глубокий поэтический отклик на гибель Пушкина, созданный под непосредственным впечатлением от трагической вести в конце января – первых числах февраля 1837 г. С него началась известность Лермонтова как поэта, преемника великого Пушкина.

Первые строки стихотворения воссоздают перед нами образ Пушкина–поэта. «Смерть поэта» – это оценка пушкинского гения.

Он – «невольник чести», одиноко восстающий против «мнений света». Лермонтов сразу же вводит читателя в круг важнейших для себя тем – смерть, невольничество, поэзия, честь: «Погиб Поэт! – невольник чести». Конфликт Пушкина не только в столкновении с «наперсниками разврата», он сложен, многопланов. Поначалу – это столкновение поэта с безликим светом, затем с его конкретным представителем – Дантесом, и, наконец, с «новой аристократией», жадной толпой, стоящей у трона, «Свободы, Гения и Славы» палачами. Николай I окружал себя людьми незнатного происхождения, которые были ему всем обязаны. Их отцы достигли высокого положения при дворе и были причислены к знати отнюдь не за заслуги перед отечеством – это «прославленные подлостью» угодники, аферисты, готовые на все ради богатства и власти. Пушкин в стихотворении «Моя родословная» называл себя мещанином – в противовес «новой знати». Для него, русского дворянина с шестисотлетней родовой историей, предпочтительней быть «мещанином во дворянстве», чем отнести себя к «новой аристократии»:

Под гербовой моей печатью
Я кипу грамот схоронил
И не якшаюсь с новой знатью,
И крови спесь угомонил.
Я грамотей и стихотворец,
Я Пушкин просто, не Мусин,
Я не богач, не царедворец,
Я сам большой: я мещанин.

Образ Пушкина – центральный в стихотворении. С поразительной остротой и политической дерзостью Лермонтов поставил вопрос о трагической судьбе Поэта в условиях самодержавной России.

В стихотворении «Смерть Поэта» отчетливо выделяются три части. Первые 33 стиха воспроизводят картину гонений и гибели поэта. Дан портрет убийцы – Дантеса, который, будучи эльзасцем по происхождению, добивался голландского подданства и приехал в Россию «на ловлю счастья и чинов». Человек «с двумя отчествами и тремя отечествами», «барон второго дня» счел роман с первой красавицей, петербургской легендой Н.Н. Пушкиной выгодной «светской интрижкой». Лермонтов взвешивает: с одной стороны – «дивный гений», с другой – «ловец счастья и чинов». С одной стороны – носитель самой высокой культуры, «сердце вольное», «наша слава», с другой – невежественный представитель низкой черни, «пустое сердце».

Во второй части («И он убит, и взят могилой...») преобладают элегические раздумья об участи поэта в России. Третья часть («А вы, надменные потомки...») обращена к защитникам Дантеса, скрытым врагам Пушкина: «И вы не смоете всей вашей черной кровью // Поэта праведную кровь!» Лермонтов точно указывает виновников гибели Пушкина – палачей «Свободы, Гения и Славы». Именно к ним обращены пророческие слова поэта: «Но есть и Божий суд, наперсники разврата! Есть грозный судия: он ждет…». Как обычно у Лермонтова, образные формулы «Божий суд» и «грозный суд» многозначны и полисемичны. В них – вера не только в высшую небесную справедливость, но и в справедливость историческую. Смерть Пушкина наталкивает Лермонтова на размышления о судьбе гения, роке, одиночестве, «довременном конце», «обманутых надеждах».

Широкий общественный резонанс, вызванный стихотворение «Смерть поэта», открыл новую возможность – превратить несбывшуюся судьбу в новую общественную и эстетическую роль.

Уже в «Кинжале» (1838) намечена параллель между поэтом и кинжалом, мысль об их внутреннем родстве как могучих орудиях борьбы зы высшие человеческие ценности.

Приняв эстафету от Пушкина, Лермонтов–поэт так же напряженно всматривался в свое время, в свой век. Все волнует ум Лермонтова – жизнь общества и жизнь родины, судьба поколения и судьба поэта в России после деспотически прерванной деятельности поэтов–декабристов, после убийства Пушкина. Вывод Лермонтова печален и горек: «в наш век изнеженный» «поэт свое утратил назначенье» («Поэт», 1838). Современные поэты отреклись от славной традиции, от героической родословной. В стихотворении Лермонтов напоминает, как совсем недавно звучал голос поэта–гражданина:

Бывало, мерный звук твоих могучих слов
Воспламенял бойцов для битвы...
Твой стих, как божий дух, носился над толпой
И, отзыв мыслей благородных,
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных.

Новый поворот тема поэта получает в стихотворении «Памяти А.И. Одоевского» (1839), написанном Лермонтовым при известии о смерти его друга–декабриста на Кавказе. Стихотворение подкупает задушевностью и естественностью разговорных интонаций. Самое ценное для Лермонтова в его друге – вера в людей и в будущее. Его судьба как поэта и гражданина трагична: «И свет не пощадил – и Бог не спас!». И все же «Он сохранил и блеск лазурных глаз, И звонкий детский смех, и речь живую, И веру гордую в людей и жизнь иную».

В стихотворении «Не верь себе» (1839) Лермонтов как бы заново обращается к романтической теме «поэт и толпа», но с далеко не традиционным к ней подходом. Сочувствуя «молодому мечтателю», ценя его способность открывать в своей душе «родник простых и сладких звуков», поэт не склонен презрительно отталкиваться и от «толпы». Она предстает здесь не только как безликая светская масса, нивелирующая личность, но и в своих скрытых драмах, подчас трагедиях отдельных лиц. «Правды» поэта и «толпы» во многом меняются местами, по–своему уравниваются.

В программном стихотворении «Журналист, читатель и писатель» (1840) создана яркая картина творчества романтического поэта–пророка, пишущего под «диктовку» совести и «сердитого» ума:

Бывают тягостные ночи:
Без сна, горят и плачут очи,
На сердце – жадная тоска;
Дрожа, холодная рука
Подушку жаркую объем лет;
Невольный страх власы подъем лет;
Болезненный, безумный крик
Из груди рвется – и язык
Лепечет громко, без сознанья

Давно забытые названья...
Тогда пишу. Диктует совесть,
Пером сердитый водит ум:
То соблазнительная повесть
Сокрытых дел и тайных дум;
Судья безвестный и случайный,
Не дорожа чужою тайной,
Приличьем скрашенный порок
Я смело предаю позору;
Неумолим я и жесток...

Нравственный максимализм, бескомпромиссность – отличительные черты лермонтовского поэта–пророка. Он не похож на человека, одержимого вдохновением – предвестием будущей гармонии, напротив, в нем бушует хаос, рожденный миром дисгармонии и страданий. Поэт должен быть «больше, чем поэтом», – судьей, выставляющим на всеобщее обозрение («позор») тайные пороки людей. Поэту мучительно горько от непонимания толпы, он сомневается в необходимости своих слов:

К чему толпы неблагодарной
Мне злость и ненависть навлечь,
Чтоб бранью назвали коварной
Мою пророческую речь?

«Пророк» (1841) – последнее стихотворение Лермонтова о судьбе поэта. Оно написано вслед пушкинскому «Пророку» (1826).

Лермонтовское представление о поэте коренным образом отличается от пушкинского. Для Пушкина одиночество поэта – непременное условие творчества, воздействие на современников он не рассматривал в качестве главной цели поэтического труда. Для Лермонтова именно задача, сформулированная в пушкинском «Пророке», – «глаголом жги сердца людей» – единственный подлинный критерий поэта и поэзии. Творческий процесс в понимании Лермонтова, в отличие от Пушкина, не уединенный поиск «союза высоких звуков, чувств и дум», а публичное действо, которое способно захватить, воодушевить публику или вызвать у нее злобный смех. Не для «звуков сладких и молитв» рожден поэт, по–мнению Лермонтова, а для того, чтобы «провозглашать любви и правды чистые ученья». Цель поэта – не движение к гармонии, а порыв к правде, обнажающей «приличъем скрашенный порок».

Но трагизм конфликта – поэт и «толпа» – к концу тридцатых годов достиг предела: «толпа» не просто не принимала неугодного ей поэта, который не хочет выполнять ее заказы, она гнала его, издевалась над ним, торжествуя победу. Но поэт–пророк остался верен своему долгу.

Наглость и агрессивность «толпы» раскрыта Лермонтовым с беспощадной правдивостью. Однако стихи вызывают не только чувство гнева и возмущения «толпой», но и гордость за пророка. Да, толпа ликует, что насмеялась над проповедником «любви и правды», но сломить ей его не удалось. В этой душевной стойкости поэта мудрый смысл стихотворения. Изгнанный из города, затравленный и осмеянный, пророк не пришел с повинной, не испугался своего изгнанничества (а речь идет о типично русском явлении – изгнанниками были и декабристы, и Пушкин, и сам Лермонтов), не отрекся от своих убеждений. Он остался верен своему дару и долгу поэта.

Родина – тема лермонтовской лирики, развивавшаяся на протяжении всего творчества поэта.

В ранней лирике родина осмысливается Лермонтовым в философско–романтическом контексте, как земля, давшая жизнь, рождение и страдание. Таково стих, «Смерть» («Ласкаемый цветущими мечтами») или стих. «Я видел тень блаженства»: «...я родину люблю/ И больше многих: средь ее полей / Есть место, где я горесть начал знать, / Есть место, где я буду отдыхать». Здесь и любовь, и горечь страдания, связанные с родиной как неотъемлемая принадлежность жизни, стоят в одном высоком ряду. Но, возвращаясь к реальной «земле», к своей стране, поэт ощущает дисгармонию:

Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете.
К чему глубокие познанья, жажда славы,
Талант и пылкая любовь свободы,
Когда мы их употребить не можем?
Мы, дети севера, как здешние растенья,
Цветем недолго, быстро увядаем...
Как солнце зимнее на сером небосклоне,
Так пасмурна жизнь наша. Так недолго
Ее однообразное теченье...
И душно кажется на родине,
И сердцу тяжко, и душа тоскует...
Не зная ни любви, ни дружбы сладкой,
Средь бурь пустых томится юность наша,
И быстро злобы яд ее мрачит,
И нам горька остылой жизни чаша;
И уж ничто души не веселит.
(«Монолог», 1829)

Неудооовлетворенность ее настоящим рождает мечту об иной родине. В лирике появляется образ идеальной романтической отчизны «страны, где не знают обману», «где не отнимет счастия из шутки, / Как здесь, у брата брат» («Настанет день – и миром осужденный»). Но это страна будущих идеальных человеческих отношений.

Поэтическая мысль Лермонтова уже в ранних стихах пытается искать опоры для патриотического чувства в реальных ценностях жизни. Ими оказываются в стихотворении «1830 год. Июля 15–го – дом, детство, где «все грело сердце», «все было мне наставник или друг, все верило младенческим мечтам». Отсюда путь к стихотворению «Как часто, пестрою толпою окружен»: «И вижу я себя ребенком, и кругом / Родные все места». Память о них «как свежий островок» среди полного противоречий мира. Но воспоминание о теплой родине детства везде осложняется столкновением с губительной силой общества.

Отрицание той России, «где стонет человек от рабства и цепей», зарождается у Лермонтова еще в юношеской лирике («Жалобы турка», 1829). Прямо предвещается тема «голубых мундиров» в 1832: «Куда ни взглянешь, красный ворот / Как шиш торчит перед тобой» (стихотворение «Примите дивное посланье»). Отношение к родине – стране, «где царствует порок», состояние которой несовместимо с идеалами свободы и справедливости, выражено в стихотворении «О, полно извинять разврат!». Объект отрицания у Лермон-

това постоянен. Это – деспотия, власть, непробужденный еще народ, трагически незащищенный человек, носитель протестующей мысли.

Отсюда шел путь Лермонтова к стихотворению «Родина».

«Родина» – это лирическое раздумье поэта о своем отношении к Отчизне. «Отчизна», «отечество», «отчина», «отчество», «отец». По отцу называют на Руси детей, и отчество как указание на связь с предками, с отцом свойственно славяно–русской традиции.

Лирический герой «Родины» – человек, проезжающий проселочными дорогами по просторам степной России. Он говорит о любви к «неофициальной» России, скрытой за фасадом официального патриотизма, признающего только «славу, купленную кровью» и «полный гордого доверия покой», и восторгами «квасных» патриотов, которые ценят «темной старины заветные преданья». Лирический герой ясно видит, что нужно отбросить, что не может быть предметом его любви, даже если это кажется «странным» его современникам. Четыре раза подчеркивает необычность своего патриотизма: «Люблю отчизну я, но странною любовью!», «Не победит ее рассудок мой», «Но я люблю – за что не знаю сам...», «С отрадой многим незнакомой...»

Лирический герой Лермонтова любит свое, родное, близкое с детства и одновременно вечное, то, что составляет колыбель прошлого, настоящего и будущего. Отсюда – трепетное лермонтовское отношение к родной природе, к тому вечно сущему народу, который творил, творит и будет творить жизнь, историю. От безмерности величественного пространства («разливов рек, подобных морям») Лермонтов постепенно переходит к точечным образам «дрожащих огней печальных деревень», а от них – к интимно–нежным запечатлениям «дымка спаленной жнивы» и «четы белеющих берез».

В своем чувстве поэт опирается на народные представления об истинном, добром и прекрасном. Красота для Лермонтова – в простом, обыденном, национальном и народном. Степь покоряет своим молчанием: здесь нет «оглушающего языка». Напротив, леса полны голосов, движения, но поэт находит для этих понятий совсем не броское и не резкое слово, а мягкое – «колыханье». Стоит присмотреться, как обычные среднерусские леса начинают напоминать «безбрежные» моря. И для разливов рек поэт подбирает именно такое сравнение – «подобные морям». Так все приходит в стихотворении к согласованию, единству, гармонии. В среднерусской природе живет величественное и возвышенное, так же как в народной жизни – истинно прекрасное.

Это ощущение красоты усиливается грустно–мелодическим стихом («дрожащие огни печальных деревень»), придающим и всему остальному какую–то трепетность. «Врачующая» (Н.А. Некрасов) сила природы Лермонтовым дополняется стремлением проникнуть в тайну народного бытия, разгадать высший смысл простой жизни.

В стихотворении «Родина» Россия предстала во всей полноте своего духовного содержания. Свой патриотизм Лермонтов выразил «истинно, свято, разумно» (Н. Добролюбов).

Любовь – это один из всепроникающих мотивов в творчестве Лермонтова. В программном стихотворении «1831 июня 11 дня» Лермонтов говорит: «Я не могу любовь определить / Но это страсть сильнейшая! – любить / Необходимость мне; и я любил / Всем напряжением душевных сил». Бескомпромиссность лирического героя Лермонтова, представления о любви как о

высшем и потому неосуществимом идеале в своей основе трагичны. В раннем творчестве он использует воскрешенный романтизмом и восходящий к поэзии трубадуров культ любви как высшей ценности: «Моя душа твой вечный храм; /Как божество, твой образ там; /Не от небес, лишь от него /Я жду спасенья своего» («Как дух отчаянья и зла»).

У Лермонтова любовная тема пронизана мотивами страдания – неудачи, неисполнимости связанных с этим чувством надежд: «Всякий плакал, кто любил: /Любил ли он морские волны /Иль сердце женщинам дарил» (поэма «Моряк»). Неразделенная любовь, начиная с самых ранних стихов 1830 («три раза я любил, /Любил три раза безнадежно») и на протяжении всего творчества, выступает как лейтмотив.

В любовной лирике еще сильней, еще заметней разрыв между реальным и идеальным. В творчестве Лермонтова трудно выделить собственно любовную лирику – настолько тесно она переплетена с философскими раздумьями и медитациями, исповедальными стихотворениями. Это своего рода отдельная глава «поэтического дневника» Лермонтова, с присущей ему рефлексией, с характерными темами одиночества, скитальчества.

Идеал поэта – в стихотворении «Она не гордой красотою...», посвященном Варваре Лопухиной: «чудная простота», вдохновение в речи и чертах, голос, проникающий в душу. Ее образ дан через отрицание стереотипов:

Она не гордой красотою
Прельщает юношей живых,
Она не водит за собою
Толпу вздыхателей немых.
И стан ее не стан богини,
И грудь волною не встает...

Лермонтов прибегает в стихотворении к неожиданному сопоставлению, сравнивая голос возлюбленной с «воспоминаниями лучших дней». Явлению внешнему находится параллель в жизни духовной, внутренней.

Этот же прием будет использован в миниатюре «Нищий», обращенной к Екатерине Сушковой. Одна из граней дарования Лермонтова – мгновенно преображать поразивший его эпизод или событие силой поэтической фантазии. «Нищий» был написан после посещения Лермонтовым Троице–Сергиевой лавры. Об одном эпизоде этой поездки Е. Сушкова рассказала в своих воспоминаниях: «На паперти мы встретили слепого нищего. Он дряхлою, дрожащею рукою поднес нам свою деревянную чашечку, все мы подавали ему мелких денег; услыша звон монет, бедняк крестился, стал нас благодарить, приговаривая: «Пошли вам бог счастья, добрые господа; а вот намедни приходили сюда тоже господа, тоже молодые, да шалуны, насмеялись надо мною: наложили полную чашечку камушков. Бог с ними!»» По другим сведениям, камушки в руку слепого положила сама Е. Сушкова, известная своими жестокими проделками.

Двенадцать строк, три строфы, из них – лишь последняя обращена к адресату. Страдания нищего оттеняют страдания лирического героя, переживающего нищету безлюбовного состояния, утратившего свои лучшие чувства. Очевидно, что описанный эпизод – переломный, решающий для героя: унижена его любовь, он глубоко потрясен произошедшим. Лермонтов утяжеляет образ, и «камешки» превращаются в камень, «слезы горькие» и «тоска» – в непосильный для души груз. Метафора оживает.

С этого момента «презренья женского кинжал», ранящее и даже убивающее слово становится неизменной темой в поэзии Лермонтова.

В стихотворении «Благодарность» (1840) лирический герой благодарит возлюбленную за свои страдания, за «язвительную жестокую укоризну», ждет от нее холодности, которая убила бы внем надежды и мечты:

За все, за все тебя благодарю я:
За тайные мучения страстей,
За горечь слез, отраву поцелуя,
За месть врагов и клевету друзей;
За жар души, растраченный в пустыне,
За все, чем я обманут в жизни был...
Устрой лишь так, чтобы тебя отныне
Недолго я еще благодарил.

Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Я не унижусь пред тобою...» входит в цикл стихотворений (1830–1832 гг.), предпосылкой к созданию которого явилась трагическая любовь поэта к Наталье Федоровне Ивановой – адресату цикла. Лирическое «я» стихотворения стремится к любви, пониманию, которое должно быть воплощено в «ты», но объединение «я» и «ты» невозможно.

Антитеза «я» и «ты» заключает в себе и оппозицию отдельных понятий, действий, связанных с ними и тоже противопоставляемых:

я – ты
свобода – заблужденье
бессмертие – годы, мгновенья
душа, вдохновение – улыбка, глаза
свобода, гордость – рабство
душа – земное

«Я не унижусь пред тобою...» говорит о любви как о чувстве, невозможном для героя, а потому не только не дарящем ему радости бытия, творческих сил, но и лишающем их. Герой одинок и даже озлоблен. Ни один из поэтов до Лермонтова не осмелился бы в послании к женщине, некогда им любимой, позволить себе употребление ораторских интонаций, ораторского пафоса. А между тем Лермонтов предельно насыщает свой монолог эмоциями: в тексте присутствуют и укоряющие, горькие восклицания, и гневные, яростные вопросы.

Лирический герой Лермонтова, вечно ищущий любви, ищущий тот самый абсолют, к которому стремятся все романтики, не может найти его в пошлом мире, мире обыденных, земных забот. Ни любовь, ни «битвы» не могут облегчить герою этот поиск, эту жажду счастья. Мир не может дать романтику этого идеала, а потому конфликт героя с миром заведомо неразрешим. Осознание этой обреченности, этого отсутствия прекрасного и необходимого душе в страшном, чуждом мире делает стихотворение трагичным.

В лирике Лермонтова складывается концепция мучительной любви, любовной драмы, любовной рефлексии. Лермонтов искал в женщине «нездешнюю» чистую душу, которая примирила бы его с «людьми и бурными страстями». В зрелой же лирике Лермонтова любовь, даже отвергнутая или безнадежная, выступает как светлое, одухотворяющее – нравственное начало.

Стихотворение «Молитва» (1837) – мольба о добре для любимой, защите от злых сил «холодного» мира:

Окружи счастием душу достойную;
Дай ей сопутников, полных внимания,
Молодость светлую, старость покойную,
Сердцу незлобному мир упования.

У зрелого Лермонтова верность пережитому, завершенность судьбы и всех личных отношений в прошлом – определяющая черта лирического героя, и в стихотворении «Нет, не тебя так пылко я люблю» тоже утверждается, что воспоминание о прошлой любви сильнее впечатлений настоящего, что власть памятного женского образа реальнее «блистанья» новой «красы». Но напряженная обращенность к воочию присутствующей собеседнице создает подводное противотечение: слушательница оказывается вовлечена в драму героя, втянута в круг его страстей, возбуждена к ответному чувству, несмотря на то, что так и не дождалась любовного признания.

Начинаясь с энергичного интонационного жеста: «Нет, не тебя...», стихотворение звучит как реплика в давно идущем разговоре, как неокончателен и двойственный ответ на немой вопрос героини. Герой «пылко» (даже «так пылко» – типично лермонтовское усилительное «придыхание») любит не ту, с кем он сейчас говорит, и резкость его заявления лишь отчасти смягчена утешительным комплиментом 2–й строки; но все–таки он любит нечто именно в нынешней собеседнице (свою погибшую молодость, сходство с «подругой юных дней»). Притом в значении слова «пылко» так сильны смысловые признаки импульсивности, сиюминутной вспышки, что оно не вполне приложимо к воспоминанию, пускай яркому, словно сон наяву, к чувству, пробуждаемому огнем «угаснувших очей». Доля этой «пылкости» неизбежно переадресуется непосредственно слушательнице героя.

Есть что–то гипнотически настойчивое, что–то внушающее послушный отклик в самом строе стихотворения: в нарочито монотонной рифмовке грамматически однородных слов «блистанье – страданье», «смотрю – говорю», «взором – разговором», «дней – очей», «другие – немые»; во «влажных» (как их называл сам поэт) рифмах на «ю», которые для Лермонтова всегда ассоциировались с интимностью сердечного излияния; в неотступности словесных повторов: «люблю – люблю», «глаза – в глазах», «говорю – говорю», подчас образующих «песенные» композиционные фигуры (стык, подхват, анафоры, параллелизмы); в протяжной плавности пятистопных ямбических стихов с многочисленными пиррихиями.

Обезоруживающая искренность, апелляция к женскому пониманию и сочувствию, откровенная увлеченность, удержанная на грани решительного признания, – это отношения, с манящей перспективой новой любви. Не исключено, что гибель застигла Лермонтова на пороге значительного чувства, давно им не изведанного. Между тем «прошлое страданье» здесь нечто несравненно большее, чем предлог для лирической исповеди перед новой слушательницей. В какой–то момент «дальний план», стихотворно–мысленное созерцание прошлого – непроизвольно выступает вперед и в финале целиком завладевает вниманием героя. Перелом совершается на слове «говорю» – стыке 2–й и 3–й строф; кажется, что начало 3–й строфы герой произносит, уже глядя «сквозь» свою слушательницу. «Давно немые уста», от которых в ходе «таинственного разговора» все еще ожидается заветное слово, и «угаснувшие очи», чей огонь все еще светит из новых, чужих глаз, – это образы такой патетической значительности, что они, несмотря на свою загадочную

скупость, заслоняют не только ту, к кому стихотворение обращено, но и самое лирическое «Я».

1

Нет, не тебя так пылко я люблю,
Не для меня красы твоей блистанье;
Люблю в тебе я прошлое страданье
И молодость погибшую мою.

2

Когда порой я на тебя смотрю,
В твои глаза вникая долгим взором:

Таинственным я занят разговором,
Но не с тобой я сердцем говорю.

3

Я говорю с подругой юных дней,
В твоих чертах ищу черты другие,
В устах живых уста давно немые,
В глазах огонь угаснувших очей.

Стихотворение «Отчего» (1840) посвящено княгине М. А.Щербатовой, образ–переживание здесь передает сложное чувство героя – грусть, тревогу, горечь.

Мне грустно, потому что я тебя люблю,
И знаю: молодость цветущую твою
Не пощадит молвы коварное гоненье.
За каждый светлый день иль сладкое мгновенье
Слезами и тоской заплатишь ты судьбе...
Мне грустно... потому что весело тебе.

Отчего вдруг возникает пронзительное ощущение жажды счастья и невозможности его? В стихотворении всего шесть строк, это монолог, в котором поэт предсказывает возлюбленной ее будущее. В основе этого маленького стихотворного шедевра – реальная лирическая ситуация, парадоксально увиденная поэтом: цветущая молодость любимой женщины даже в светлый день иль сладкое мгновенье вызывает у героя предощущение горести и мрачные чувства: Слезами и тоской заплатишь ты судьбе.

В художественном мире поэта утверждается единый идеал, связанный с представлением о полноте жизни, включающей в себя свободу и гармонию. Ему противостоит мертвенный и душный мир вражды, неволи и душевного холода. Любимые герои Лермонтова – люди с пламенной душой, стремящиеся к свободе и единству с природой. Таковы герои стихотворений «Бородино», «Смерть Поэта», «Памяти А. И. Одоевского», «На светские цепи...», «Парус», «Родина», «И скучно и грустно» и других. Лермонтову ненавистны бездушные люди, приличьем стянутые маски, толпа, для потехи травившая Поэта, убийца, который хладнокровно навел удар, Свободы, Гения и Славы палачи.

Поэтому и в стихотворении «Отчего» нельзя не заметить противопоставления: молодость цветущую, светлый день, сладкое мгновенье, весело – не пощадит, коварное гоненье, слезами и тоской заплатишь. И сразу почувствуются характерные для Лермонтова антитезы: живой человек и мертвенная злобная толпа, искренность и коварство, стремление к гармонии и невозмож-

ность ее, неизбежность жестокой расплаты за радости бытия, за попытку жить по–своему, свободно.

Как много говорит нам повтор мне грустно, потому что... в первой и последней строках стихотворения. Ведь в первой строке уже сказано главное: я тебя люблю. Но дело ведь и в том, что героиня не осознает опасности, ей весело, она не чувствует беды. Такое детское простодушие тоже сближает ее образ с образом поэта:

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной
Вступил он в этот свет завистливый и душный
Для сердца вольного и пламенных страстей?
Зачем он руку дал клеветникам ничтожным,
Зачем поверил он словам и ласкам ложным...

Мысль, заданная уже вначале: Мне грустно, потому что я тебя люблю, – развертываясь и наполняясь конкретным содержанием, закрепляется афористической концовкой стихотворения, – антитезой: Мне грустно... потому что весело тебе. Кольцевая композиция, подчёркивает трагизм судьбы героини. Однако, дочитав до конца, почувствуем, как возвышенна, прекрасна и одухотворенна любовь лирического героя. Это любовь, в которой нет ничего мелкого, а есть только жажда счастья для любимой и горечь от сознания его невозможности.

Тема природы.

«Когда волнуется желтеющая нива» – позднее стихотворение Лермонтова (1837), в котором запечатлены редкие мгновения гармонии, слияние поэта с природой и связанное с этим состояние внутренней просветленности. Однако такое состояние лишь подчеркивает обычную душевную тревогу поэта, порождаемую неустроенностью мира, неустранимостью трагического разлада с ним, постоянством мучительных сомнений в возможности «счастья на земле», в существовании Бога.

Лермонтов как бы вновь вдыхает запахи, слышит звуки ветра, видит краски родной земли. Природа видится ему в неустанном движении: нива волнуется, слива прячется под тень листка, лес шумит, ключ играет и что–то лепечет, ландыш кивает головой. Глаз радует богатство цветов: желтый, малиновый, зеленый, серебристый, розовый, золотистый.

Поэтические определения автора многосложны, замедленность в их произношении придает им особую значительность: жел/те/ ю/ща/я (нива); ма/ ли/ но/ва/я (слива); ела/до/ стной (тенью); зе/ле/но/го (листка); ду/шйс/той (росой); ру/мя/ным (вечером); се/ре/бри/стый (ландыш); сту/де/ный (ключ); та/ин/ ствен/ну/ю (сагу). Тропы – емки: желтеющая (нива) – это и цвет колосьев, и их зрелость; волнуется (нива) – колышутся тяжелые колосья, ждущие жатвы, свежий (лес) – лоснящаяся молодая зелень, чистый, бодрящий воздух.

Природа покоряет человека своей красотой и гармонией. Общение с этим миром умиротворяет душу, рождает «высокие минуты бытия».

Стихотворение состоит их четырех строф. В первой – как будто взгляд со стороны на окружающий мир; во второй – природа одухотворена. Ландыш как бы рад человеку, созерцающему его красоту, в третьей строфе – ключ делится рассказом о мирном крае, откуда он течет, и повергает слушателя в сон. Здесь меняется характер поэтических определений. Они эмоционально–оценочны: таинственная (сага), мирный (край), смутный (сон). В последней, итоговой строфе – переход от мира природы к душе человека, а затем – к мирозданию:

Когда волнуется желтеющая нива,
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива
Под тенью сладостной зеленого листка;
Когда, росой обрызганный душистой,
Румяным вечером иль утра в час златой,
Из–под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой...
Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, –
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога...

Само содержание произведения, его композиция говорят лишь о недолговременном успокоении поэта от жизненных тревог. Оно наступает лишь при созерцании величия и значительности природы. Общество же дисгармонично, и постигнуть счастье там, где царствуют злоба и несправедливость, ложь и лицемерие – невозможно. Только при удалении от общества, его забвении «смиряется души... тревога», «расходятся морщины на челе». Но порой и общение с природой не заглушает душевную боль.

В стране, где «Свободы, Гения и Славы палачи» диктовали свои нормы поведения, Лермонтов не мог избавиться от горестных раздумий, душевной тревоги.

Смерть – постоянный предмет философской рефлексии и поэтического переживания Лермонтова, тесно связанный с размышлениями о вечности и времени, о бессмертии и о любви. Ожидание смерти как освобождения от земных мук и страданий – распространенный мотив романтической поэзии. У Лермонтова он достигает наивысшей трагической кульминации в стихотворении «Пленный рыцарь», где смерть – желанное избавление от плена жизни: «Смерть, как приедем, по держит мне стремя; /Слезу и сдерну с лица я забрало».

Но гораздо чаще в поэзии Лермонтова смерть предстает как провиденциальное ощущение гибели или близкой кончины: «Не смейся над моей пророческой тоскою;/ Я знал, что голова, любимая тобою,/С твоей груди на плаху перейдет». Эта же тема звучит в стих. «Из Андрея Шенье», «Когда к тебе молвы рассказ» и др.

Трагизм ее Лермонтов видит прежде всего в невозможности личного бессмертия, в бесследном исчезновении духовного «Я», с уничтожением которого Лермонтову так трудно примириться: «В сырую землю буду я зарыт./ Мой дух утонет в бездне бесконечной!...» («Смерть» – «Закат горит огнистой полосою»); «Боюсь не смерти я. О нет!/Боюсь исчезнуть совершенно» («1830. Мая 16 числа»). Сама по себе смерть не страшит поэта; ужасно связанное с ней забвение и гибель любви: «Что смерть? – лишь ты не изменись душою!» («Настанет день – и миром осужденный»).

Во многих поздних стихотворениях («Памяти А. И. Одоевского», «Завещание», «Валерик») мотив смерти не связан с эсхатологическими (как в ранних) и космическими мотивами.

Удивительная простота, безыскусность и вместе с тем пронзительная человечность отличает стихотворение «Завещание» (1840). В поэтическом даровании Лермонтова открылись грани, позволившие ему раскрыть необычайную психологическую значительность и глубину в обыденном, «прозаическом». Сама смерть, всегда тревожившая сознание поэта, предстает в этом стихотворении как щемя-

щее–тревожное расставание человека с миром, который ему так не хочется покидать, несмотря на то, что этот мир был неласков или равнодушен к нему:

Наедине с тобою, брат,
Хотел бы я побыть:
На свете мало, говорят,
Мне остается жить!
Поедешь скоро ты домой:
Смотри ж... Да что? моей судьбой,
Сказать по правде, очень
Никто не озабочен.

А если спросит кто–нибудь...
Ну, кто бы ни спросил,
Скажи им, что навылет в грудь
Я пулей ранен был,
Что умер честно за царя,
Что плохи наши лекаря
И что родному краю
Поклон я посылаю.
Отца и мать мою едва ль
Застанешь ты в живых...
Признаться, право, было б жаль
Мне опечалить их;
Но если кто из них и жив,
Скажи, что я писать ленив,
Что полк в поход послали
И чтоб меня не ждали.

Соседка есть у них одна...
Как вспомнишь, как давно
Расстались!.. Обо мне она
Не спросит... все равно,
Ты расскажи всю правду ей,
Пустого сердца не жалей;
Пускай она поплачет...
Ей ничего не значит!

Такие простые слова и так пронзают душу! Человек один на один с близкой смертью: «На свете мало, говорят, / Мне остается жить!» Это, конечно, и предчувствие поэтом собственной судьбы, и художественный образ – офицер умирает от ран и завещает земляку передать скорбную весть родному краю.

Вначале – о тех, кто спросит просто так, из любопытства. И для них он использует словесные клише, какими составлялись официальные сводки: навылет в грудь; умер честно за царя, а также слова разговорные: плохи наши лекаря; поклон я посылаю. Все это горькая правда, но речь сдержанная, сам страшный факт сообщается как нечто вполне обыкновенное.

Отцу и матери герой не решается сказать правду. Он так давно на войне, что даже не знает, живы ли они, но они ему дороги. Для них – другой вариант сообщения.

И монолог продолжается тоже спокойно – он не хочет ранить их сердца. Здесь уже нет официальных слов, все сдержанно, просто, но искренне. Простые разговорные слова и фразы: писать ленив, полк в поход послали. И двусмысленное не ждали – то ли пока полк в походе, то ли вообще. Так что о смерти и сказано, и не сказано. Как ярко проявляется в этом характер!

И вдруг спокойствие взрывается. В последней строфе – третьем варианте сообщения – речь становится прерывистой, взволнованной. Слова такие же, разговорные. Но отчего в них вдруг зазвучала живая боль?

Кто же остался там, на родине? Какая–то пока непонятная нам горечь и обида звучат в словах: «моей судьбой, / Сказать по правде, очень / Никто не озабочен». Лирический герой не сразу говорит о тех, кто ему действительно дорог.

В предыдущих строфах конец строки был и концом предложения или его законченной части, возникала пауза – одновременно синтаксическая и стиховая. Вы помните: стиховые паузы – это обязательные остановки в чтении, отделяющие соизмеримые отрезки речи друг от друга. Здесь же синтаксические и стиховые паузы не совпадают, стиховая пауза оказывается там, где слова тесно связаны по смыслу, и потому она воспринимается как перебой речи, выражение волнения. Отсюда вывод: особенности стиха проявляются только в единстве со словами и в зависимости от их смысла.

По смыслу между словами давно и расстались не должно быть паузы. А она есть. И мы ощущаем, как трудно умирающему говорить об этом, как он подыскивает нужное слово. В середине третьей строки опять пауза, на этот раз ее диктует синтаксис. А в конце этой строки вновь стиховая пауза. От этого слова она и не спросит и тянутся друг к другу, и разорваны. Паузы вмещают то, что не высказано словами. Герой хочет, чтобы она все–таки спросила, но понимает: нет, не спросит. И после этого речь обретает горькое спокойствие, в монологе проступает глубокая печаль и безнадежность. Паузы исчезают, слова становятся жесткими, решительными. Обрывается последняя связь с жизнью.

Горькая нота звучит в стихотворении с нарастающей силой, а в конце его возникает образ женщины с «пустым сердцем», и читатель вместе с умирающим армейцем будто ощущает жестокость и несправедливость происходящего.

Предчувствуя свою довременную смерть, поэт видит две могилы: одна – среди гор Кавказа, неоплаканная, «кровавая», «могила без молитв и без креста, на диком берегу ревущих вод» («1831 июня 11 дня»). Другая могила видится ему среди русского пейзажа, «близ тропы глухой, в лесу пустынном средь поляны» («Завещание» – «Есть место...»); над ней не тяготеет проклятие людей: «Могиле той не откажи / Ни в чем, последуя закону;/Поставь над нею крест из клену / И дикий камень положи». Поэтическое предсказание поэта о «двухмогилах» оказалось пророческим.

В своей лирике он открыл простор для самоанализа, самоуглубления, для диалектики души. Этими открытиями воспользуется потом русская поэзия и проза. Именно Лермонтов решил проблему «поэзии мысли». В своей лирике он открыл путь к прямому, личностно окрашенному слову и мысли, поставив это слово и мысль в конкретную жизненную ситуацию и в прямую зависимость от духовного и душевного состояния поэта в каждую данную минуту (В.Ю. Лебедев).

Поэмы.

В стихотворном наследии Лермонтова поэмы по объему занимают оченьбольшое место. Он написал около 30 поэм, законченных и незаконченных, не считая нескольких редакций одной и той же поэмы и несохранившихся поэм. Эти произведения различаются по тематике, сюжетам и стилю. Некоторые поэмы кажутся «близнецами» (например, цикл «восточных» поэм, написанных в первой половине 1830–х гг.), а некоторые, несмотря на то, что создавались почти синхронно, резко различаются (таковы «Песня про купца Калашникова» и «Демон»).

Большинство поэм не были опубликованы при жизни Лермонтова, несмотря на их внешнюю завершенность. Дело в том, что именно жанр поэмы стал постоянной творческой лабораторией поэта. После 1837 г. он печатал почти все, что было создано им в лирике и прозе, но продолжал писать поэмы, которые заведомо не предназначались для печати. Это поэмы «для себя», «поэмы–наброски», художественный резерв, служивший Лермонтову эквивалентом записной книжки. То, что другие писатели обычно хранят в форме отдельных коротких записей, строк–фрагментов, он хранил в форме завершенных произведений. В поэмах Лермонтов много экспериментировал, осваивая образный словарь романтизма, учился мастерству сюжетосложения и психологических характеристик.

Работа над романтическими поэмами, происходившая в рамках строго выдержанной европейской традиции, все более убеждала Лермонтова в схематичности эстетических канонов этого жанра. Место действия определялось произвольно. На судьбе героя никак не сказывались ни обычаи, ни нравы, ни национальный колорит страны и общества, в котором он жил. Все герои ищут счастья в любви – и не находят его.

Возникала творческая необходимость поиска путей преодоления сложившейся традиции. Так закономерно родилось желание перенести место действия поэмы на Кавказ. А это открывало счастливые возможности обновления поэтики жанра поэмы. Из числа кавказских поэм «Измаил–Бей», несомненно, самая значительная. Кавказ как место действия для романтического героя избирается и по политическим причинам: там шла национальная война. Лермонтов сочувствовал вольнолюбивым горцам, которые сражались за свободу. Тем самым решительно преодолевались романтические каноны. Между местом действия и романтическим героем оказалось возможным показывать объективную зависимость. Образ героя поэмы Измаил–Бея бесконечно обогатился. Он родился на Кавказе, он плоть от плоти своего народа, он верен его обычаям. Его идеалы обусловлены временем, обстоятельствами войны за независимость, оттого враги Измаил–Бея – русские. Лермонтов отказывается от традиционного конфликта и его решения – бегства. В соответствии с объективными фактами Измаил–Бей вместе с народом, он защищает вольность своей родины.

Место действия, происхождение героя, конкретно–исторические обстоятельства его жизни – все это определило и понимание им цели жизни. Ему оправданно чужд идеал любви как единственной ценности земного бытия человека. Он встречает смелую, мужественную и прекрасную девушку Зару, он способен испытывать любовь, но высокое чувство ответственности за родину движет им, он верен истинно высокой цели бытия – и потому не смеет отдаться на волю чувств и покидает Зару.

Поэтика «Измаил–Бея» принципиально отличалась от потока традиционных романтических поэм. И, пожалуй, самым главным новшеством в плане эстетическом было раскрытие противоречивости характера главного героя.

Противоречивость характера Измаила объективно мотивирована. Дело в том, что четырнадцатилетний мальчик Измаил был «отцом в Россию послан». В России он учился, получил образование, возмужал. Он не утратил любви к родине и, став самостоятельным, вернулся к своему народу. Но и пребывание вдали от родины не прошло бесследно. Измаил – полуазиат, полуевропеец.

В соответствии с традицией романтизма Лермонтов показывает развращающее влияние цивилизации на человека. В данном случае – на «естественного человека», черкеса Измаила.

Развратом, ядом просвещенья
В Европе душной заражен.

Этот «яд» приучил Измаила видеть в женщинах лишь объект наслаждения. Живя среди русских («служил в российском войске»), он зарекомендовал себя соблазнителем, был «лукавым сластолюбцем». Романтический герой не получает здесь традиционного авторского прощения. Лермонтов открыто демонстрирует несправедливость поступков своего Измаила.

Новаторство с особой силой проявляется в финальной части поэмы. Измаил разочаровывается в высоком смысле своей жизни – борьбе за вольность народа. Верный правде, Лермонтов не может скрыть своего пессимистического вывода о ходе борьбы горских народов:

Прошло два года, все кипит война;
Бесплодного Кавказа племена
Питаются разбоем и обманом.

Правда, правда жизни становится для Лермонтова главной, определяющей доминантой его эстетики. Правдой проверяются каноны романтизма, собственное поэтическое повествование. Правда жизни позволила понять и изобразить нравственное развращение так называемых «естественных людей». Развращает не только просвещение (Измаила), реальная жизнь «естественных людей» развращает с не меньшей силой: пример тому – Росламбек.

Лермонтов рассказывает, как растет ненависть Росламбека к брату, как он завидует славе Измаила, его смелости и удачам. Не высокие чувства борьбы за свободу, но жажда самовластия, первенства окрыляла поступки Росламбека. «Жестокий брат, завистник вероломный» вынашивает план мщения Измаилу и убивает его.

В 1835–1836 годах Лермонтов работал над романтической поэмой «Боярин Орша». Примечательно, что в том же 1835 году создавались одна за другой редакции последней романтической драмы «Маскарад», открывшей новый этап творчества Лермонтова Поэма и драма, разные по жанру произведения, были глубоко связаны идейно–психологической концепцией и прежде всего общим пониманием философии жизни романтического героя.

В поэме нет обязательного единодержавия главного героя. Лермонтов противопоставил друг другу двух романтических героев, занимающих полярные идейные позиции, двух врагов – Оршу и Арсения. Судьба Арсения трагична. Он, как и герой «Исповеди», предан любви, его чувство – высокое, всепоглощающее, прекрасное – раскрыто в отношении к дочери Орши. Арсений верует, что истинная любовь не только дает счастье человеку, но и оправдывает его существование на земле. Но Лермонтов показывает, что именно такую любовь в этом мире гонят, преследуют, убивают. Арсения с любимой разлучает ее отец. Застав любящих во время ночного свидания, он приказы-

вает своим людям связать Арсения, обрекая его на казнь, а дочь запирает в ее комнате. Судьям и Орше не удается казнить Арсения – его товарищи, взломав замки темницы, спасают его.

Арсению противостоит боярин Орша. Создание этого образа – крупная художественная удача Лермонтова. Он лишен субъективной заданностн Типично романтический герой, Орша наделен индивидуальным, глубоко оригинальным характером. Его поступки объективно мотивированы, главная черта его характера – жестокость, деспотизм. В научной литературе существует тенденция некоей идеализации Орши. Его жестокость толкуется как следствие верности обычаям, традиции, как своя правда, противостоящая правде Арсения. Но, с позиции исследователя Лермонтова М.П. Макогоненко, подобный взгляд противоречит тексту поэмы, поведению Орши, замыслу поэта.

Орша – романтический герой. Но ему чужды гуманные чувства. У него есть дочь. Она живет с отцом в старом доме. Дочь ему дорога, но ни разу он не назвал, не определил свое чувство к ней. В стихах, посвященных Орше, нет слова «любовь». Она неведома ему. С дочерью он жесток. Приняв роковое решение погубить дочь, он слова ей не сказал, только «кинул злобный взгляд». Мучительным, ужасным криком отозвалась дочь на этот взгляд, упала «как труп бездушный» на цветной ковер. Отец захлопнул дверь, запер ее и ключ выбросил в реку. Такова месть оскорбленного самолюбия. Впервые Лермонтов показывает романтического героя в его бесчеловечном неистовстве, героя, присваивающего себе право обвинять, судить, выносить смертный приговор другому человеку и лично приводить его в исполнение.

Именно в этой поэме Лермонтов постигает причину бесчеловечия «угрюмого властелина», плененного «самовластьем». Эгоизм – вот страшная философия поведения романтического героя. Она несет бедствие людям. Многолетние опыты Лермонтова в жанре романтической поэмы дали плоды – истина была найдена. Образ Орши подсказал образ Арбенина. Эгоизм и определил всю жизнь Арбенина, он сделал романтического героя палачом и убийцей.

Среди поэм Лермонтова выделяются три произведения, ставшие классикой жанра: «Песня про купца Калашникова», «Мцыри» и «Демон».

Поэма «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (часто используется ее сокращенное название – «Песня про купца Калашникова») – первая поэма Лермонтова, опубликованная им самим в 1837г.

Действие в поэме относится к XVI в., к эпохе Ивана Грозного, которая запечатлена во многих памятниках устного народного творчества, прежде всего в произведениях, получивших распространение именно в XVI в., – в исторических песнях (этот эпический жанр сменил более древний – былины). В основе сюжета поэмы – событие, вполне вероятное для эпохи Ивана Грозного, причем некоторые факты, возможно, были почерпнуты поэтом из «Истории государства Российского» Н.М.Карамзина: в IX томе, посвященном царствованию Ивана IV, упоминается о некоем чиновнике Мясоеде–Вислом и его жене, обесчещенной опричниками.

Историческая эпоха в поэме предстает в фольклорной интерпретации. Один из источников «Песни...» – народная песня о Мастрюке Темрюковиче из–знаменитого сборника «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым» (1818). Лермонтов был знаком также с вариантами песни о Маст-

рюке, записанными известным собирателем и издателем народных песен П.В.Киреевским. Из песен о Мастрюке поэт заимствовал имя главного героя (в народных песнях говорится о «детях Калашниковых», братьях Калашниковых). Но дело даже не в отдельных заимствованиях или тематических перекличках между лермонтовской поэмой и фольклорными произведениями. Главное в том, что Лермонтов использует фольклорные принципы создания характеров. Он не стремится к многостороннему изображению своих героев («царя грозного», Кирибеевича, Калашникова), а выделяет в них главное. В частности, в Кирибеевиче и Калашникове подчеркнуты качества, делающие их героями–антагонистами. Образ бесстрашного купца Калашникова, не побоявшегося вступить в конфликт с любимым опричником царя и фактически с самим царем, создан в соответствии с традицией разбойничьих песен. Фигура Кирибеевича и связанная с ним лирическая линия его «беззаконной» любви к чужой жене ведут к одному из самых распространенных жанров народной поэзии – протяжной песне.

Конфликт «удалого опричника» и купца Калашникова оценивается с народной точки зрения. Ее выражают в поэме условные певцы–сказители, поющие или «сказывающие» песню на «старинный лад», «под гуслярный звон». Калашников олицетворяет героическое начало в русском национальном характере. Он бунтарь, не только мстящий за поруганную честь жены, но и отстаивающий народные представления о нравственности, о чести и достоинстве человека. Калашников, как и многие герои фольклорных произведений, – безусловно положительный герой. Кирибеевич – герой отрицательный, певцы относятся к нему с осуждением: ведь он попирает нравственные принципы, выработанные народом. Для него, верного царского опричника, нет ничего святого, кроме воли царя и собственных желаний. Он тоже, как и Калашников, «удалой молодец», но его удальство разрушительно, безнравственно и потому, с точки зрения сказителей, достойно наказания.

Лермонтов не имитирует какие–то конкретные жанры и стилевые формы фольклора. Он говорит в поэме языком народной поэзии, стараясь выразить свое, но близкое к народному понимание эпохи Ивана Грозного. Лермонтов не принял концепции Карамзина и славянофилов, считавших деспотизм Грозного следствием извращенности его характера, а попытался восстановить облик царя таким, каким его сохранила народная память в исторических песнях, созданных в XVI в.

Образ Ивана Грозного – центральный образ первой части поэмы. Здесь царь предстает как грозный, гневный, своенравный, подозрительный деспот – в полном соответствии с трактовкой Грозного в официальной историографии. Существенная «поправка» в эту трактовку внесена Лермонтовым в третьей части поэмы, где царь не только грозен и жесток. Посылая на плаху Калашникова за «злой умысел» против его любимого опричника, царь оказывается по–своему мудрым и справедливым: он судит купца прежде всего за то, что тот нарушил «правила игры» – правила кулачного боя, в котором убить можно было только невзначай, «нехотя», демонстрируя свою силушку молодецкую, а не «вольной волею», то есть заранее задумав убийство. Не столько месть за Кирибеевича, сколько справедливость движет царем, что подтверждается своеобразным признанием силы и удали Калашникова: царь готов пожаловать своей милостью его семью. Характер Грозного – единственный в поэме характер, изображенный не однолинейно, не схематически, его нельзя однозначно оценить как положительный или отрицательный.

Кирибеевич и Калашников – вариации героев лермонтовских романтических поэм. Главная черта Кирибеевича – ничем не ограниченное индивидуалистическое начало. Этот герой – своеобразный вариант демона в фольклорно–песенном освещении. Его предшественниками были персонажи ранних поэм Лермонтова, прежде всего Демон первых шести редакций поэмы «Демон». Калашников продолжил линию героев–бунтарей и мстителей (Вадима из поэмы «Последний сын вольности», Арсения из «Боярина Орши»). Но бунт Калашникова, в отличие от бунта героев ранних поэм, мотивирован тем, что он защищает конкретные ценности: честь семьи и народные представления о нравственности. Калашников осознает, что люди, собравшиеся посмотреть на кулачный, бой, сочувствуют ему. И после, смерти он, похороненный «между трех дорог», продолжает жить в памяти народной:

И проходят мимо люди добрые:
Пройдет стар человек – перекрестится,
Пройдет молодец – приосанится,
Пройдет девица – пригорюнится,
А пройдут гусляры – споют песенку.

Калашников предстает эталоном справедливости и добра, тогда как Кирибеевич – эталоном безнравственности и зла.

В «Песне про купца Калашникова» Лермонтов показал различные типы индивидуального бунта. Заметим, что поведение Кирибеевича – это тоже бунт, но принципиально иной в сравнении с бунтом Калашникова. Кирибеевич бунтует против народных представлений о чести и совести. Он отрицает не только условности «домостроевского» быта, но и просто приличия, и готов убить всякого, кто встанет на его пути. Для него не существует законов, кроме слова царя и веления темной, необузданной страсти. Любовь Кирибеевича к Алене Дмитриевне – сделка с совестью, он обманывает даже царя:

Ох ты гой еси, царь Иван Васильевич!
Обманул тебя твой лукавый раб,
Не сказал тебе правды истинной... –

подчеркивают «сказители». «Лукавого» Кирибеевича Калашников судит «по правде, по совести». «Неправда» одного и «правда истинная » другого – вот что разделяет два бунта в лермонтовской поэме. Таким образом, Лермонтов, считавший бунт проявлением самой сущности человека, ценивший любой порыв к протесту, отделяет бунт разрушительный от бунта созидательного. Оба героя, изображенные в «Песне...», – бунтари, но итоги их бунтарского поведения различны. Частный случай, бытовой конфликт отражает трагическую коллизию эпохи. Кирибеевич не просто страстный влюбленный, но и опричник, человек, стоящий над законом. Он убежден в своей силе и вседозволенности, его интересует только мнение царя. Бунт Калашникова свидетельствует о его нравственном превосходстве и над опричником, и над царем.

Как и другие писатели–романтики, Лермонтов смотрит на прошлое с позиций настоящего. В «Песне...» на историческом материале поставлены те же нравственные проблемы, что и в произведениях о современности – в «Думе» и «Герое нашего времени». Современники ощутили, что содержание поэмы выходит за рамки давней исторической эпохи, перекликается с общественной обстановкой середины 1830–х гг. и событиями частной жизни людей того времени. Главное, что связало историческую поэму с раздумья-

ми поэта о современности, – концепция бунта. Бунт сильного духом, смелого, бескомпромиссного Калашникова – то, что Лермонтов хотел бы видеть, но не мог увидеть в современной жизни. Индивидуалистический бунт Кирибеевича близок к тому виду индивидуалистического бунтарства, который поэт показал в своих демонических героях.

«Мцыри».

Поэма была завершена в первой половине 1838 г. Первоначально она называлась иначе – «Бэри» (в примечаниях поэт указал, что «Бэри по–грузински монах»). Включив поэму в книгу «Стихотворения», Лермонтов изменил название, видимо, потому, что по–грузински «мцыри» означает не только «послушник», но и «пришелец, чужеземец, одинокий человек». Главную мысль произведения поэт первоначально расшифровал эпиграфом: «У каждого есть только одно отечество». При подготовке поэмы к публикации этот эпиграф, как и название, был заменен эпиграфом из Ветхого Завета: «Вкушая, вкусих мало меда и се аз умираю» (1–я Книга Царств, гл. 14). Лермонтов стремился подчеркнуть большую символическую значимость судьбы Мцыри: ведь герой поэмы лишен имени, его судьба – это обобщенная судьба романтического пришельца и пленника, а не изложение истории, основанной на биографии какого–то конкретного прототипа. Действительно, Лермонтов встретил в Мцхете одинокого монаха, привезенного в монастырь генералом Ермоловым, но вовсе не эта встреча послужила толчком к работе над поэмой.

Юноша, выросший в монастыре, – ситуация, занимавшая творческое воображение поэта с юных лет. Характер, родственный характеру «Мцыри», намечен в одной из заметок 1831 г.: «Написать записки молодого монаха 17 лет. С детства он в монастыре; кроме священных – книг не читал. Страстная душа томится. – Идеалы...» Проблематика поэмы связана с центральными темами поэзии Лермонтова: темой свободы и неволи, темой бунта, который зреет в душе Мцыри и завершается бегством из монастыря. Поэма «Мцыри» сюжетно близка ранним поэмам – «Исповедь» (1829–1830) и «Боярин Орша» (1835).

Во имя чего бунтует Мцыри? Цель его бунта – свобода, которая приравнивалась романтиками к естественному состоянию человека. Плен, несвобода – это состояние противоестественное, далекое от природы. Бунт Мцыри можно рассматривать как бунт самой природы, рождающей человека свободным.

Основа поэмы «Мцыри» – романтическая концепция двух миров. Один из них чужд герою, это «мир келий душных и молитв» (монастырь), где он, как ему кажется, томится в плену, второй мир – это «чудный мир тревог и битв», /Где в тучах прячутся скалы, / Где люди вольны, как орлы». Эти два мира не могут соединиться. И чем сильнее отрицание плена, несвободы, тем непреклонней порыв героя к «чудному миру», созданному его мятежным воображением.

Жизнь своего аула Мцыри воспринимает как часть природной жизни, а себя по рождению считает братски связанным с миром природы. Обращаясь к монаху, он говорит:

Когда гроза пугала вас.
Когда, столпясь при алтаре,
Вы ниц лежали на земле.
Я убежал. О, я как брат
Обняться с бурей был бы рад.

Прекрасный и цельный мир природы Мцыри описывает так, как он наблюдал его со стен монастыря, который считал своей тюрьмой. В этом описании природа полностью очеловечена: деревья сравниваются с братьями, обнявшимися «в пляске круговой». Разделенные потоками скалы «жаждут встречи каждый миг», а герой угадывает их думы, горные хребты уподоблены курящимся алтарям. Именно это созерцание вольной природы заставляет его вспомнить отцовский дом. За воспоминанием о родном ауле следует рассказ Мцыри о побеге и трех днях на воле. Все так же восторженно описывается рассвет после бурной грозовой ночи, первой ночи, проведенной вне монастыря («Кругом меня цвел Божий сад»). Юноше внятны голоса природы, которые, по его мнению:

Как будто речь свою вели
О тайнах неба и земли.
И все природы голоса
Сливались тут. Не раздался
В торжественным хваленья час
Лишь человека гордый глас.

В понимании Мцыри, подлинную молитву Творцу возносят голоса природы, а не людей.

Описывая свой трудный спуск к ручью, текущему в ущелье, Мцыри рассказывает о встрече с грузинской девушкой, за которой он наблюдает с жадным интересом. Но он преодолевает искушение, чтобы продолжить путь на родину. Можно сказать, что примерно с этого эпизода начинает нарушаться гармония между героем и природным миром: он засыпает днем, «трудами ночи изнурен». И просыпается при луне. Рассказ о второй ночи в лесу резко отличается от описания леса в грозу, когда Мцыри убегает из монастыря. Теперь он ощутил жестокость природы и слабость человека перед силами стихии. Возникает мрачный и угрожающий пейзаж:

Все лес был, вечный лес кругом,
Страшней и гуще каждый час;
И миллионом черных глаз
Смотрела ночи темнота
Сквозь ветви каждого куста.

Герой ощущает свое бессилие, приводящее его в отчаяние и ярость. Но все же еще раз ему дано было пережить на воле радость, приобщиться к вожделенному миру «тревог и битв». Почти в центре его рассказа – описание битвы с барсом, из которой герой выходит победителем. Важно при этом, что сам он, описывая эту сцену, показывает, как в нем, человеке, проснулось «звериное», природное начало. Оно до того сильно, что, «обнявшись крепче двух друзей–, сражающиеся зверь и человек становятся подобны друг другу. Сперва про барса сказано: «Он застонал, как человек». Потом о себе Мцыри рассказывал:

Как барс пустынный, зол и дик
Я пламенел, визжал, как он;
Как будто сам я был рожден
В семействе барсов и волков,
Под свежим пологом лесов.
Казалось, что слова людей

Забыл я, и в груди моей
Родился тот ужасный крик,
Как будто с детства мой язык
К иному звуку не привык...

Вспоминая бой с барсом, Мцыри говорит: «Но нынче я уверен в том, / Что быть бы мог в краю отцов / Не из последних удальцов».

И все же это оказалось последним испытанием, которое выдержал герой. С приходом дня он обнаруживает, что в своих блужданиях вернулся к монастырю, и видит в этом насмешку судьбы. Последний день на воле оказывается даже страшнее той ночи, когда Мцыри заблудился. Природа к нему совершенно безжалостна. Развернутое сравнение себя с темничным цветком, внезапно перенесенным в цветущий сад. завершается прямым описанием собственных страданий под палящим солнцем:

И как его, палил меня
Огонь безжалостного дня.
Напрасно прятал я в траву
Мот усталую главу;
Иссохший лист ее венцом
Терновым над моим челом
Свивался, и в лицо огнем
Сама земля дышала мне.

Пребывание на воле завершается своего рода казнью (мотив тернового венца, обжигающего огня). Арагва и Кура, «наш монастырь» предстают перед героем как недоступное райское видение:

До них мне было далеко!
Хотел я встать: передо мной
Все закружилось с быстротой!
Хотел кричать: язык сухой
Беззвучен и недвижим был.
Я умирал. Меня томил
Предсмертный бред...

Заблудившись в ночном лесу, Мцыри клянется, что ни в коем случае не хочет человеческой помощи, теперь же он готов позвать на помощь, но уже не может.

Погружаясь в бред, герой видит себя на дне глубокой реки, в сладостной прохладе. Сияющее над водой солнце кажется ему луной – ведь именно в ее мягком свете герой пережил лучшие минуты на воле. Видение дополняется песней рыбки, обещающей ему любовь и вечное райское блаженство здесь, в подводном мире. «Так найден я и поднят был», – говорит Мцыри монаху, перед которым исповедуется. История мальчика в монастыре завершается тем же, с чего началась: опять он попадает умирающим, как прежде, шестилетним ребенком. Но теперь жизненный круг завершается. Вернуться в прошлое оказалось невозможно, между Мцыри и «милым краем» – непроходимая преграда, сама природа, которую он считал себе родственной, отторгает его. Но умирая в монастырском саду на руках инока, он возвращается к своей иллюзии:

И стану думать я, что друг
Иль брат, склонившись надо мной,
Отер внимательной рукой
С лица кончины хладный пот

И что вполголоса поет
Он мне про милую страну...
И с этой мыслью я засну,
И никого не прокляну!..

Таким образом, круг замыкается не только на внешнем уровне – житейской судьбы героя, – но и на пути его внутренних устремлений.

Лермонтов–романтик посмотрел на судьбу Мцыри с точки зрения вечности. Не только Мцыри (романтический герой–индивидуалист) потерпел поражение, разрушен и монастырь – символ замкнутого уклада жизни. Однако в сознании людей, в их исторической памяти жива, легенда о безымянном монастырском затворнике, сумевшем, пусть на короткий миг, переломить свою несчастную судьбу. Эта легенда изложена во второй главе поэмы, она предваряет исповедь и то же время противостоит ей – не по смыслу, а по степени глубины проникновения во внутренний мир героя. В легенде рассказано только о том, что мог заметить в пленном ребенке и в замкнутом юноше взгляд извне. Исповедь героя – его взгляд в самого себя, это не предсмертное покаяние, а монолог человека, убежденного в своей правоте. Мцыри считает главным рассказ о том, что делал он на воле, – именно этот рассказ занимает большую часть исповеди. Ответ может быть очень кратким: «жил». Но Мцыри развертывает этот лаконичный ответ в красочное повествование о своей подлинной жизни вне стен монастыря, о трех днях, которые заменили ему годы монастырского «плена». Исповедь героя – это начавшийся диалог с миром, который оборвался с его смертью.

Образ Мцыри воплощает один из двух основных типов героев Лермонтова – тип героя–пленника, жаждущего свободы.

«Демон».

Второй тип – тип героя–изгнанника, тяготящегося своей свободой, – воплощен в образе Демона.

Образ Демона занимает особое место в творчестве и – шире – в духовной жизни Лермонтова. «Во всех стихотворениях Лермонтова, – проницательно заметил В.В.Розанов, – есть уже начало «демона», «демон» недорисованный, «демон» многообразный. То слышим вздох его, то видим черту его лика». По признанию поэта, он не мог «отделаться» от него на протяжении многих лет. Этот образ «преследовал» его, как некая живая сила, существовавшая объективно, вне сознания, но одновременно как нечто субъективное, определявшее его душевный склад и поведение.

Тема Демона появилась в творчестве Лермонтова в 1829 г., в стихотворении «Мой демон», в том же году была написана первая редакция поэмы «Демон», имеющей всего восемь (!) редакций, причем последняя из них, как предполагают исследователи, была закончена в 1839 г. Только завершив шестую редакцию поэмы, поэт смог, наконец, сказать о «победе» над мучившим его «двойником»:

Мой юный ум, бывало, возмущал
Могучий образ; меж иных видений,
Как царь, немой и гордый, он сиял
Такой волшебно–сладкой красотою,
Что было страшно... и душа тоскою
Сжималася – и этот дикий бред
Преследовал мой разум много лет.

Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделался – стихами!
(Поэма «Сказка для детей», 1839–1840)

«Расставание» с Демоном было трудным. В каждом новом романтическом произведении Лермонтова он вновь и вновь заявлял о себе – столь глубок был философско–символический образ, созданный писателем. Замыслы, связанные с реализацией этой поистине неисчерпаемой лермонтовской темы, продолжали возникать вплоть до 1841 г.

Если Мцыри – пленник, один из множества героев–пленников в произведениях Лермонтова, то Демон – один из множества лермонтовских героев–изгнанников. Однако образ Демона многограннее их. Демон изгнан только из рая и никогда не сможет вернуться в него. В остальном он абсолютно свободен. Дух зла, «дух изгнанья» свободен во времени и пространстве. Он бессмертен: для него не существует понятие «возраст», без которого немыслим, например, образ «вечного юноши» – Мцыри. Мцыри ведет счет жизни на дни, Демон – на века:

Давно отверженный блуждал
В пустыне мира без приюта:
Вослед за веком век бежал,
Как за минутою минута,
Однообразной чередой.

Образ Демона – одно из самых загадочных созданий Лермонтова. У него три лика: это Демон страдающий, Демон искушающий и Демон обреченный. Поэт совместил в нем взаимоисключающие, несовместимые начала. Символический смысл образа чрезвычайно широк. Отметим, что при всей необычности Демона в нем нетрудно увидеть черты романтического героя: индивидуализм, скептицизм, презрение к обыкновенному, «пошлому» человеку, отрицание человеческих ценностей. Весь этот комплекс качеств принято называть демонизмом.

Демонизм – это особое отношение к миру. Своей главной целью Демон считает разрушение существующих духовных и материальных ценностей. Он свободен от нравственных обязательств перед людьми и целым миром – в противовес идеям добра и любви Демон выдвигает идею тотального скептицизма. Он сеет зло, потому что, по его мнению, мир несовершенен, наполнен бессмыслицей:

Я тот, чей взор надежду губит;
Я тот, кого никто не любит;
Я бич рабов моих земных,
Я царь познанья и свободы,
Я враг небес, я зло природы... –
так говорит о себе сам Демон.

Следует заметить, что демоническое мироощущение, воплощенное в лермонтовском герое, не было новостью в романтической литературе. Целое поколение писателей–романтиков пыталось, создавая образ Демона, выразить свою неудовлетворенность общественной моралью, неприкаянность и душевную опустошенность. Демонические существа в произведениях Дж.Байрона и Т. Мура, А. де Виньи, А.И.Полежаева и других были не только носителями зла, безжалостными искусителями невинных душ, но и Демонами страдающими.

Открытием Лермонтова стал образ Демона, которому наскучило зло. Взбунтовавшись против судьбы, «дух отрицанъя, дух сомненья» обратился к земле, к простым человеческим ценностям и пожелал «с небом примирить-

ся». Поэт как бы заново переписал романтическую легенду о Демоне. Его антигерой «сеял зло без наслажденья », он одержим идеей духовного возрождения, считая, что сможет возвратиться к тем «лучшим дням», «когда в жилище света / Блистал он, чистый херувим, / Когда бегущая комета / Улыбкой ласковой привета / Любила поменяться с ним, /... Когда он верил и любил, / Счастливый первенец творенья!».

Любовь Демона к княжне Тамаре дает ему надежду на возрождение, усиливает тоску по утраченной гармонии. Обращение к Тамаре – исповедь Демона, который не только искушает прекрасную земную женщину, но и возвышает ее над собой, готов признать ее своим божеством. В своей клятве он высказывает заветные желания:

Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я веровать добру.

Но ситуация, в которой оказался Демон, глубоко противоречива: он хочет «веровать добру», но в то же время поступает как злой дух–искуситель, одурманивающий и губящий Тамару. Она становится и возлюбленной Демона, и «жертвой бедной» его злой воли. Вся история демонической любви основана на этом противоречии. Сам Демон чувствует двусмысленность своего положения, гибельность своей любви, неизбежность поражения.

Смерть Тамары – первое поражение Демона, но окончательно он был повержен тем, что душа возлюбленной, унесенная Ангелом–хранителем, оказалась для него недоступной. И после этого «проклял Демон побежденный / Мечты безумные свои, / И вновь остался он, надменный, / Один, как прежде, во вселенной / Без упованья и любви!..»

Лермонтов ведет в поэме свою тему – антидемоническую, направленную не столько против Демона, сколько против демонизма. Он не комментирует причин поражения своего антигероя, не обличает его, не морализирует. Автор, как и в романе о «земном Демоне» Печорине, лишь указывает на «болезнь», которая в Демоне поэмы имеет не социальный, а религиозный и философско–психологический характер. Полемика с демонизмом ведется иными средствами: неверию Демон! противопоставлен авторский взгляд на жизнь и людей. Если «дух отрицанья» убежден в ничтожности человеческой жизни, то автор считает ее благом и высшим даром. Его глазами увидены жизнь старого Гудала и красота княжны Тамары, величие Кавказа. Автор страдает вместе с Тамарой, с болью слышит «прощанье с жизнью молодой» в ее предсмертном крике. В эпилоге поэмы показан «божий мир», уже навеки свободный от демонического взгляда и демонических соблазнов. Именно изображение вечной жизни природы становится ответом Лермонтова на неразрешимые вопросы, которые задавал миру и самому себе его загадочный Демон, «современник» и философский «двойник» «героя нашего времени» – Печорина.

Романтические поэмы «Мцыри» и «Демон» можно с полным правом назвать образцовыми произведениями, созданными в этом жанре. Обе поэмы имеют длительную историю, ход работы над ними позволяет проследить эволюцию жанра поэмы в творчестве Лермонтова. Основные черты романтических поэм:

– острые конфликты, лежащие в основе сюжетов, экстраординарные, исключительные характеры романтических героев–бунтарей;

– ведущее положение монологов–исповедей героев. В поэмах Лермонтова исповедь – не только форма самораскрытия романтического героя, но и основная форма его изображения: сюжетные столкновения, часто не имеющие самостоятельного значения, подчинены главной задаче – раскрыть внутренний мир, психологию героя;

– сюжеты романтических поэм развертываются на условном, экзотическом фоне. В поэмах романтиковчтаким фоном чаще всего был пейзаж, в русских романтических поэмах – «южный», кавказский пейзаж. «Южный» пейзаж выполнял важную смысловую функцию: ведь Кавказ воспринимался русскими романтиками не просто как географическое пространство, а как перекресток между Россией и Востоком, Европой и Азией. Кавказ был связан с важнейшими для романтического сознания проблемами – свободы и необходимости, смерти и бессмертия, места человека в истории и обществе.

Кавказский материал давал возможность поэту–романтику показать резкие контрасты между человеком и окружающим миром, противопоставить порывам свободного духа злую волю и несокрушимость судьбы. Романтическая проблематика выявлялась как бы в чистом виде.

«Герой нашего времени» (1837–1840) – его вершинное творение, первый прозаический социально–психологический и философский роман в русской литературе.

Этот роман – единственное законченное и опубликованное при жизни Лермонтова прозаическое произведение. Смерть оборвала работу над другими произведениями: в 1841 г. были написаны отрывок «У графа В. был музыкальный вечер...», известный под названием «Штосе», и нравоописательный очерк «Кавказец». В планах писателя было создание романов, посвященных трем эпохам жизни русского общества: царствованию Екатерины II, эпохе Александра I и современности. Таким образом, именно «Герой нашего времени» сделал Лермонтова, наряду с Пушкиным и Гоголем, одним из создателей русской классической прозы.

Творческая история «Героя нашего времени» почти не документирована. Ранее других повестей – «глав», вошедших в состав романа, была написана «Тамань» – осенью 1837 г. После «Тамани» создан «Фаталист», а замысел романа как «длинной цепи повестей» сложился в 1838 г. Лермонтов пришел к мысли объединить свои произведения, связав их той концепцией современного поколения, которая представлена в стихотворении «Дума» (1838).

Роман в первой редакции открывала повесть «Бэла», за ней следовали «Максим Максимыч» и «Княжна Мери». «Бэла» и «Максим Максимыч» имели подзаголовок «Из записок офицера» и составляли «объективную» часть романа (Печорин – объект рассказа повествователя и Максима Максимыча). Второй, основной частью первой редакции была повесть «Княжна Мери» – записки героя, его «исповедь».

В августе–сентябре 1839 г. создана вторая, промежуточная редакция романа. Лермонтов переписал все повести–«главы» с черновиков в особую тетрадь, за исключением «Бэлы», которая была к этому времени уже опубликована. В эту редакцию вошла и повесть «Фаталист». Последовательность повестей стала такой: «Бэла», «Максим Максимыч» (обе повести – записки офицера–повествователя), «Фаталист», «Княжна Мери» (эти повести составили записки Печорина). Роман получил название – «Один из героев начала века».

К концу 1839 г. Лермонтов создал третью, окончательную редакцию рома-

на: включил в него повесть «Тамань» и определил композицию всего произведения. Расположение повестей – «глав» приняло привычный для нас вид: «Бэла», «Максим Максимыч», «Тамань», «Княжна Мери» и «Фаталист». «Тамань» открывает записки Печорина, а повесть «Фаталист» их завершает, что в большей мере соответствует ее итоговому философскому смыслу. Появилось название записок героя – «Журнал Печорина». Кроме того, писатель вычеркнул концовку повести «Максим Максимыч», готовившую переход к «Журналу», и написал предисловие к нему. Было найдено окончательное название – «Герой нашего времени». Роман опубликован в 1840 г., а в начале 1841 г., готовя второе издание, Лермонтов написал к нему предисловие.

Нравственную цель романа автор видит в правдивом изображении человека своего времени, в том числе и его пороков «в полном их развитии». Предисловие было написано весной 1841 года как ответ на критические замечания, появившиеся в журналах. Так, СП. Шевырев объявил Печорина безнравственной и порочной выдумкой автора, явлением, не существующим в действительности. Для Шевырева «герой времени», описанный Лермонтовым, принадлежит «миру мечтательному», «производимому в нас ложным отражением Запада». О том, что Печорин не вымысел, а реально существующий и, более того, типичный характер, Лермонтов уведомляет читателя в предисловии: «Если вы любовались вымыслами гораздо более ужасными и уродливыми, отчего же этот характер не находит у вас пощады? Уж не оттого ли, что в нем больше правды, нежели бы вы того желали?..»

Прежде чем увидеть портрет героя, мы видим портрет читателя. Публика «дурно воспитана», «ждет либо нравоучений, либо брани», «во всем усматривает покушение на оскорбление личности». Но именно это тщетно искать в романе Лермонтова. Автор не собирается исправлять людские пороки, прибегать к «назиданиям», он сознательно отказывается от морализма. Лермонтов создает портрет, рисует современника, используя скрытую насмешку, иронию – «орудие острое, почти невидимое и смертельное». Миссия автора – указать болезнь, лекарства от которой – «горькие истины». Показать человека – такова задача романиста. Для Лермонтова «история души... любопытнее истории целого народа». Видев Печорина только один раз, и то на «большой дороге», испытывая к нему почти неприязнь, повествователь тем не менее пытается разгадать его загадку, исследовать душу. Случайно знакомясь с Максимом Максимычем, странствующий офицер ждет рассказа о приключениях («А чай много с вами было приключений?»), а получает рассказ о человеке.

Лермонтов задает вектор русской литературы: история человека интереснее мировой истории. Впоследствии Достоевский запишет: «Человек есть тайна», – и поставит своих героев перед необходимостью эту тайну разгадывать. Начало такому подходу к человеку было положено романом Лермонтова.

В «Герое нашего времени» звучит не только авторский голос. Лермонтов печатает записки странствующего офицера, который, в свою очередь, публикует журнал Печорина. Роман Лермонтова полифоничен (полифония – многоголосье): в нем слышны несколько голосов, сам же автор «передоверяет» повествование рассказчикам (Максиму Максимычу, офицеру) и Печорину. От имени автора, то есть самого Лермонтова, в «Герое нашего времени» написано лишь предисловие к роману.

Между Лермонтовым–автором, странствующим офицером–повествователем и Печориным много общего. У всех троих общая судьба, общий мар-

шрут русского офицера, едущего на Кавказ, общая культура. Они принадлежат к одному поколению, состарившемуся до срока. Первоначально Лермонтов хотел назвать роман «Из записок офицера на Кавказе». Он не скрывался под литературной маской или вымышленным именем. Но все же повествователь – мнимый автор «Записок офицера» – и Лермонтов не одно лицо.

В отличие от автора «Евгения Онегина» повествователь в «Герое нашего времени» дает о себе скупые сведения. Его история драматична: все путевые заметки, сделанные во время путешествия по Грузии, утеряны: «Я ехал на перекладных из Тифлиса. Вся поклажа моей тележки состояла из одного небольшого чемодана, который был до половины набит путевыми записками о Грузии. Большая часть из них, к счастью для вас, потеряна». В этом эпизоде мы сталкиваемся с лермонтовской иронией: повествователь иронизирует над своим несчастьем, над самим собой. В конечном счете, его больше занимает судьба Печорина, чем собственная утрата.

Вместо утраченных записей странствующий офицер обретает дневник Печорина. Печорин не является его другом (в отличие от Онегина – «доброго приятеля» Пушкина), он бросает на своего героя «случайный взгляд» и признается, «что составил о Печорине не очень выгодное понятие», хотя некоторые черты в его характере показались замечательными. Сложно, противоречиво отношение повествователя к создателю дневника. Отказавшись от оценок и морализаторства, он не высказывает напрямую своего отношения к Печорину. Публикуя «Журнал Печорина», помогающий читателю найти оправдания жестоким поступкам Григория Александровича, он почему–то утаивает от нас толстую тетрадь, в которой Печорин «рассказывает всю жизнь свою».

Сразу же после выхода романа многие отождествили Лермонтова и его героя. Не избежал этого даже Белинский: «Хотя автор и выдает себя за человека, совершенно чуждого Печорину, но он слишком симпатизируется с ним, и в их взглядах на вещи – удивительное сходство». Отождествление автора и героя известная ошибка, которую норовят допустить и современные читатели романа. Голос Лермонтова иногда действительно сливается с голосом Печорина, накладывается на него, но это происходит тогда, когда раскрывается особый тип сознания людей одного поколения. Без сомнения, Печорин близок Лермонтову. Принципиально неустранимое одиночество, скитальчество, рефлексия – все эти черты Лермонтов передал своему герою. Но Лермонтов стоит над Печориным, поднимает в романе проблемы, выходящие за пределы мировоззрения героя. В «Княжне Мери» Печорин, исповедуясь Вернеру, признается: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его». В сходном соотношении находятся в романе автор и герой. Не думая «сделаться исправителем людских пороков», Лермонтов все же видит и отмечает эти пороки в Печорине: недаром слово «порок» не однажды употреблено в авторском предисловии.

Нельзя не заметить и авторской иронии, сквозящей в определении «герой нашего времени». На протяжении всего романа Печорин не совершает героических поступков и лишь в повести «Фаталист» проявляет отчаянную смелость. В предисловии к роману Печорин назван «портретом поколения», а в предисловии к «Журналу Печорина» повествователь в оценке Печорина ссылается на название книги: «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина? Мой ответ – заглавие этой книги». Герой

– выдающийся характер и в то же время типичный представитель, человек своего времени. В романе Лермонтов не снимает с человека ответственности за поступки, не оправдывает его «обстоятельствами», но вместе с этим признает и зависимость характера от эпохи, времени. Вопрос о свободе воли, самоопределении личности Лермонтов ставит в центре «Героя нашего времени». Отказавшись судить Печорина, автор, повествователь «уходят за кулисы», передавая повествование разным рассказчикам (Максиму Максимычу, самому Печорину), оставляя на свою долю лишь два предисловия и «случайный», но пристальный взгляд в повести «Максим Максимыч».

Жанровая проблема «Героя нашего времени» – новый этап в развитии романного жанра.

История создания «Героя нашего времени» показывает, что замысел главного произведения поставил перед Лермонтовым ряд сложных художественных проблем, прежде всего проблему жанра. Многие писатели 1830–х гг. стремились создать роман о современности, но эту задачу так и не решили. Однако опыт писателей–современников подсказал Лермонтову, что самый перспективный путь к роману – циклизация произведений «малых» жанров: повестей, рассказов, очерков. Все эти жанры, а также отдельные сцены и зарисовки, объединяясь в цикл, подчинялись новому творческому заданию – возникал роман, крупная эпическая форма. Границы между собранием повестей, рассказов, очерков и романом в 1830–е гг. не всегда ощущались достаточно четко. Например, редакция журнала «Отечественные записки», в котором печатались повести–«главы» будущего произведения, представила роман Лермонтова как «собрание повестей». Автор анонса полагал, что писатель, ранее опубликовавший «Бэлу», «Фаталиста» и «Тамань», не рассматривает новые повести как части единого целого – романа.

Действительно, каждая из повестей в составе «Героя нашего времени» может быть прочитана как вполне самостоятельное произведение, ведь все они имеют законченный сюжет, самостоятельную систему персонажей. Единственное, что объединяет повести, создавая не сюжетный, а смысловой центр романа, – центральный персонаж, Печорин.

Каждая повесть связана с определенной жанровой и стилевой традицией. В «Бэле», «Тамани», «Княжне Мери» и «Фаталисте» Лермонтов сознательно варьирует темы, «заданные» литературной традицией, по–своему интерпретирует уже известные сюжетные и жанровые модели.

Например, в «Бэле» разработан популярный романтический сюжет о любви европейца, воспитанного цивилизацией, к «дикарке», выросшей среди «детей природы» и живущей по законам своего племени. Но Лермонтов, в отличие от своих предшественников (Шатобриана, А.С.Пушкина – автора романтических поэм, А.А.Бестужева–Марлинского), не увлечен этнографическими подробностями, не идеализирует горцев. Он не ограничивается романтической антитезой «разочарованный европеец – сильная, гордая дикарка». Новаторство Лермонтова в том, что традиционная сюжетная схема пропущена сквозь сознание рассказчика – бесхитростного и прямодушного Максима Максимыча. История любовного «эксперимента» Печорина дает материал для объективной характеристики героя, ведь это первое знакомство, в ходе которого представлены, но не объяснены многие его качества. Кроме того, романтическая новелла, рассказанная штабс–капитаном, вставлена в

сюжетную «рамку» путевого очерка. Это еще больше видоизменяет традиционный сюжет, акцентируя внимание читателя не на обстоятельствах, а на смысле рассказанного Максимом Максимычем. Значение любовной истории по существу исчерпывается характеристикой Печорина.

В повести «Тамань» использована сюжетная схема авантюрной новеллы. В «Княжне Мери» Лермонтов ориентировался на традицию «светской» повести. «Фаталист» напоминает романтическую новеллу на философскую тему: в центре поступков и размышлений героев оказалось «предопределение», то есть судьба, рок. Однако связи повестей с традиционными жанрами – внешние: Лермонтов сохраняет литературную «оболочку», но наполняет свои повести новым содержанием. Все повести, входящие в «Журнал Печорина», – звенья интеллектуальной и душевной жизни героя, подчиненные единому художественному заданию – создать психологический портрет Печорина. Не сюжетные коллизии, а серьезные нравственно–психологические проблемы оказываются в центре внимания. Острые ситуации, в которые попадает Печорин (столкновение с «честными контрабандистами», светская интрига, смертельный риск в схватке с судьбой), осмыслены им самим, стали фактами его самосознания и нравственного самоопределения.

Особенности композиции.

Герой Лермонтова многосторонен, это сложная, противоречивая натура. Печорину невозможно дать однозначную оценку. Для изображения такого героя требовалась новая форма. Композиция романа, его причудливая оптика подчинены замыслу показать личность с разных точек зрения. Печорин превознесен в «Бэле» и развенчан в «Тамани»; вместе с тем это один и тот же герой.

Роман разделен на две части: в первой мы видим Печорина «извне», глазами других людей (Максим Максимыч, странствующий офицер), во второй – «изнутри» («журнал», то есть дневник Печорина). К первой части Лермонтов отнес также повесть «Тамань», в которой Печорин описывает свои похождения в «честном кругу мирных контрабандистов», еще не углубляясь в рефлексию. Изображая Печорина, Лермонтов заглядывает все глубже и глубже. В первой повести («Бэла») мы видим Печорина глазами Максима Максимыча – взгляд романтизированный и достаточно поверхностный, во второй («Максим Максимыч») Печорин предстает как странный и притягательный персонаж. Здесь Печорин увиден глазами странствующего офицера – взгляд беспристрастный, даже безжалостный. Затем нам предоставляется возможность прочитать дневники Печорина, познакомиться с его взглядом на самого себя, сокровенными чувствами и мыслями. Если в «Бэле» мы знакомились лишь с эпизодами из жизни Печорина, то к повести «Фаталист» мы имеем его полный психологический портрет. Устраняясь из романа, сталкивая различные точки зрения на Печорина, Лермонтов уводит нас от оценочных суждений, от вынесения приговора. Личность героя остается неуловимой, роман наполняется атмосферой недосказанности. Даже самые строгие ученые и критики применяют к «Герою нашего времени» такие относительные понятия, как «подспудное», «скрытое», «неявное». Роман «не хочет нам открыться» (В. Шкловский), создает у читателя ощущение движения жизни за пределами повествования.

«Герой нашего времени» – сложная времени я конструкция. Автор намеренно делает большие пробелы во времени, полагаясь на движение темы, а не на подробность, последовательность описаний. События в «Герое нашего време-

ни» скреплены не хронологией, а темами, пронизывающими роман. Страсть, любовь, свобода воли, совесть, эпоха – эти мотивы невидимыми нитями соединяют пять повестей. Отдельные ситуации, понятия, фразы ведут в этом произведении непрерывный диалог. Руководствуясь стремлением показать «внутреннего человека», а не события его жизни, Лермонтов нарушает временную последовательность. Последовательность повестей должна быть следующей: «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист», «Бэла», «Максим Максимыч», «Предисловие к «Журналу Печорина»». В тексте «Героя нашего времени» повести расположены по–иному: от «Бэлы» к «Журналу Печорина», от внешнего – к внутреннему, от рассказа – к дневнику. В середине романа мы неожиданно узнаем, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер, а между тем роман продолжается. Время является лишь инструментом, а не принципом изображения.

Печорин – художественный центр романа Лермонтова.

Главная проблема, которой подчинены все компоненты формы лермонтовского романа, и прежде всего композиция, – изображение Печорина. В каждой повести он предстает в новом ракурсе, а в целом роман – это сочетание различных аспектов изображения главного героя, дополняющих друг друга. В «Бэле» и «Максиме Максимыче» дан внешний рисунок характера Печорина. «Журнал Печорина», куда входят три повести – «Тамань», «Княжна Мери» и «Фаталист», – яркий психологический автопортрет героя. Изображение характера Печорина, раскрывающегося в его поступках, во взаимоотношениях с людьми и в его записках–«исповедях», делает «Героя нашего времени» не «собранием повестей», асоциально–психологическим и философским романом.

Необычность лермонтовского романа в том, что автор отказался от последовательного рассказа о судьбе Печорина, а значит, отверг традиционный для романа–«биографии» хроникальный сюжет. Его привлек характер сложившийся, завершенный, интересный не тем, при каких обстоятельствах он сформировался, а своей необычностью, сложным взаимодействием индивидуального и типического, психологически неповторимого и социально обусловленного.

В предисловии к «Журналу Печорина» повествователь, обосновывая свой интерес к психологии героя, отмечает: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...».

Духовный мир героя, каким он предстает в романе, уже сформировался, все происходящее с Печориным не приводит к изменениям в его мировоззрении, морали, психологии. Автор только намекает на возможность продолжения публикации записок героя («... в моих руках осталась еще толстая тетрадь, где он рассказывает всю жизнь свою. Когда–нибудь и она явится на суд света...»). Таким образом, художественная цель, поставленная Лермонтовым, обусловила прерывистый, «пунктирный» характер изображения судьбы Печорина.

Сюжет каждой повести – концентрического типа: Печорин – в центре всех событий, именно вокруг него сгруппированы второстепенные и эпизодические персонажи. События его жизни изложены вне их естественной хронологической последовательности. Повесть «Тамань» (третья по общему счету), в которой рассказан случай, происшедший с Печориным еще до приезда на Кавказ, следует за повестью «Максим Максимыч», которая занимает вторую позицию. В «Максиме Максимыче» случайная встреча двух бывших сослуживцев происходит через несколько лет после окончания «кавказского» периода жизни Печорина, незадолго до его смерти. Повести–«главы», относя-

щиеся ко времени пребывания Печорина на Кавказе («Бэла», «Княжна Мери», «Фаталист»), служат «обрамлением» этих двух повестей, занимая соответственно первую, четвертую и пятую позиции в романе.

Все попытки выстроить повести в их естественной хронологии не очень убедительны и существенного значения для понимания смысла романа не имеют. Лермонтов, не стремившийся дать подробное жизнеописание Печорина, намеренно затемнил связи между разрозненными эпизодами его жизни. Не сюжетные, а психологические мотивировки обусловили порядок расположения повестей. Первым на это указал еще В.Г.Белинский, заметив, что повести в романе «расположены сообразно с внутреннею необходимостью» как части единого целого.

Композиция «Героя нашего времени» имеет две мотивировки: внешнюю и внутреннюю. Внешняя мотивировка расположения повестей – постепенное «приближение» читателя к главному герою. Ее можно считать основным композиционным принципом романа. Лермонтов учитывает три главных фактора, влияющих на понимание смысла произведения: Печорин – объект рассказа (тот, о ком рассказывается), рассказчики – субъекты рассказа (те, кто рассказывает о Печорине) и читатель, воспринимающий и оценивающий главного героя, а также достоверность, точность и глубину рассказа о нем. От повести к повести между читателем и Печориным постепенно убираются все «посредники» –рассказчики, герой «приближается» к читателю.

В «Бэле» между читателем и Печориным – два рассказчика, две «призмы», сквозь которые читатель видит героя. Основной рассказчик – Максим Максимыч, сослуживец, участник и свидетель всего, что произошло в крепости. Именно его точка зрения на Печорина в этой повести господствует. Вторым рассказчиком является молодой офицер–повествователь, заинтересовавшийся Печориным и передающий рассказ Максима Максимыча. Первый рассказчик ближе к Печорину, второй – к читателю. Но оба рассказчика не только помогают понять героя, но и в какой–то степени «мешают» читателю. На реально существующий облик Печорина накладываются субъективные мнения, эмоции рассказчиков, уровень их понимания людей, а это неизбежно приводит к ощущению, что первое знакомство с героем состоялось, но было отрывочным, мимолетным: он мелькнул, заинтриговал и как бы растворился в толпе...

В повести «Максим Максимыч» остается один рассказчик – молодой офицер–повествователь, наблюдающий встречу Максима Максимыча с Печориным: герой «на один шаг» приближается к читателю. В «Журнале Печорина» все «призмы» между читателем и Печориным исчезают: герой сам рассказывает о событиях своей жизни, а повествователь, неизменно присутствовавший в первых двух повестях романа, становится «издателем» его записок. Меняется тип повествования: ее ли в «Бэле» и « Максиме Максимыче» о Печорине говорилось в третьем лице, то в повестях из «Журнала Печорина» рассказ ведется от первого лица. Записи Печорина не предназначались для постороннего читателя (это отмечено автором в предисловии к «Журналу»), это искренний самоанализ, приближающийся к исповеди перед самим собой. Однако «выборочное» издание материалов из « Журнала Печорина» делает их исповедью перед читателем.

Внутренняя мотивировка расположения повестей – постепенное проникновение в духовный мир Печорина. Именно эту задачу решает Лермонтов, шаг за шагом освобождая читателя от присутствия рассказчиков. От повести к повести меняются не только фигуры рассказчиков – меняется содержание рассказов о

Печорине. В «Бэле» Максим Максимыч дает почти «протокольное» описание поведения Печорина. Это наблюдательный, честный рассказчик, симпатизирующий столь загадочному для него Печорину. Однако мотивы странного, непоследовательного поведения героя в истории с Бэлой абсолютно непонятны для Максима Максимыча, а следовательно, скрыты и от второго рассказчика, и от читателя. Недоумение рассказчика лишь усиливает атмосферу таинственности, окутывающую Печорина. И для самого штабс–капитана, и для повествователя, и для читателей герой, увиденный глазами Максима Максимыча, остается человеком–загадкой. В этом и заключается смысл повести: Печорин заинтриговывает читателя, его личность, «странная», исключительная, вызывающая недоумение и вопросы, проясняется в следующих повестях.

Максим Максимыч увидел в Печорине противоречивость и сложность, но не смог их объяснить. Внешние контуры печоринского характера очерчены в «Бэле» очень резко: ведь рассказчик говорит о Печорине с солдатской прямотой, ничего не скрывая и не приукрашивая. Печорин – холодный, замкнутый человек, повинующийся своим мимолетным желаниям и страстям. Он совершенно равнодушен к людям, не считается с общепринятой моралью. Люди для него – объект эгоистических «экспериментов». Быстрая смена настроений и привязанностей – характерная черта Печорина. Человек храбрый и решительный, он в то же время кажется слишком впечатлительным и нервным. Таковы итоги наблюдений Максима Максимыча.

Между «Журналом Печорина» (его исповедью) и «протокольным» рассказом Максима Максимыча есть рассказ другого типа – интерпретирующее описание внешности и поведения Печорина. Повествователь не просто наблюдает за ним, фиксируя мимику, жесты, детали внешнего облика, а пытается проникнуть в его внутренний мир. Итогом наблюдений является психологический портрет героя. Этот портрет не рассеивает впечатления о его загадочности, но дает важную подсказку, в чем искать «тайну» личности Печорина – в его душе. Лишь попытка самого героя «душу рассказать» поможет выяснить, почему, например, не смеялись его глаза, когда он смеялся: признак ли это злого нрава, недоверия и равнодушия к людям или глубокой постоянной грусти.

В «Журнале Печорина» образ героя создан в его собственных рассказах–исповедях. Исповедальный характер записок Печорина подчеркнут в предисловии «издателя»: «Перечитывая эти записки, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки». Психологическая достоверность записок подтверждается, по мнению издателя, еще и тем, что они написаны «без тщеславного желания возбудить участие или удивление». В центре «Журнала» – личность человека, искренне высказывающего наблюдения «зрелого ума» над самим собой. В нем и дается самый важный – «внутренний», психологический портрет, составленный, как уверял Лермонтов в предисловии к роману, «из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии».

«Журнал Печорина» не содержит истории духовного развития героя. Из всей «объемистой тетради», оставленной Печориным, отобрано всего три эпизода, но именно в них дорисовывается психологический портрет «героя нашего времени» – исчезает ореол таинственности, сопровождавший его в предшествующих повестях. В расположении эпизодов есть своя логика: каждая повесть в «Журнале» – шаг к максимально полному пониманию личности Печорина. Здесь так же, как и в романтических поэмах, важны не столько

конфликты, в которые втянут Печорин, события, участником которых он становится, сколько психологические результаты его поступков. Они не просто зафиксированы, а подвергнуты беспощадному самоанализу.

Лермонтов переходит к прямому психологическому изображению своего героя, между читателем и Печориным нет рассказчиков, выводы делает сам читатель на основе своего жизненного опыта. Возникает вопрос: какова мера искренности героя, где его способность к самоанализу проявляется с наибольшей полнотой? В «Журнале» используются четыре вида самоанализа Печорина:

самоанализ в форме исповеди перед собеседником. В монологах, обращенных к доктору Вернеру и княжне Мери, Печорин не лжет, не лицедействует, но и не «расшифровывает» себя до конца;

самоанализ ретроспективный: совершенные ранее поступки и пережитые мысли и чувства Печорин вспоминает и анализирует наедине с самим собой, в дневниковых или путевых записях. Этот вид самоанализа впервые появляется в финале «Тамани», господствует в повестях «Княжна Мери» и «Фаталист» – здесь личность героя раскрывается полнее и конкретнее, чем в искренних, но слишком общих по содержанию монологах–исповедях.

синхронный самоанализ Печорина – постоянный «самоконтроль», которым сопровождаются все его поступки, высказывания, размышления и переживания. Возникает впечатление, что за героем наблюдает некто посторонний, придирчиво и беспощадно оценивающий все, что совершает Печорин, а также его внутреннее состояние. В своих записях герой тщательно фиксирует то, что сделал, подумал, ощутил. Этот вид самоанализа есть во всех трех повестях, но особенно велика его роль в насыщенной резкими психологическими поворотами повести «Фаталист».

самый сложный, но, пожалуй, и самый характерный для Печорина вид самоанализа – психологический «эксперимент» над самим собой и другими людьми. Испытывая себя, герой втягивает в свою орбиту многих людей, делает их послушным материалом для удовлетворения собственных прихотей. Психологические эксперименты Печорина позволяют увидеть его с двух сторон: и как человека действующего (сфера его активности – частная жизнь), и как человека с сильными аналитическими способностями. Здесь–то и выясняется, что героя интересуют не конкретные, «материальные», а психологические результаты.

Все виды самоанализа с наибольшей полнотой представлены в повести «Княжна Мери», поэтому она занимает центральное положение – и в «Журнале Печорина», и в композиции романа. В ней особенно детально раскрывается внутренний мир Печорина, а его «эксперимент» оборачивается трагедией.

Повесть «Тамань», открывающая записки Печорина, – необходимое звено для понимания его личности. Правда, многое из того, что мы узнаем о герое в этой повести, уже известно из рассказа Максима Максимыча. В «Тамани» Печорин, еще не доехавший до места своей службы на Кавказе, пускается в рискованное предприятие: нарушив покой «честных контрабандистов», он рискует жизнью. Однако любовь героя к риску без нравственных ограничений и ясной цели обнаружилась уже в «Бэле». В истории, рассказанной Максимом Максимычем, его жертвой стала черкешенка, в «Тамани» – контрабандисты. В этом жизненном эпизоде Печорин вновь сыграл роль «топора в руках судьбы».

Новизна повести – в том, как сам герой оценивает случившееся. Из его размышлений в финале «Тамани» следует, что рискованные истории, в которых

он является главным действующим лицом, – не частные случаи и не случайнее приключения. Печорин видит в случившемся знак судьбы, а.себя – слепым орудием в ее руках: «И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень едва сам не пошел ко дну!» Герой сравнивает себя с «камнем» в руках судьбы, брошенным в «гладкий источник». Он прекрасно понимает, что грубо вторгся в чужую жизнь, нарушил ее спокойное, медленное течение, принес людям несчастье. Таким образом, Печорин прекрасно понимает свою роль в судьбах других людей. Мысли об этом тревожат его постоянно, но здесь они высказаны впервые. Кроме того, важен и нравственный результат этих размышлений. Печорин подтверждает догадку о его полном равнодушии к несчастьям других людей: он не видит своей личной вины в случившемся, перекладывая всю ответственность на судьбу. «Что сталось с старухой и с бедным слепым – не знаю. Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности!..» – резюмирует Печорин.

«Таманью» завершается первая часть «Героя нашего времени», во вторую часть входят «Княжна Мери» и «Фаталист». Некоторые исследователи считают деление романа на две части чисто формальным, не имеющим художественного значения. Однако совершенно очевидно, что именно «Тамань» завершает ту часть романа, в которой преобладает внешнее изображение Печорина. В этой повести, как и в «объективных» повестях «Бэла» и «Максим Максимыч», на первом плане – события, поступки героя. Только в финале «Тамани» даны его итоговые размышления, приоткрывающие «тайну» печоринского характера. В «Княжне Мери» и «Фаталисте» выясняется, в чем Печорин видит свою «избранность» и свою трагедию, что представляют собой принципы его отношения к миру и людям.

В повести «Княжна Мери» внутренний мир Печорина открыт более, чем в какой–либо из других повестей. Лермонтов использует все виды психологического самоанализа: герой рассказывает о событиях своей жизни в форме дневника–хроники. Многие абитуриенты ошибочно называют весь «Журнал Печорина» дневником, хотя именно «Княжна Мери» – единственная из повестей в составе «Журнала», где использована дневниковая форма. Но характер этого дневника не совсем обычный. За избранной Печориным (и, естественно, самим писателем) формой повествования угадывается совершенно иная форма – драматургическая. Печоринский дневник, в котором все события расписаны по дням (с 11 мая по 16 июня), поражает своей «театральностью», как будто перед нами воплощенный в спектакль сценарий, написанный самим героем. Дневник Печорина фиксирует события выборочно: это не хроника жизни героя, а хроника его «эксперимента» с Грушницким и княжной Мери. Подробно сказано только об узловых моментах этого «эксперимента», начавшегося как комедия, но завершившегося трагедией.

Поведение героев повести и восприятие происходящего Печориным театрально. Первое, что бросается в глаза, – театральность фигуры Грушницкого, юнкера в «толстой солдатской шинели» . Как иронически замечает Печорин, это один из тех людей, у которых на все случаи жизни есть «готовые пышные фразы». Просто прекрасное его не трогает – подобно актеру, выходящему на сцену, он важно драпируется в «необыкновенные чувства, воз-

вышенные страсти и исключительные страдания». Грушницкий напоминает Печорину героя романтических трагедий. Только в те минуты, когда «сбрасывает трагическую мантию», замечает Печорин, «Грушницкий довольно мил и забавен». Толстая солдатекая шинель – это его «трагическая мантия», которая скрывает фальшивые страдания и несуществующие страсти. «Моя солдатская шинель – как печать отвержения. Участие, которое она возбуждает, тяжело, как милостыня», – гордо сообщает Грушницкий.

«Страстного юнкера» невозможно представить без позы, без эффектных жестов и пышных фраз, без атрибутов театрального поведения. Именно таким его видит ироничный Печорин: «В это время дамы отошли от колодца и поравнялись с нами. Грушницкий успел принять драматическую позу с помощью костыля, и громко отвечал мне по–французски...» Далее следует заученная цветистая фраза: «Мой милый, я ненавижу людей для того, чтобы не презирать их, ибо иначе жизнь была бы слишком отвратительным фарсом». Чуть позже Печорин ответил в том же тоне, явно пародируя Грушницкого: «Мой милый, я презираю женщин для того, чтобы их не любить, ибо иначе жизнь была бы слишком смехотворной мелодрамой». Юнкер упоминает трагический фарс, Печорин – смехотворную мелодраму. Оба героя высказываются о жизни как о театрализованном представлении, в котором смешиваются жанры: грубый фарс с высокой трагедией, чувствительная мелодрама – с пошлой комедией.

Печорин своей иронией снижает Грушницкого, сводит его с пьедестала: опорой юнкера становятся совсем не театральные костыли («успел принять драматическую позу с помощью костыля»). Это происходит всегда, когда в записях Печорина появляется Грушницкий, влюбленный в княжну Мери. Нарочито грубый вопрос о зубах Мери («А что у нее зубы белы? Это очень важно!») задан не потому, что Печорин хотел посмеяться над девушкой, а для того, чтобы снизить, «приземлить» наигранную патетику слов Грушницкого. Автор дневника прекрасно видит, что Грушницкий – нелепый шарж на него самого, полагая, что за внешним обликом и эффектными словами юнкера скрыта пустота. Однако Печорин не хочет заметить другого: внешний антураж скрывает в Грушницком растерянность неопытной души и подлинные чувства (любовь к Мери, стремление к дружбе, а позднее – непритворную ненависть к Печорину).

Вплоть до сцены, когда Грушницкий открывает тайну ночного переполоха, его поведение пронизано театральностью. И только на дуэли романтический плащ был сброшен и открылся новый, «не узнанный» Печориным Грушницкий:

«Лицо у него вспыхнуло, глаза засверкали.

– Стреляйте, – отвечал он. – Я себя презираю, а вас ненавижу. Если вы меня не убьете, я вас зарежу ночью из–за угла. Нам на земле вдвоем нет места...»

Его гневные слова, обращенные к бывшему кумиру, Печорину, – крик отчаяния, это уже его собственный, а не подражательный голос.

Поведение других персонажей повести тоже театрально. Это объясняется не только их стремлением к эффектной позе и пышным высказываниям: такими их видит Печорин. В повести господствует его точка зрения на мать и дочь Лиговских, других представителей «водяного общества». Печорин смотрит на окружающих глазами человека, твердо убежденного в том, что перед ним не живые люди, а марионетки, полностью зависящие от его воли.

По прихоти Печорина разыгрывается комедия, которая постепенно превращается в трагедию. Печорин играет в ней привычную для него роль «топора в

руках судьбы». Веселая комедия, задуманная им, не удалась, и вместо того, чтобы стать ее персонажами, княжна Мери, Грушницкий, княгиня Вера становятся участниками «трагедии рока», в которой Печорин – главное действующее лицо – играет роль алого гения, превращается в источник их бед и страданий.

Все события комментирует Печорин, но самый важный комментарий дается им к «событиям», происходящим в собственной душе. Для этого и понадобился дневник. Он как бы скрывает, приглушает театральность поведения людей, переводит события и отношения между действующими лицами печоринского «эксперимента» в психологический план. Если в глазах всех персонажей повести Печорин – некий сценический герой, непонятная, но несомненно демоническая натура, то для него самого все происходящее похоже на заигранную пьесу. Это выясняется из его автокомментария, в котором он не скупится на оценки. Основной мотив записей Печорина – скука, усталость, отсутствие новизны чувств и впечатлений. Даже возобновление отношений с княгиней Верой – это возвращение к прошлому, к воспоминаниям, от которых веет привычным холодом и скукой.

Печорин – блестящий и остроумный собеседник, и он же – герой водевиля, произносящий то, что определено «ролью», декламирующий громко, в расчете на эффект. Для себя он оставляет трагический шепот, который значительнее, чем слова, произносимые им вслух. Анализируя свои поступки, он как бы выходит из толпы действующих лиц, из всей кутерьмы, которую сам же и затеял, и становится самим собой, а не сценическим персонажем с лицом, закрытым маской. Наедине с самим собой Печорин – это маленький демон, страдающий от своей свободы. Он сожалеет о том, что не вступил на путь, назначенный судьбой, и одновременно гордится своим одиночеством, своей исключительностью в людской толпе.

Главный художественный принцип изображения героя в «Княжне Мери» – несовместимость маски и души. Где маска, личина, а где подлинное лицо Печорина? На этот вопрос необходимо ответить для того, чтобы понять своеобразие его личности. Печорин всегда в «маске», когда оказывается на людях. Он всегда играет какую–то одну из множества ролей: роль разочарованного, «байронического» человека, романтического злодея, повесы, храбреца и т.п. Душа Печорина по–настоящему раскрывается только тогда, когда он без мундира и черкесского костюма. Тогда он становится просто человеком, а не равнодушным ко всему «офицером с подорожной по казенной надобности». На людях поведение Печорина насквозь театрально – в своих размышлениях, предаваясь самоанализу, герой предельно искренен. Масштаб его личности, «силы необъятные», которые он чувствует в себе, несоизмеримы с характером его поступков: силы своей души

Печорин растрачивает по пустякам, окружающие его люди становятся жертвами его прихотей.

Веселый розыгрыш, комедию, о развязке которой Печорин обещает Вернеру «позаботиться», превращает в трагедию сама жизнь. Ему захотелось поиграть с людьми, но у княжны Мери и Грушницкого не игрушечные, а живые сердца. В своем дневнике он пытается весело иронизировать над собой, но результат получился другим: жизнь зло шутит не только над его жертвами, но и над самим Печориным.

Жизнь все ставит на свои места, срывает с людей маски, показывая их в истинном свете. Вот почему в повести так важны ситуации «переодевания» и «разоблачения». В этих ситуациях показаны подлинные, а не искаженные масками и одеждами чувства и намерения персонажей. Княжна Мери оказывает-

ся вовсе не наивной барышней, а глубокой, впечатлительной и страстной девушкой, Грушницкий – человеком, готовым мстить до конца за обиду, нанесенную ему и княжне. «Разоблачается» в своем дневнике и сам Печорин.

«Переодевание» – простейший комедийный прием. Цель его в том, чтобы обнаружить главное: все перемешалось в жизни людей, все должно восприниматься не так, как подсказывают житейский опыт и здравый смысл. Простейший случай «переодевания» – смена одежды. Солдатская шинель заменяет Грушницкому романтический плащ. Шинель возвышает юнкера, а офицерский мундир с эполетами снижает в глазах Мери, делая «значительно моложавее», как выразился Печорин. Смена солдатской шинели офицерским мундиром – целое событие в жизни Грушницкого, на котором основана интрига. Но смысл «переодевания» и «разоблачения» героев гораздо шире. И Грушницкий, и Печорин рассуждают о том, что под «нумерованной пуговицей бьется пылкое сердце» и под «белой фуражкой» можно встретить образованный ум. Вместо романтического демона–искусителя – армейский офицер, однако офицерский мундир – всего лишь маска, под которой прячется настоящий демон–искуситель (Печорин). Вместо немца Вернера – русский доктор, «задрапированный» своей фамилией под немца (он же напоминает Байрона, ибо хромает, Печорину чудится в нем и Мефистофель, и Фауст). Наконец, вместо настоящей жизни – ее «театрализованная» модель: Печорин считает себя и постановщиком, и участником действа.

Однако вопреки драматургической, «игровой» природе всего происшедшего на водах, Печорин не только «играет» в собственной «пьесе», но и философствует. Театрализованное представление с комическими и трагическими персонажами для него способ самопознания и самоутверждения. В этом проявляется главный жизненный принцип Печорина: смотреть на страдания и радости других «только в отношении к себе». Это пища, которая, по его словам, поддерживает душевные силы. Включаясь в «игру», манипулируя судьбами других людей, он «насыщает» свою гордость: «первое мое удовольствие – подчинять моей воле все, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха...». Парадокс Печорина в том, что его жизненный «театр» – отражение его собственной духовной драмы. Все внешние события в его жизни, как это хорошо видно из дневниковых записей, всего лишь эпизоды его духовной биографии. Печорин действующий – только бледное отражение Печорина чувствующего и мыслящего.

Гордость Печорина удовлетворена тем, что жизнь он перекраивает по–своему, подходя к ней не с общепринятыми, а со своими собственными, индивидуалистическими критериями. Индивидуализм он принимает за подлинную свободу и счастье. И хотя это счастье постоянно ускользает от него, герой видит наслаждение в самой «охоте» за ним. Смысл жизни для Печорина не в достижении цели, а в беспрестанном движении, даже если это движение напоминает бессмысленный бег на месте. Даже потерпев поражение, он удовлетворяется сознанием своей свободы, отсутствием нравственных барьеров и самоограничений. Печорин вполне отдает себе отчет в том, что не имеет никакого «положительного права быть для кого–нибудь причиной страданий и радостей», но стремится просто присвоить себе это право. Поэтому характерная его особенность – легкость, с которой он переступает черту, разделяющую добро и зло. Подчиняясь индивидуалистическому произволу, Печорин легко выходит

за рамки общечеловеческой морали. Страдая от этого, переживая мучительный внутренний конфликт, он все–таки снова и снова уверяет себя в том, что имеет право быть выше «радостей и бедствий человеческих».

Душа Печорина не соответствует его поступкам и поведению. Поступок может быть «театральным» жестом, позой, нарочитой «сценой», но у Печорина все находится под жестким контролем разума, подчиняясь его диктату. Сюжетная интрига в повести «Княжна Мери» – зеркальное отражение «внутренней интриги», духовной дисгармонии, поразившей душу героя. Печорин пытается диктовать жизни ее внешние формы, внося в нее ту же конфликтность, которая давно стала мучительной болезнью его духа. Но жизнь сопротивляется, не желая становиться «транскрипцией» печоринской души.

Очень важно, что Печорин в «Княжне Мери» не остается равнодушным зрителем происходящего. Сложность его души, иссушенной индивидуализмом, но не утратившей способности к жалости и состраданию (хотя бы на краткие мгновения), доказывает испытанное им душевное потрясение. Это подчеркнуто средствами композиции: развязка всех сюжетных узлов повести отделена от дневника временной паузой. Только через полтора месяца Печорин, находившийся все это время в странном и смутном состоянии, так и не оправившийся от потрясения, решился рассказать о том, чем завершилась его неудавшаяся «комедия»: смертью Грушницкого, отъездом княгини Веры, похожим на бегство, потрясением и ненавистью Мери.

Вновь, как и в финале повести «Тамань», Печорин, подводя итоги своего очередного трагического «эксперимента», вспоминает о судьбе. Судьба для него – это и сила, которую он не может обуздать, и его собственная «доля», жизненный путь. Философские выводы, сделанные Печориным, гораздо шире того «материала», о котором он размышляет, – приключения на водах. Заметьте, как легко философствующий герой Лермонтова переходит от жизненной конкретики к выводам о своем предназначении, о главных свойствах своего характера.

Без противостояния судьбе жизнь кажется ему пресной и недостойной потраченных на нее усилий. «... Отчего я не хотел ступить на этот путь, открытый мне судьбою, где меня ожидали тихие радости и спокойствие душевное...» – такой вопрос задает себе Печорин. И тут же отвечает, ибо этот вопрос для него давно разрешен: «Нет! я бы не ужился с этой долею!» Печорин сравнивает себя с матросом, рожденным и выросшим «на палубе разбойничьего брига», и развивает это сравнение: он мечтает не о тихой пристани, а о парусе в бурном море. Судьба может играть им, не считаясь с его прихотями, перекраивая его жизнь по своему усмотрению, но, по убеждению Печорина, он обязан ни при каких обстоятельствах не изменять себе. Спор с судьбой осмыслен в финале повести «Княжна Мери» как право человека быть самим собой, жить и действовать вопреки тому, что ему предписано судьбой.

Итогом психологической повести является, таким образом, философский вывод, который позволяет правильно понять поразительное равнодушие Печорина к своим жертвам. Он смотрит как бы поверх их голов, не замечая или стараясь не замечать людей, встающих на его пути. Для героя это всего лишь необходимые фигуры в его непрекращающемся споре с судьбой. Не замечая их страданий, он пытается увидеть лицо судьбы, любой ценой – даже ценой жизни других людей – одержать верх над нею. Только в этом он склонен видеть истинный смысл своего существования.

Конфликт с судьбой – важнейшая черта всех основных лермонтовских героев: Мцыри, Демона, Печорина. В отличие от героев романтических поэм, Печорин теснее связан с общественной средой, конкретно–историческими обстоятельствами жизни. Однако социальное, профессиональное, бытовое – только внешняя оболочка Печорина, за которой скрыто глубокое философско–психологическое содержание. На первом плане оказываются не социальные аспекты изображения Печорина, а психологические и философские. Философская проблематика, важная для понимания личности героя и всего происходящего в повести вырастает из тщательно выписанного психологического автопортрета Печорина: герой детально фиксирует свои мысли и чувства.

В сущности и Печорина, и автора интересуют две философские проблемы: проблема судьбы в ее отношении к самосознанию и жизненному самоопределению человека и проблема добра и зла, поставленная в «Княжне Мери» особенно остро. Связь между этими проблемами, существенная для понимания нравственно–психологического облика Печорина, очевидна. Нравственный «произвол» героя – эквивалент его извечного противостояния судьбе. Горечь поражения он испытывает только тогда, когда понимает, что вновь оказался в «ловушке», поставленной судьбой. Опьянение от близкой победы над судьбой у Печорина сменяется отрезвлением, когда он понимает, что победа была пирровой (мнимой) и он вновь стал слепым орудием в ее безжалостных руках.

Если в повести «Княжна Мери» дана глубокая психологическая характеристика Печорина, то смысл последней повести, «Фаталист», в том, чтобы раскрыть философский фундамент его личности: поставить в предельно заостренной форме вопрос о судьбе («предопределении»), об отношении к ней Печорина. Обратите внимание: в «Фаталисте», в отличие от всех других повестей, нет нравственной проблематики. «Эксперимент» Печорина, как и его «партнера»–антипода Вулича, – это философский эксперимент. Поведение героев невозможно оценить с нравственной точки зрения: ведь в повести нет обычных для Печорина «жертв», все происходящее не похоже на театрализованное представление, как это было в «Княжне Мери». Более того, Печорин предстает здесь в новом освещении: совершает героический поступок, отвлекая внимание обезумевшего казака и спасая тем самым жизни других людей. Важно, однако, что самому Печорину нет дела до собственного героизма. Он сознательно идет на риск (черта, знакомая по всем повестям, за исключением повести «Максим Максимыч») только для того, чтобы испытать судьбу, бросить ей вызов, доказать или опровергнуть то, что объективно невозможно ни доказать, ни опровергнуть, – существование предопределения.

Каков же смысл всего происшедшего в повести, а самое главное – какие выводы сделал Печорин? Пари с Вуличем было проиграно: Печорин высказал убеждение, что «нет предопределения», но заряженный пистолет не выстрелил, и «Вулич преспокойно пересыпал в свой кошелек мои червонцы», то есть выходило, что предопределение, вопреки мнению Печорина, существует («доказательство было разительно»). Однако этой же ночью Вулич был зарублен пьяным казаком. И этот случай доказал, что Печорин неправ: судьба берет верх над человеком. Потом сам Печорин «вздумал испытать судьбу», пошел на верную смерть, однако выстрел казака не причинил ему вреда: «пуля сорвала эполет». Казалось бы, все должно было убедить его в том, что пре-

допределение существует. «После всего этого, как бы, кажется, не сделаться фаталистом?» – резюмирует Печорин.

Но для него это было бы слишком простое решение. «Сделаться фаталистом» Печорину не позволяет важнейшая черта его характера – скептицизм: «Но кто знает наверное, убежден ли он в чем, или нет?., и как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка!.. Я люблю сомневаться во всем...». В самом деле, все происшедшее можно оценить иначе, исправив «промах рассудка»: и проигранное пари, и зарубленный Вулич, и Печорин, оставшийся невредимым в смертельно опасной ситуации, – следствие случайности, а не вмешательства «предопределения», Кроме того, это может быть и «обманом чувств», ведь сам Печорин не забыл упомянуть в своем рассказе о том, что «происшествие этого вечера произвело на меня довольно глубокое впечатление и раздражило мои нервы».

В конечном счете не объективная истина важна Печорину, а его собственное отношение и к происшедшему, и к загадке судьбы, предопределению, которое за всем этим может стоять. Герой утверждает, что право выбора из двух возможных вариантов зависит только от него самого. Он не дает окончательного ответа: этому сопротивляется «расположение ума», то есть его скептицизм, недоверие к любым фактам, к любому опыту. Он готов поверить в существование предопределения, хотя (вспомним!) с самого начал а утверждал, что оно не существует. Любое сомнение Печорин трактует в свою пользу – «это расположение ума не мешает решительности характера – напротив; что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает ».

Не существование предопределения или его отсутствие влияет на поступки Печорина. Вне зависимости от решения этого вопроса он убежден в своем праве делать то, что ему хочется. А предопределение только раззадоривает его, заставляя вновь и вновь бросать вызов судьбе. «Фаталистом» Печорина делает только то, что он, как и любой человек, понимает: «Ведь хуже смерти ничего не случится – а смерти не минуешь!» Смерти он не боится, поэтому любой риск, с его точки зрения, допустим и оправдан. В пределах отмеренной ему судьбой жизни он хочет быть абсолютно свободным и в этом видит единственный смысл своего существования.

В финале повести «Фаталист» Печорин, не ограничиваясь собственными суждениями о происшедшем, подключает к решению вопроса о предопределении «здравый смысл»: обращается к Максиму Максимычу, который не любил «метафизических прений». Но и Максим Максимыч, признавший, что предопределение – «штука довольно мудреная», не устраняет неясностей и противоречий. По–своему, но столь же свободно и широко, как и Печорин, штабс–капитан толкует два происшествия с Вуличем: и как случайность («эти азиатские курки часто осекаются, если дурно смазаны или недовольно крепко прижмешь пальцем», «черт же его дернул ночью с пьяным разговаривать!») и вполне «фаталистически» («впрочем, видно, уж так у него на роду было написано...»). Вывод Печорина остается в силе: не предопределение, а сам человек – хозяин своих поступков. Он должен быть активным, дерзким, жить без оглядки на судьбу, утверждая свое право на жизнестроение, даже если личный произвол оборачивается разрушением и своей, и чужой жизни.

Печорин, «герой нашего времени», – прежде всего разрушитель. Это его главная особенность, подчеркнутая во всех повестях, за исключением повести «Фа-

талист». Герой не способен к созиданию, как и люди его поколения (вспомните «Думу»: «Толпой угрюмою и скоро позабытой / Над миром мы пройдем без шума и следа, / Не бросивши векам ни мысли плодовитой, / Ни гением начатого труда»), Печорин разрушает не только чужие судьбы, но и собственную душу. «Проклятые» вопросы, которые он задает самому себе, остаются без/ответа, ведь недоверие к людям и к своим чувствам делает Печорина пленником собственного «я». Индивидуализм превращает его душу в холодную пустыню, оставляя наедине с мучительными и не имеющими ответа вопросами.

Значение романа.

Противоречивы и подчас взаимоисключающие суждения о «Герое нашего времени» современников, критиков, писателей. «Герой нашего времени» разгневал Николая I и восхитил Белинского. Декабрист Кюхельбекер назвал Печорина «гадким» и пожалел, что Лермонтов «истратил свой талант на изображение такого существа». Шевырев окрестил Печорина подражанием западным образцам, выдуманным и вымышленным героем. Гоголь же, напротив, увидел в «Герое нашего времени» не вымысел, а «углубление в действительную жизнь» и считал, что Лермонтова ожидало будущее «великого живописца русского быта». Достоевский заметил в «Дневнике писателя», что Лермонтов возится с «больной личностью русского интеллигентного человека, мучимого европеизмом» – и в своих романах показал эту «больную личность» со всей силой и убедительностью «фантастического реализма». Толстой восхищался творчеством Лермонтова и сделал «сильное искание истины» одной из ключевых тем «Войны и мира» – гениальной книги о «полюблении жизни».

Что такое Печорин? Временный или вечный это тип? Положительный или отрицательный герой? Управляет ли он своей судьбой, или она движет им? Что предпочтительней: остужающий, но предельно честный взгляд Печорина на мир и на себя или восторженное, но далекое от реальной жизни позерство Грушницкого, экзальтированность Мери? И не теряет ли жизнь своего значения, своей прелести от постоянного стремления Печорина «смотреть действительности прямо в глаза <...> и называть вещи своими именами»? Эти вопросы остаются неразрешимыми и будут тревожить читателя до тех пор, пока жив интерес к «истории души человеческой».

Вопросы и задания:

1. Печорин – «холодный кипяток» души: противоречия в натуре Печорина.
2. Печорин и его двойники (Печорин – Грушницкий, Печорин – Вернер, Печорин – Максим Максимыч).
3. «Люди страсти» в романе «Герой нашего времени».
4. Тема судьбы и свободы воли в романе «Герой нашего времени».
5. Трагедия бездействия Печорина.
6. Безразличен ли Печорин к судьбам людей?
7. Женские образы в романе «Герой нашего времени».
8. Максим Максимыч – антипод и спутник Печорина.
9. Автор, повествователь, Печорин: как взаимодействуют их «голоса» в «Герое нашего времени»?
10. Временная конструкция «Героя нашего времени».
11. Сквозные темы в «Герое нашего времени»: любовь, судьба, характер, совесть.

12. Проанализируйте зачины каждой из 5 повестей романа «Герой нашего времени». Какой мотив в них повторяется? Почему?

13. Психологизм как художественное явление – отображение психических процессов, внутреннего мира человека, «диалектики души». Какие открытия психологизма делает Лермонтов в своем романе?

14. Черты каких литературных жанров мы находим в повестях «Тамань», «Княжна Мери» и «Фаталист»?

15. Целиком ли зависит склад личности от характера? Определяется ли поведение человека природными склонностями? Какой ответ на эти вопросы дает в своем романе Лермонтов?

16. В черновиках к повести «Максим Максимыч» повествователь говорит: «Если верить тому, что каждый человек имеет сходство с каким–либо животным, то, конечно, Печорина можно было сравнить только с тигром. Сильный и гибкий, ласковый или мрачный, велико душный или жестокий, смотря по внушению минуты, всегда готовый на долгую борьбу, иногда обращенный в бегство, но не способный покориться, не скучающий один в пустыне с самим собою, а в обществе себе подобных требующий беспрекословной покорности...» Опишите сходным образом характеры других героев романа: Максима Максимыча, Бэлы, Вулича...

18. Сделайте вывод о значении и роли романа Лермонтова «Герой нашего времени» в истории русской литературы.

Задания для самостоятельной работы:

Подготовьте реферат на одну из тем:

Лирика Лермонтова. Ведущие темы и мотивы. Жанровый диапазон. Особенности лирического героя в поздней лирике.

Основные темы и мотивы юношеской лирики Лермонтова. Художественное своеобразие и стиль.

Идейно–художественные функции композиции романа «Герой нашего времени». Автор–повествователь и герои романа.

Поэма Лермонтова»Мцыри». Структура конфликта и система образов. Символика поэмы.

«Маскарад» Лермонтова как социально–философская драма.. Символика игры и маскарада.

Философско–эстетическая проблематика романа Лермонтова «Герой нашего времени». Печорин как литературный характер. Особенности психологизма.

Подготовьте научный доклад на одну из тем:

Ранняя лирика Лермонтова как поэтический дневник.

Синтез жанров в лирике Лермонтова («Нищий», «Смерть поэта»).

Жанр баллады в поэзии Лермонтова.

Стихотворения Лермонтова, посвященные Е.А. Сушковой.

Образ В.А. Лопухиной в лирике Лермонтова.

Диалогическая антитеза «Демон – Ангел» в творчестве Лермонтова.

Образно–смысловая многоплановость драмы «Маскарад».

«Герой нашего времени»: временное и вечное.

Концепция «человека» в романе Лермонтова «Герой нашего времени».

Источники и пособия:

Хомяков А.С. О возможности русской художественной школы // Хомяков А.С. О старом и новом. Статьи и очерки. – М, 1988. – С. 146.

Аксаков К.С. Обозрение современной литературы // К.С. Аксаков, И.С. Аксаков. Литературная критика. – М, 1981. – С. 208–209.

Аксаков И.С. Федор Иванович Тютчев // Там же. – С. 324.

Григорьев АЛ. Собр. соч. Вып. 7. – М., 1915. – С. 36, 96.

Галахов АД. Лермонтов. // Русский вестник. – М, 1858. – Т. 16. – № 16. – С. 612.

Дружинин А.Н. Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения // Дружинин АН. Прекрасное и вечное. – М., 1988. – С. 186.

Дружинин А.Н. Повести и рассказы И.Тургенева //Дружинин А.Н. Прекрасное и вечное. – С. 321.

Пыпин АЛ. История русской литературы. – СПб., 1889. – Т. IV. – С. 513.

Красовский В.Е., Леденев А.А. Литература. – М., 2003.

Котляревский НА. Михаил Юрьевич Лермонтов. – 5–е изд. – Пг., 1915. С. 14, 21.

Овсянико–Куликовский Д.Н, Лермонтов: К столетию со дня рождения поэта. – М., 1914.

Михайловский Н.К. Герой безвременья // Михайловский Н.К. Литературная критика: Статьи о русской литературе XIX – начала XX в. – Л., 1989. – С. 422.

Соловьев В.С. Лермонтов // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М., 1991. – С. 383.

Мережковский Д. М.Ю. Лермонтов: Поэт сверхчеловечества // Вопр. лит., 1989. – С. 93. – №10.

Розанов В.В. Вечно печальная дуэль // Розанов В.В. Мысли о литературе. – М., 1989. – С. 220.

ГЛАВА 5. «Я ПОЧИТАЮСЬ ЗАГАДКОЮ ДЛЯ ВСЕХ»: ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ НИКОЛАЯ ВАСИЛЬЕВИЧА ГОГОЛЯ (1809 – 1852).

Все более, чем когда либо прежде, ныне чувствуют, что мир в дороге,а не у пристани, не на ночлеге, не на временной станции или отдыхе. Все чего–то ищет, ищет уже не вне, а внутри себя. Вопросы нравственные взяли перевес и над политическими, и над учеными, и над всякими другими вопросами
Н.В. Гоголь

Судьба Гоголя в искусстве не делает его писателем, лёгким для понимания. Гоголь и для современников был человеком постоянно удивляющим, во многом таинственным. Весёлый и пасмурный, простодушный и надменно поучающий.

Общеизвестно, что уже в детские и юношеские годы формируется будущий человек, закладывается фундамент его мировоззрения. Ю.М. Лотман писал: «Детство… слишком важный этап в самосознании человека, чтобы его можно было вычеркнуть, ничем не заменив».

Личность поэта.

Гоголь родился 20 марта (1 апреля) 1809 г. в местечке Великие Сорочинцы Миргородского повета (уезда) Полтавской губернии, в самом сердце Малороссии, как тогда называли Украину. Гоголи–Яновские были типичной помещичьей семьей, владевшей 1000 десятин земли и 400 душ крепостных. Детские годы будущий писатель провел в родительском имении Васильевка. Оно находилось в Миргородском уезде рядом с легендарной Диканькой, имя которой писатель обессмертил в своей первой книге.

В 1818 г. Гоголь вместе с братом Иваном год с небольшим учился в Миргородском поветовом училище. После смерти брата отец забрал его из училища и готовил к поступлению в местную гимназию.

В сорока километрах от Васильевки (так стал называться хутор Купчинский по имени отца Гоголя Василия Афанасьевича) были расположены Кибинцы – имение дальнего родственника матери Гоголя, Д.П. Трощинского. В кибинцах Николай Гоголь бывал часто – сначала ребенком, потом подростком и юношей. В роскошном имении знатного вельможи он мог познакомиться с превосходными коллекциями произведений искусства, старинной утварью, оружием, мог пользоваться великолепной библиотекой, насчитывавшей тысячи томов.

В Кибинцах был домашний театр из крепостных. Изредка ставились спектакли с участием «благородных» актеров из числагостей Трощинского. Именно для кибинецкого театра писал свои пьесы отец Гоголя. И он, и Мария Ивановна, мать писателя, обладая незаурядными сценическими способностями, были постоянными участниками любительских спектаклей. Кроме того, Василий Афанасьевич зарекомендовал себя любителем пения и принимал участие в музыкальных вечерах.

Остроумные рассказы отца, домашние спектакли, прекрамная природа Украины, наконец, жизнь крестьян, их звучные песни, «страшные» рассказы

о ведьмахи колдунах – все это производило сильное впечатление на богато одаренного от природы мальчика, воспитывало в нем чувство любви к родине, развивало воображение, фантазию и необыкновенную природную наблюдательность.

Духовное общение с отцом, знакомство с его произведениями оказали не только благотворное влияние на развитие интереса будущего писателя к изящной словесности, но и способствовали созреваниюмировоззрения Гоголя.

В 1821 году было решено отправить Гоголя в Гимназию высших наук в г. Нежин соседней Черниговской губернии, где он обучался в течение семи лет – с 1821 по 1828 г

Богатое эпистолярное наследие писателя позволяет нам узнать о его жизни и друзьях по Нежинской гимназии, увлечениях и большом трудолюбии, его нежной сыновней любви, о мечте посвятить жизнь гражданскому служению Отчизне.

Все жизненные факты Н.В. Гоголя помогают увидеть историю становления гениального писателя, проблемы нравственного характера, диалектику его души. Уже в первые годы обучения в Нежинской гимназии Гоголь серьёзно увлекался чтением. Книги доставляли ему огромную радость: «Не знаю, что было бы со мной, ежели бы я не мог чувствовать от этого радости; я бы умер от скуки и тоски» (письмо от 6.04.1827 г.).

Позже он напишет матери: «Я отказываю себе даже в самых крайних нуждах с тем, чтобы иметь малейшую возможность поддержать себя в таком состоянии, в каком нахожусь, чтобы иметь возможность удовлетворить моей жажде видеть и чувствовать прекрасное. Для него–то я с величайшим трудом собираю всё годовое своё жалованье, откладывая малую часть на нужнейшие издержки. За Шиллера, которого я выписал из Лемберга, дал я 40 рублей – деньги весьма немаловажные по моему состоянию; но я награждён с излишком и теперь несколько часов в день провожу с величайшею приятностью. Не забываю также и русских и выписываю что только выходит самого отличного… Удивительно, как сильно может быть влечение к хорошему» (письмо от 6.04.1827 г.).

Подлинное становление личности Н.В.Гоголя, выбор жизненного пути приходятся не столько на безоблачные детские годы, сколько на мучительное время отрочества. Уже в первые годы обучения в Нежинской гимназии Гоголь проявляет особый интерес к театру. С юных лет он много и упорно трудился, читал, неуклонно стремился к задуманной цели.

В его письмах встречаются некоторые сведения о занятиях литературным творчеством. И он обещает матери привезти кое–что из своих сочинений. Юноша целенаправленно развивает свою любознательность, признаваясь родителям: «любопытство – страсть моя». В письме к матери от 30.09.1826 года Гоголь рассказывает об упорных занятиях по самовоспитанию: «… Постановил себе за правило: что должно сделать, делать тот же час, не откладывая; …принял твёрдое намерение писать нарочно побольше в разные места, чтобы тем приучить себя к исправности». А 15.12.1827 он напишет ей же: «Целый день с утра до вечера ни одна праздная минута не прерывает моих глубоких занятий. Об потерянном времени жалеть нечего. Нужно стараться вознаградить его, в короткие полгода эти я хочу произвести и произведу (я всегда добивался своих намерений) вдвое более, нежели во всё время моего здесь пребывания, нежели в целые шесть лет… Всё это время я занимаюсь языками. Успех, слава богу, венчает мои начинания. Но это ещё б ничего в сравнении с предполагаемым: в остальные полгода я положил себе за непременное – окончить совершенно изучение трёх языков».

В Нежине Гоголь увлекается чтением А.С. Пушкина, К.Ф.Рылеева, Г.Р. Державина. «Благородство мыслей и выражений», «в отвагу душе» – вот, что возбуждала в Гоголе вольнолюбивая муза великих русских поэтов. В письме от 24 января 1827 года пишет матери: «Ежели об чем я теперь думаю, так это все о будущей жизни моей. Во сне и наяву мне грезится Петербург, с ним вместе и служба государству. Испытую свои силы для поднятия труда важного, благородного: на пользу отечества, для счастия граждан…».

Самодовольное прозябание обывателей вызывало у него резко отрицательное отношение. С сарказмом отзывался он о нежинских «существователях», которые «задавили корою своей земности, ничтожного самодоволия высокое назначение человека».

Именно в Нежине Гоголь написал литературное сочинение, пропитанное духом немецкого романтизма – идиллию в картинках «Ганц Кюхельгартен» (1827). Автор сам заявляет, что его «тихая песня» посвящена Германии, «стране высоких помышлений» и «воздушных призраков». На фоне овеянных мечтательной дымкой сельских пейзажей раскрывается духовная драма главного героя. Выросший в деревенской тиши, влюбленный в подругу детских лет Луизу, Ганс Кюхельгартен под влиянием прочитанных книг (Платон, «Шиллер своенравный», Петрарка, Тик, Аристофан, Винкельман) предается мечтам о прекрасных дальних странах, жаждет «испить волненья мира», но, покинув родной уголок и странствуя по свету, герой сталкивается с его злом и коварством, с людьми, которые «позорят дивный дар». Глубоко разочарованный, Ганц возвращается к своей Луизе и обретает тихое семейное счастье. В этой еще художественной незрелой поэме появляется важная для Гоголя мысли о духовной твердости и «железной воле», которые необходимы для выполнения человеком «цели высшей существованья».

Окончив Нежинскую гимназию, Гоголь в декабре отправляется в Петербург, полный надежд на служение Родине, мечтал в основном о юридической карьере: «Я видел, что здесь работы будет более всего… Неправосудие, величайшее в мире несчастье, более всего разрывало мое сердце».

Но знакомство со столичной действительностью разрушило юношеские иллюзии Гоголя.

Через два месяца после приезда в Петербург Гоголь опубликовал (без указания имени) романтическое стихотворение «Италия» («Сын Отечества и Северный Архив», т. 2, № 12). А в апреле 1829 г. юный провинциал издал извлеченную из чемодана поэму «Ганц Кюхельгартен», потратив на это большую часть родительских денег. Книга была опубликована в июле под «говорящим» псевдонимом В.Алов, намекавшим на большие надежды автора. Они, однако, не реализовались: отзывы на публикацию поэмы были отрицательными. Потрясенный Гоголь уехал в Германию, но предварительно забрал в книжных лавках все экземпляры книги и сжег их. Разочарованием и огнем начинается его творческая жизнь, полная взлетов и падений, так же, сожжением второго тома «Мертвых душ», и закончится путь художника.

Возвратившись из–за границы в конце 1829 г., Гоголь поступил на государственную службу – стал заурядным петербургским чиновником. Вершина чиновничьей карьеры Гоголя – помощник столоначальника в Департаменте уделов. В 1831 г. он покинул ненавистную канцелярию и благодаря протекции новых друзей – В.А.Жуковского и П.А.Плетнева – вступил на педагогическое поприще: стал преподавателем истории в Патриотическом институте,

а в 1834–1835 гг. занимал должность адъюнкт–профессора по кафедре всеобщей истории в Петербургском университете. Однако на первом плане у Гоголя – занятия литературным творчеством, его биография даже в годы чиновничьей и педагогической службы – это биография писателя.

В творческом развитии Гоголя можно выделить три периода:

1829–1835 гг. – петербургский период. За неудачей (публикация «Ганца Кюхельгартена») последовал шумный успех сборника романтических повестей «Вечера на хуторе близ Дикань–ки» (1831–1832). В январе–феврале 1835 г. вышли сборники «Миргород» и «Арабески»;

1835–1842 гг. – время работы над двумя важнейшими произведениями: комедией «Ревизор» и поэмой «Мертвые души». Начало этого периода – создание первой редакции «Ревизора» (декабрь 1835 г., поставлена в апреле 1836 г.), завершение – издание первого тома «Мертвых душ» (май 1842 г.) и подготовка «Сочинений» в 4–х томах (вышли из печати в январе 1843 г.). В эти годы,писатель жил за границей (с июня 1836 г.), дважды посетив Россию для устройства литературных дел;

1842–1852 гг. – последний период творчества. Главным его содержанием стала работа над вторым томом «Мертвых душ», проходившая под знаком напряженных религиозно–философских исканий. Важнейшие события этого периода – публикация в январе 1847 г. публицистической книги «Выбранные места из переписки с друзьями» и сожжение Гоголем в феврале 1852 г. личных бумаг, в числе которых была, по–видимому, и рукопись второго тома поэмы.

Художественный мир Н.В. Гоголя.

Первый период творчества Гоголя (1829 – 1835) начался с поисков своей темы в литературе. В 1831 – 1832 гг. Гоголь издал сборник «Вечера на хуторе близ Диканьки», который состоял из двух книг и включал в себя восемь повестей, различающихся по проблематике, жанровым и стилевым особенностям.

Первая книга: «Ночь перед рождеством», «Майская ночь», «Сорочинская ярмарка», «Пропавшая грамота».

Вторая книга: «Ночь перед рождеством» (перенесенная автором из первого издания), «Страшная месть», «Заколдованное место», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка».

Гоголь использовал широко распространенный в литературе 1830–х гг. принцип циклизации произведений. Повести объединены единством места действия (Диканька и ее окрестности); фигурами рассказчиков (все они – известные в Диканьке люди, хорошо знающие друг друга) и «издателя» (пасичник Рудый Панько). Гоголь скрылся под литературной «издателя–простолюдина», смущающегося своим вступлением в «большой свет» литературы.

Материал повестей поистине неисчерпаем: это устные рассказы, легенды, байки и на современные, и на исторические темы. « Лишь бы слушали да читали, – говорит пасичник в предисловии к первой части, – а у меня, пожалуй, – лень только проклятая рыться, – наберется и на десять таких книжек». Гоголь свободно сополагает события, «путает» века. Цель писателя–романтика – познать дух народа, истоки национального характера. Время действия в повестях «Сорочинская ярмарка» и «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» – современность, в большинстве произведений («Майская ночь, или Утопленница», «Пропавшая грамота», «Ночь перед рождеством» и «Заколдованное место») – XVIII век, наконец, в «Вечере накануне Ивана Купала» и

«Страшной мести» – XVII век. В этом калейдоскопе эпох Гоголь находит главную романтическую антитезу своей книги – прошлое и настоящее.

Исторические границы диканьского топоса в повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» указаны предельно четко: действие происходит в ночь с 24 на 25 декабря 1774 года. Сама же повесть написана в 1830 –1831 годах.

Гоголю очень важно «отодвинуть» действие повести на полвека назад, ибо именно ликвидация Запорожской Сечи стала началом искоренения былых украинских «вольностей»: вскоре оказались «прикреплены к земле» и былые «вольные казаки». Крепостничество на Левобережной Украине было юридически оформлено указом от 3 мая 1783 года.

Такой хронологический сдвиг в прошлое нужен Гоголю по двум причинам. Во–первых, как отметил еще М. С. Гус, «атмосфера «Вечеров» очищена от гнетущего тяжелого духа порабощения человека человеком» и основой их оказываются «воспоминания народа о былой свободе». Топос Диканьки предполагает свободное самопроявление человека на свободной земле.

Во–вторых, представление о «старине» в структуре того же топоса рождает особенное осмысление « старины» как времени, когда не только иначе строились социальные отношения людей, но по–иному воспринималась и «нечистая сила» – возникала та «неотделимость» «чистых» от «нечистых, которая составляет психологическую основу Диканьки.

Истоки гоголевской Диканьки берут свое начало у Пушкина, Плетнева. Создавая свою «Диканьку» по следам Пушкина, Гоголь в «Вечерах…» также пытается организовать повествование по принципу исторической поэмы. Диканька предстает исключительно в «дедовских» временах, когда ее обитатели жили по законам «вольного хотения»: уезжали и приезжали, куда хотели, устанавливали отношения (даже и такие опасные, как с нечистой силой) таким образом, как им заблагорассудится.

Гоголь с раннего детства хорошо знал Диканьку, село в 25 верстах от Полтавы. В его времена там было около 500 дворов, две церкви (Николаевская и Троицкая), винокуренный заводик – и роскошная усадьба Кочубеев, окруженная красивым садом.

Диканька была напрямую связана с обстоятельствами появления на свет самого Гоголя. Будучи старшим ребенком в семье, он не был первенцем: его мать, Мария Ивановна, несколько раз рожала, но дети были слабыми и умирали на первом месяце жизни. Будучи беременна Гоголем, мать молилась чудотворному образу Николая Диканьского, хранившемуся в Николаевской церкви Диканьки, и дала обет: если родится мальчик, назвать его Николаем. Ну и, естественно, в детстве ребенок с особенным усердием посещал эту церковь – и как будто не случайно сделал основным «рассказчиком» своих «Вечеров…» дьячка Диканьской церкви Фому Григорьевича. И именно Диканьскую церковь расписал кузнец Вакула из «ночи перед Рождеством».

Литературная «Диканька» совпадает с реальной Диканькой разве в том, что живут в ней вроде бы обычные люди: дивчины и парубки, богатые и бедные козаки, их жинки, их вдовы, их кумы, ткачи и ткачихи, шинкари и шинкарки, голова и сотник, – словом, вроде бы обыкновенные провинциальные малороссы, объединенные в идеальное сообщество, в котором все друг друга знают. В пределах такого сообщества принято запросто ходить друг к другу в гости (как козак Чуб к козаку Свербыгузу и как кузнец Вакула к красави-

це Оксане) и собираться на вечерницы, где тешатся такими же «смешными историями», как и в Диканьке «малой». Люди как люди.

Уже в первом абзаце повести «Ночь перед Рождеством» воспроизводится одна странная особенность этих «людей» – их особенная связанность с нечистой силой, даже странная «неотделимость» от образов, созданных демонологической фантазией. Повесть начинается ясным, по–пушкински экономным описанием зимней украинской ночи: «Последний день перед Рождеством прошел. Зимняя ясная ночь наступила…» И завершается этот абзац соль же обыденным сообщением о том, что «вместе с дымом поднялась ведьма верхом на метле».

Жители литературной Диканьки – не просто не чужды демонологии, но «демонологичны», что называется, «изнутри» и связаны с «нечистой силой» до неотличимости. Это обстоятельство определяет и все остальные признаки их бытования.

Географически топос Диканьки определяется предельно просто : Диканька – центр мира. Еще бы не «центр»: в этой самой Диканьке явлены вполне идеальные отношения жителей, в сопоставлении с которыми все другие должны рассматриваться как «отклонение» от образца. Диканька как нравственный эталон совершенно естественно становится и эталоном географическим.

Вот показательная характеристика героини повести красавицы Оксаны: «…во всем почти свете, и по ту сторону Диканьки, и по эту сторону Диканьки, только и речей было, что про нее». Г. А. Гуковский, приведя эту характеристику, замечал: «Это – не простодушие сказочника, а усмешка по поводу, увы, столь малого охвата «всего света» сказочной Диканьки, этого народного Телемского аббатства, этого украинского острова Утопия».

Название Диканька становится равнозначным представлению обо «всем на свете» не только в сознании ее жителей. В рукописной редакции было: «На земле никто не видел как чорт украл месяц». Но Гоголь тут же исправляет – и это дает возможность ввести в повествование яркую деталь: «В Диканьке никто не видел, как чорт украл месяц. Правда, волостной писарь, выходя на четвереньках из шинка, видел, что месяц ни с сего ни с того танцовал на небе, и уверял с божьбою в том все село…». Диканька в данном случае действительно представляет всю «землю»: уж если в ней не заметили проделок черта, то уж в остальных местах «земли» – подавно!

Именно с позиций центра Диканька соотносится с «Петембургом», который оказывается интересен для ее жителя не как столица империи, а как место обитания «царицы».

Диканька, в отличие от Петербурга, это совершенно естественный центр мира: здесь важно не то, что «губерния знатная», а то, что бытие жителей, хоть и не таких «важных», устроено по–человечески.

Именно «Вечера...» остались единственным памятником начальной поры гоголевского творчества. В этой книге, по словам самого писателя, запечатлены «первые сладкие минуты молодого вдохновения».

А.С. Пушкин высоко оценил это произведение Гоголя. Он увидел в молодом писателе–романтике два, казалось бы, далеких друг от друга качества: первое – «настоящая веселость, искренняя, без жеманства, без чопорности», второе – «чувствительность», поэзия чувств.

В этот период Гоголь писал статьи на литературные и педагогические темы. Пушкин высоко ценил эту сторону гения Гоголя, считая его самым много-

обещающим литературным критиком 1830–х гг. Но этот период был для писателя не только периодом успеха, но и периодом творческого кризиса. В 1833 году Гоголь писал историку

М.П. Погодину: «Какой ужасный для меня этот 1833 год! Боже, сколько кризисов! <...> Сколько я поначинал, сколько пережег, сколько бросил! Понимаешь ли ты ужасное чувство: быть недовольну самим собою. <...> Человек, в которого вселилось это ад–чувство, весь превращается в злость, он один составляет оппозицию против всего, он ужасно издевается над собственным бессилием. Боже, да будет все это к добру!»

Свое состояние он оценивал как «разрушительную революцию», сопровождавшуюся брошенными замыслами, сожжением едва начатых рукописей. Он напряженно искал выход из творческого тупика. Первым симптомом важных изменений, происходивших в писателе, стала повесть на малороссийском материале, но совершенно не похожая на прежние – «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем ». 1834 г. был плодотворным: написаны «Тарас Бульба», «Старосветские помещики» и «Вий», которые вошли в сборник «Миргород».

«Миргород» – важная веха в творческом развитии Гоголя. Расширились рамки художественной «географии»: легендарная Диканька уступила место прозаичному уездному городу, главной достопримечательностью которого является огромная лужа, а фантастическим персонажем – бурая свинья Ивана Ивановича, нагло укравшая прошение Ивана Никифоровича из местного суда. В самом названии города заключен иронический смысл: Миргород – это и обычный захолустный город, и особый, замкнутый мир. Это «Зазеркалье», в котором все наоборот: нормальные отношения между людьми подменены странной дружбой и нелепой враждой, вещи вытесняют человека, а свиньи и гусаки становятся едва ли не главными действующими «лицами»... В иносказательном смысле «Миргород» – это мир искусства, преодолевающий уездную «топографию» и «местное» время: в книге показана не только жизнь «небокоптителей», но и романтическая героика прошлого, и страшный мир природного зла, воплощенный в « Вии».

Композиция второго сборника прозы Гоголя более прозрачна: он делится на две части, каждая из которых включает две повести, объединенные по контрасту. Бытовая повесть повести «Старосветские помещики» показана в контрасте с ярким, героическим прошлым украинского народа, с Запорожской Сечью («Тарас Бульба»). Современной жизни, пошлой, мелочной («Повесть...» о двух Иванах) противопоставлено «народное предание» – повесть «Вий».

Все повести пронизаны мыслями автора о полярных возможностях человеческого духа. Гоголь убежден в том, что человек может жить по высоким законам долга, объединяющим людей в «товарищество», но может вести бессмысленное, пустопорожнее существование. Оно уводит его в тесный мирок усадьбы или городского дома, к мелочным заботам и рабской зависимости от вещей. В жизни людей писатель обнаружил противоположные начала: духовное и телесное, общественное и природное.

Второй период творчества Гоголя (1835–1842) открывается своеобразным «прологом» – «петербургскими» повестями «Невский проспект», «Записки сумасшедшего» и «Портрет», вошедшими в сборник «Арабески» (арабески (от итал. агаЬезсо – арабский) – вид сложного арнамента, в котором заметны подражания восточным образцам; в переносном значении – фантазии, при-

чуды, неожиданные мысли, нечто бессвязное, причудливое соединение) (1835; его название автор пояснял так: «сумбур, смесь, каша» – кроме повестей в книгу включены статьи различной тематики). Эти произведения связали два периода творческого развития писателя: в 1836 г. была напечатана повесть «Нос», а завершила цикл повесть «Шинель» (1839–1841, опубликована в 1842 г.).

Петербург, показанный в произведениях Гоголя, является не просто местом происходящих событий, но и той социальной атмосферой, в которой живут и действуют его герои. В своих петербургских повестях Гоголь создал необычайно выразительный, реалистический образ царской столицы – города «гремящих улиц», «кипящей меркантильности... безобразной кучи мод, парадов, чиновников, диких северных ночей, блеску и низкой бесцветности». Гоголь рисует город бедных чиновников и «значительных лиц», бюрократических канцелярий и мрачных доходных домов, обнажает жестокое, угрюмое лицо столицы. Это тот суровый Петербург, который в дальнейшем в его острых социальных контрастах с такой могучей силой покажет в своих романах и повестях Достоевский.

Петербургские повести Гоголя, собранные им в третьем томе сочинений 1842 года, представляют цельный, законченный цикл, объединенный, помимо общности места действия, единством идейного замысла и художественной манеры.

Героем петербургских повестей явился маленький обездоленный человек, чья трагическая судьба в условиях всесильной бюрократической иерархии, господства чина и капитала становится предметом самого пристального внимания писателя. Гоголь, писал впоследствии Белинский о повестях «Арабесок», «расширил свою сцену действия и, не оставляя своей любимой, своей прекрасной, своей ненаглядной Малороссии, пошел искать поэзии в нравах среднего сословия в России. И, боже мой, какую глубокую и могучую поэзию нашел он тут!».

Гоголевский герой, маленький человек, не в силах преодолеть вечный раздор мечты и действительности, он гибнет в неравной схватке с повседневностью. Кончает жизнь самоубийством мечтательный, искренне преданный искусству художник Пискарев, умирает в горячке безропотный Акакий Акакиевич, сходит с ума влюбившийся в директорскую дочку Поприщин, погибает герой «Портрета». Благоденствуют «значительные лица», наглые и пошлые поручики Пироговы, майоры Ковалевы, срывающие «цветы удовольствия» и делающие карьеру, пренебрегая человеческим достоинством.

Петербургские повести проникнуты чувством гуманности, исполнены глубокого сострадания к простому человеку, бедному труженику, беззащитному перед лицом жестокой действительности. В петербургском цикле повестей Гоголь продолжил пушкинскую тему «маленького человека», впервые прозвучавшую в «Станционном смотрителе». Но Гоголь как бы раздвигает рамки пушкинской повести, рисуя широкую картину жизни столицы, ее страшных будней.

В петербургских повестях Гоголь нередко прибегает к одной из своих излюбленных форм повествования – «сказу». Но образ рассказчика здесь уже совсем иной – это не простодушный и лукавый рассказчик «Вечеров», а глубоко чувствующий, благородный, демократически настроенный человек, способный творить суд над действительностью, чуждой гуманистическим идеалам.

Композиция тома повестей исполнена глубокого смысла, подчинена идейному замыслу всего петербургского цикла: каждая из них открывает собой новую грань в судьбе гоголевского героя, «маленького человека», выявляет все новые и новые аспекты противоречивой жизни столичного города.

Петербургские повести открываются «Невским проспектом» – произведением, которое можно назвать увертюрой к петербургским повестям. В «Невском проспекте» переплетаются темы и мотивы, развитые затем в других повестях: тема трагической гибели идеала, краха надежд, мечты при столкновении с действительностью («Записки сумасшедшего», «Шинель»); затронута проблема взаимоотношений художника и общества – одна из центральных проблем «Портрета»; звучит тема торжествующей и преуспевающей пошлости, предвосхищая сатирическую повесть «Нос». В самом сюжете «Невского проспекта» уже намечена основная драматическая коллизия всего петербургского цикла, явившаяся отражением несправедливого социального устройства, при котором, «все, что есть лучшего на свете, достается или камер–юнкерам, или генералам». Не случайно «Невский проспект» Пушкин назвал «самым полным» из гоголевских произведений этого цикла. Белинский, высоко оценивший повесть, писал, что «Невский проспект» есть создание столь же глубокое, сколько и очаровательное, это две полярные стороны одной и той же жизни, это высокое и смешное бок о бок друг другу» (В. Г. Белинский, т. I, стр. 301).

Невский проспект в повести Гоголя – панорама жизни столицы, отражает ее противоречия и контрасты. За обманчивым мишурным блеском Невского проспекта, парадом нафабренных усов, пышных бакенбард, галстуков и модных шляпок писатель разглядел страшные трущобы бедноты, циничный разврат, самодовольное ничтожество пошляков и безнадежную тоску «маленького человека» по идеалу. «О, не верьте этому Невскому проспекту!» – восклицает Гоголь. Здесь «все обман, все мечта, все не то, чем кажется!»

Его изображение русской столицы проникнуто глубокой идеей, философским, социальным обобщением. Сюжет «Невского проспекта» основан на контрастном параллелизме судеб героев, через всю повесть проходит противопоставление двух начал, противоположных социальных и нравственных сфер. С одной стороны – трагическая судьба бедняка художника, который гибнет, будучи не в силах перенести крушения своих иллюзий; с другой – история фривольных похождений самодовольного поручика Пирогова. То, что становится трагедией для идеалиста в мечтателя художника Пискарева, приобретает фарсовый, комический характер в жизни пошляка Пирогова. Типичность этой жизненной коллизии обратила на себя внимание Белинского. «О, какой смысл скрыт в этом контрасте!.. – писал критик, – Пискарев и Пирогов, один в могиле, другой доволен и счастлив... Да, господа, скучно на этом свете!..».

Создание образа преуспевающего поручика Пирогова явилось большой творческой удачей Гоголя. По словам Белинского, Пирогов – это «целая каста», «тип из типов», «первообраз из первообразов» живое воплощение самодовольства, пошлости и эгоизма, составляющих сущность характера обывателя и мещанина. Даже высеченный немцами–ремесленниками за свое волокитство, Пирогов не теряет присущего ему апломба.

Тема торжествующей пошлости, связанная в «Невском проспекте» с образом поручика Пирогова, становится основной, доминирующей в остросатирической повести «Нос».

Самим автором «Нос» назван «необыкновенно странным происшествием». Но в сатирическом арабеске Гоголя в общем все реально. В смешной нелепице – исчезновении носа, который стал важной персоной, – остро высмеивается порочность общественного уклада, основанного на раболепном

отношении к чину. В сюжете «Носа» скрыт глубокий смысл, повесть Гоголя – пародия на реакционно–бюрократический режим николаевской империи. Майор Ковалев – истинный герой времени, точнее безвременья – наглый и циничный искатель чинов и выгодной женитьбы. Ковалев представляет себе окружающую действительность в ее незыблемых формах бюрократической иерархии, внешней благопристойности. Неожиданное изменение в этом «порядке», потеря внешнего признака этой благопристойности сразу же коренным образом изменяет положение вещей. Нос майора Ковалева в силу этого поистине фантастического преобладания формы над сущностью, чина над человеком, обретает тот вес и значение в обществе, которого стремился достичь сам Ковалев. Вместе с исчезновением носа майор Ковалев утрачивает не только свое место в жизни, но и свойственную ему развязную самоуверенность. Благополучное завершение фантастической истории с носом Ковалева, водворившимся на прежнее место, усиливает сатирический пафос повести: побеждает неизменный порядок вещей, торжествуют благонамеренная пошлость и показное благолепие.

Сродни поручику Пирогову и Ковалеву герой повести «Коляска». Кутила и пошляк Чертокуцкий, отставной офицер, вышедший в отставку после «малоблаговидной истории», – типичный представитель николаевской военщины. От петербургских повестей «Коляска» отличается прежде всего тем, что в ней даны картины провинциальной жизни. В известной мере эта повесть предваряет уже темы и образы «Мертвых душ». С повестями третьего тома «Коляску» сближает острота сюжетной ситуации, самая тема развенчания внешней благопристойности, мишурного блеска привилегированных слоев общества.

На низшей ступени этого общества, где все подчинено табели о рангах, «электричеству чина», находится приниженный и обездоленный бедняк чиновник, болезненно переживавший свое бесправное положение. «Ну, посмотри на себя, – говорит Поприщину, герою повести «Записки сумасшедшего», его начальник, – подумай только, что ты? ведь ты нуль, более ничего. Ведь у тебя нет ни гроша за душою».

В драматической коллизии повести заключена бесспорная жизненная правда: Поприщин – плоть от плоти бюрократической канцелярии, считавший незыблемым мир чиновничьей иерархии, – только сойдя с ума, освободился от привычных представлений и увидел истинное враждебное лицо окружающего мира. Фантастическая переписка Меджи и Фидель играет большую роль в раскрытии идейного замысла произведения. Введение этой «собачьей переписки» своего рода художественный прием, усиливающий сатирическое звучание повести. В письмах освещается вся неприглядная подноготная чиновничьего быта, скрытая прежде от Поприщина. В светской претенциозной болтовне Меджи легко узнается пустая и тщеславная жизнь всей директорской семьи. Прочитав эти письма, Поприщин и произносит крамольные фразы вроде: «Тьфу, к черту!.. Экая дрянь…и как можно наполнять письма эдакими глупостями». Картина нравов и порядков бюрократического общества, преломленная в больном восприятии Поприщина, выступает в резко сатирическом плане.

В жизненной драме гоголевского Поприщина передана вся глубина человеческого страдания, попранного человеческого достоинства в условиях социального неравенства. В эпилоге герой понести предстает как образ трагический, возвышающийся над низменным миром чиновников. В «Записках

сумасшедшего», этом «уродливом гротеске, по выражению Белинского, заключена «бездна поэзии», «бездна философии».

По своему идейному содержанию к «Запискам сумасшедшего» непосредственно примыкает гоголевская «Шинель». Эта повесть, сыгравшая важную роль в становлении натуральной школы, создавалась в обстановке начинавшегося общественного подъема. В «Шинели» гуманистический пафос Гоголя достиг своего наиболее полного и активного выражения. Социальный конфликт между «значительными лицами», которым принадлежит все, и забитым, утратившим человеческий облик Башмачкиным раскрыт в «Шинели» с огромной обличительной силой.

Гоголь не сомневался в божественном предназначении человека и был убеждён, что каждому свыше определён свой путь, с которого нельзя сворачивать, недаром он говорил о себе: «Я не люблю ходить не по дороге». Человек, сбившийся с пути, не выполнивший своего предназначения, совершает главный грех своей жизни (ветхозаветное слово «грех» с иврита означает отклонение от предназначения).

Мать Акакия Акакиевича не просто выбирала имя своему сыну – она выбирала ему судьбу. Хотя и выбирать было нечего: из девяти трудновыговариваемых имён она не находит ни одного подходящего, потому ей приходится назвать сына по мужу Акакием, именем, означающим в русских святцах «смиренный», – он «смиреннейший», потому что он Акакий «в квадрате». Гоголь писал: «Прекрасное смирение, которое составляет первую красоту души». Вот, оказывается, какой замечательный дар был дан нашему герою при рождении. Впрочем, он почему–то уже тогда выказал какое–то своё недовольство, предчувствуя, видимо, как труден будет определённый этим даром его жизненный путь.

Действительно, Акакий Акакиевич никак не мог продвинуться по службе выше девятого класса, класса низкого, обеспечивающего довольно скудное существование, но не безнадёжного. Акакий Акакиевич был только титулярном советником, но уже чин статского советника давал бы ему неплохие возможности. Перспектива такая у него была, так как он имел редкий талант, исключительно ему присущий: великолепное владение каллиграфией. В данном случае это не ремесло – это действительно талант, так как переписывать доставляло ему истинное удовольствие. Недаром по его исчезновении чиновник, его заменивший, не имеет дара «прямого почерка», а пишет «наклоннее и косее». Эта способность героя не делает его великим, но она делает его незаменимым на своём месте. Это уже и милость судьбы, предполагающая поэтому и строгий спрос, но и обеспечивающая иногда везение, дающая шанс. И вот директор департамента, «добрый человек», видимо, заметив способности своего подчинённого и «желая вознаградить за долгую службу», предлагает ему не просто механическое переписывание, а работу, требующую мысли, но довольно нетрудную: надо было всего лишь «переменить заглавный титул да переменить глаголы из первого лица в третье». Это была явная удача, которую нужно было непременно использовать. Но Акакий Акакиевич, родившись на свет «уже совершенно готовым», совершенно не думает ничего приобретать. Он даже не попробовал сделать усилие над собой, чтобы научиться переводить глаголы из одного лица в другое, а «вспотел совершенно» от одной мысли, что это усилие придётся делать.

Когда наступил петербургский мороз, «враг всех, получающих четыреста рублей в год жалованья…», который и поставил его перед более жёстким вы-

бором, чем в первый раз: или гибель от холода в старом своём «капоте», или попытка взять невероятную высоту ценой огромного усилия и самоограничения. Акакий Акакиевич выбирает последнее, но опять стоит перед выбором: какую шинель шить?

Акакий Акакиевич, вначале поникший «совершенно духом» от свалившейся на него беды, вдруг соглашается и, вместо того чтобы шить что–нибудь попроще, решается замахнуться на самое высокое. Автор со свойственной ему насмешкой наблюдает за тем, как скромный его герой выбирает «лучше сукна не бывает», подкладку «ещё лучше шёлку», а воротник застёгивался «на серебряные лапки». Петрович с удовольствием воплощает свою давнишнюю мечту, шьёт, наслаждаясь работой, двойным швом, который «проходил собственными зубами, вытесняя ими разные фигуры». Гордыня в Петровиче несомненна: он гордится своим детищем, с трудом с ним расстаётся и долго тайно смотрит вслед приятелю, любуясь на свою работу.

Что заставило Акакия Акакиевича вести себя так несоответственно? Судьба и здесь ему опять довольно существенно помогла. Ему были даны наградные и даже в большей сумме, чем та, на которую он рассчитывал. Может быть, этот подарок судьбы его так окрылил или всё–таки в нём была гордыня, до поры до времени никем не замеченная? Именно гордыней можно объяснить выбор воротника. Его искусителя Петровича устраивала только куница. По качеству воротника на шинели можно было распознать чин служащего в гоголевскую эпоху. Для низших классов допускались воротники из чёрной мерлушки, для первых четырёх – бобровые. Куница – символ благополучия, генеральского чина, а в случае с Акакием Акакиевичем – это дерзкая мечта о другой жизни. Акакия Акакиевича устраивает эта подмена, которая в повести приобретает смысл фальши, появившийся в жизни этого человека, смысл замены подлинных жизненных ценностей мнимыми.

Для Акакия Акакиевича шинель – не только одежда, но живая, одушевлённая вещь, более того, шинель – это защита, это тёплая заступница от стихии «мира холодного». Шинель – символ обожествлённый им и защищающий его.

Новая шинель даёт Акакию Акакиевичу надежду на вечное покровительство, неспроста он одержим идеей «вечной шинели».

«Нестерпимо обрушивается несчастье» на голову бедного человека. Сцена ограбления героя навевает жуткий холод на душу читателя. Погружаясь в безмолвие громадного города, Башмачкин испытывает смертное одиночество и тоску. Злая, равнодушная стихия ползёт, надвигается на него: пустынные улицы становятся глуше, фонари на них мелькают реже.

Подобно бедному Евгению из «Медного всадника» Пушкина, Акакий Акакиевич терпит бедствие от разгула Стихии и хочет найти защиту у Государства. Но в лице служителей гоголевский герой сталкивается с полным равнодушием к своей судьбе.

Равнодушие «значительного лица» слилось со злым холодом природной стихии: «Он шёл по вьюге, свистевшей в улицах, разинув рот, сбиваясь с тротуаров; ветер, по петербургскому обычаю, дул на него со всех четырёх сторон, из всех переулков. Вмиг надуло ему в горло жабу, и добрался он домой, не в силах будучи сказать ни одного слова; весь распух и слёг в постель. Так сильно иногда бывает надлежащее распеканье!».

Уходя из жизни, Башмачкин взбунтовался: он «сквернохульничал, произнося самые страшные слова», следовавшие «непосредственно за словом» ваше превосходительство». Со смертью Башмачкина сюжет повести не обрывается. Он переходит в фантастический план. Начинается возмездие, бушуют вышедшие на поверхность жизни стихии. История «значительного лица», распекающего Акакия Акакиевича, повторяет почти буквально всё то, что случилось с последним.

«Шинель», завершённая Гоголем в 1842 году, перекликается с «Повестью о капитане Копейкине», включённой в первый том «Мёртвых душ». Финалы обеих повестей – бунт возмущенной Стихии против искажённых, подавляющих человека форм российской государственности.

Умирая, в горячечном бреду «маленький» человек живёт одной только новой шинелью, единственным «светлым гостем» в «горемычном» его существовании. Ни наследства, ни следа в чьей–нибудь памяти он не оставил, но его исчезновение с лица земли «без всякого чрезвычайного дела» – подлинно человеческая трагедия, разыгравшаяся на комедийной сцене человеческого бытия, оставшаяся бы безвестной, если бы писатель не рассмотрел сквозь «магический кристалл» художественного видения истинный порядок вещей, ту специфическую особенность их упорядоченность, которая рождает эффект художественности изображения.

Повесть «Портрет», вновь переработанная Гоголем в 1842 году одна из наиболее сложных и противоречивых повестей петербургского цикла. Она интересна не только как своеобразное выражение эстетических взглядов писателя, но и как произведение, в котором сказались противоречия мировоззрения Гоголя.

В обстановке оживленных споров о сущности искусства, борьбы за утверждение реализма в литературе проблемы эстетические приобрели особую актуальность. В 30–е годы пользовались большой популярностью повести о людях искусства, музыкантах, художниках В. Ф. Одоевского («Последний квартет Бетховена», «Себастиан Бах», «Импровизатор»), Н. Полевого («Живописец»), А. Тимофеева («Художник»). В повести Полевого «Живописец» уже намечался конфликт художника и общества. Однако Полевой, как и Одоевский и Тимофеев, решали эту проблему односторонне, в духе романтической эстетики, отвергая всякое воздействие социальной среды на искусство.

На фоне этих произведений гоголевский «Портрет» выделялся значительностью идейного замысла, зрелостью обобщений писателя. В центре повести Гоголя – трагическая судьба художника в мире, где все продается, вплоть до красоты, таланта и вдохновения. История молодого художника Чарткова – героя «Портрета» – во многом отлична от судьбы прекраснодушного Пискарева («Невский проспект»), свято преданного искусству, но гибнущего при столкновении с циничным и продажным миром. Чартков же под влиянием среды, светского общества сам изменяет искусству. В «Портрете» явственно выражена мысль о том, что нравственная, этическая чистота художника органически слита с его творчеством. Отсюда, по убеждению писателя, проистекает глубокое различие между художником–копиистом и художником–создателем. В гоголевской повести звучит мотив маленькой трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери», в которой поэт вывел противоположные типы художников: подлинного творца, для которого не существует меркантильных соображений в искусстве, и ремесленника, пытавшегося «алгеброй гармонию измерить». В известной мере тема преступной зависти Сальери к светлому ге-

нию Моцарта нашла свой отклик в повести Гоголя – в муках зависти Чарткова, мстящего за утрату таланта вдохновенным истинным мастерам.

История гибели художника Чарткова, продавшего свой талант, неразрывно связана в повести с гневным отрицанием буржуазного меркантилизма, холодного расчета, враждебных всему прекрасному.

Повесть «Рим», вобравшая впечатления писателя от его многолетнего пребывания в Италии, – единственное произведение Гоголя из западноевропейской жизни. В этой повести Гоголь воплощает волновавшие его мысли о буржуазной культуре Запада: бурному, охваченному ажиотажем спекуляции и наживы Парижу писатель противопоставляет тихий патриархальный Рим, где в бессмертных памятниках искусства оживает прошлое. В «Риме* Гоголь создал яркие жанровые сцены, рисующие жизнь простого народа Италии. Действие повести развертывается на фоне величественного пейзажа, древней архитектуры, хранящей «полную красоту», возвышающую человека.

Белинскому принадлежит глубокое истолкование природы высокого юмора гоголевских повестей, явившегося поэтическим выражением коренного противоречия русской жизни. «В повестях, помещенных в «Арабесках», – писал Белинский, – Гоголь от веселого комизма переходит к «юмору», который у него состоит в противоположности... идеала жизни – с действительностию жизни. И потому его юмор смешит уже только простаков или детей, люди, заглянувшие в глубь жизни, смотрят на его картины с грустным раздумьем, с тяжкою тоскою... Из–за этих чудовищных и безобразных лиц им видятся другие, благообразные лики; эта грязная действительность наводит их на созерцание идеальной действительности, и то, что есть, яснее представляет им то, что бы должно быть...».

Наиболее значимым высказыванием о повестях остается краткий отзыв В. Белинского, который в своей рецензии на собрание сочинений Гоголя 1842 года писал: «К таким же (то есть как «Старосветские помещики» и «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». – Я.С.) зрело художественным и отчетливо концепированным произведениям принадлежит и «Невский проспект», которым начинается третья часть; только эта повесть по своему содержанию далеко глубже и выше тех двух. «Нос» – этот арабеск, небрежно набросанный карандашом великого мастера... «Коляска» – мастерской юмористический очерк, в котором больше поэтической жизни и истины, чем во многих пудах романов других наших романистов, и «Записки сумасшедшего» – одно из глубочайших произведений Гоголя... «Шинель» есть новое произведение, отличающееся глубиною идеи и чувства, зрелостию художественного резца».

Петербургские повести Гоголя оказали огромное влияние на развитие передовой русской литературы конца 30–х – начала 40–х годов. Недаром Достоевский впоследствии говорил о том, что вся литература этого времени «вышла из «Шинели» Гоголя. Петербургские повести положили начало становлению реалистической «натуральной школы». Белинский по праву называл Гоголя Колумбом нового мощного движения в литературе.

Идеи гуманизма Гоголя, гоголевские художественные принципы отражения жизни получили свое дальнейшее развитие в творчестве Тургенева, Достоевского, Некрасова и Щедрина, Г. Успенского и Герцена.

Последний период творчества Гоголя (1842–1852) начался с острой полемики вокруг первого тома «Мертвых душ», достигшей апогея уже летом 1842 г. Суждения о поэме высказывались не только в печати (самым ярким эпизодом

стал спор В.Г.Белинского с К.С.Аксаковым о жанре, а фактически о смысле и значении «Мертвых душ»), но и в частной переписке, дневниках, в великосветских салонах и студенческих кружках. Гоголь внимательно следил за этим «страшным шумом», поднятым его произведением. Вновь уехав за границу после издания первого тома, он писал второй том, который, по его мнению, должен был разъяснить публике общий замысел его труда и снять все возражения. Гоголь сравнивал первый том с преддверием будущей «великой поэмы», которая еще только строится и должна будет разрешить загадку его души.

Работа над вторым томом, длившаяся десять лет, шла трудно, с перерывами и длительными остановками. Первая редакция была завершена в 1845 г., но не удовлетворила Гоголя: рукопись была сожжена. После этого была подготовлена книга «Выбранные места из переписки с друзьями» (вышла из печати в канун 1847г.). С 1846 по 1851 г. создавалась вторая редакция второго тома, которую Гоголь намеревался опубликовать.

Однако книга так и не была издана: ее рукопись либо не была полностью завершена, либо сожжена в феврале 1852 г. вместе с другими личными бумагами за несколько дней до смерти писателя, наступившей 21 февраля (4 марта) 1852 г.

Комедия «Ревизор».

«Ревизор» – новаторское произведение, во многом отличающееся от предшествующей и современной Гоголю комедиографии. Главное отличие в том, что в комедии нет «положительного» полюса, «положительных» персонажей, выражающих авторские представления о том, какими должны быть чиновники, нет героев–резонеров, «рупоров» авторских идей. Идеалы писателя выражены другими средствами. По существу Гоголь, задумав произведение, которое должно было оказать прямое нравственное воздействие на публику, отказался от традиционных для общественных, «обличительных» комедий форм выражения авторской позиции.

Чиновники, изображенные в «Ревизоре», представляют один социальный тип – это люди, не соответствующие тем «важным местам», которые они занимают. Более того, ни один из них никогда даже и не задумывался над вопросом, каким должен быть чиновник, как следует выполнять свои обязанности.

«Великость» «наделанным каждым грехов» различна. Если сравнить, например, любопытного почтмейстера Шпекина с услужливым и суетливым попечителем богоугодных заведений Земляникой, то вполне очевидно, что «грех» почтмейстера – чтение чужих писем («смерть люблю узнать, что есть нового на свете») – кажется более легким, чем цинизм чиновника, который по долгу службы должен заботиться о больных и престарелых, но не только не проявляет служебного рвения, а вообще лишен признаков человеколюбия («Человек простой: если умрет, то и так умрет; если выздоровеет, то и так выздоровеет»). Как глубокомысленно заметил судья Ляпкин–Тяпкин на слова городничего о том, что «нет человека, который бы за собою не имел каких–нибудь грехов», «грешки грешкам – рознь. Я говорю всем открыто, что беру взятки, но чем взятки? Борзыми щенками. Это совсем другое дело». Однако не масштабы прегрешений уездных чиновников интересуют писателя. С его точки зрения, жизнь каждого из них таит комическое противоречие: между тем, каким должен быть чиновник, и кем на самом деле являются эти люди. Комическая «гармония» достигнута тем, что в пьесе нет персонажа, который был бы даже не идеальным, а просто «нормальным» чиновником.

Изображая чиновников, Гоголь использует метод реалистической типизации: общее, характерное для всех чиновников проявляется в индивидуальном. Персонажи гоголевской комедии обладают неповторимыми, только им присущими человеческими качествами.

Неповторим облик городничего Сквозник–Дмухановского: он показан как «очень неглупый по–своему человек», недаром все уездные чиновники, за исключением «несколько вольнодумного» судьи, внимательно относятся к его замечаниям о непорядках в городе. Он наблюдателен, точен в своих грубоватых мнениях и оценках, хитер и расчетлив, хотя и кажется простоватым. Городничий– взяточник и казнокрад, уверенный в своем праве использовать административную власть в личных интересах. Зато, как заметил он, парируя выпад судьи, «в вере тверд» и каждое воскресенье бывает в церкви. Город для него – семейная вотчина, а колоритные полицейские Свистунов, Пуговицын и Держиморда не столько наблюдают за порядком, сколько выполняют роль слуг городничего. Сквозник–Дмухановский, несмотря на свою ошибку с Хлестаковым, дальновидный и проницательный человек, ловко пользующийся особенностью российской бюрократии: раз нет чиновника без греха – значит, всякого, будь он хоть губернатор, хоть «столичная штучка», можно «купить» или «обмануть».

Большая часть событий в комедии происходит в доме городничего: здесь–то и выясняется, кто держит «под каблуком» светило уездной бюрократии – жена Анна Андреевна и дочь Марья Антоновна. Ведь многие из «грехов» городничего – следствие их капризов. Кроме того, именно их фривольные отношения с Хлестаковым усиливают комизм его положения, порождают совсем уж нелепые мечты о генеральском чине и службе в Петербурге. В «Замечаниях для господ актеров», предшествующих тексту комедии, Гоголь указал, что городничий начал «тяжелую службу с низших чинов». Это важная деталь: ведь «электричество» чина не только возвысило Сквозник–Дмухановского, но и загубило его, сделав человеком «с грубо развитыми склонностями души». Чиновная спесь убивает человеческое Сквозник–Дмухановском.

Яркие индивидуальные черты есть в Ляпкине–Тяпкине и в Земляника. Судья – уездный «философ», «прочитавший пять или шесть» книг, любящий порассуждать о сотворении мира. Правда, от его слов, по словам городничего, «просто волосы дыбом поднимаются» – вероятно, не только потому, что он «волтерианец», в Бога не верует, позволяет себе пререкаться со Сквозник–Дмухановским, но и просто в силу абсурда и нелепости его «философствований». Как тонко заметил мудрый городничий, «ну, в ином случае много ума хуже, чем бы его совсем не было». Попечитель богоугодных заведений выделяется среди других чиновников склонностью к наушничеству и доносительству. Вероятно, не в первый раз он поступил, как во время «аудиенции» у Хлестакова: нарушив круговую поруку чиновников, Земляника сообщил, что почтмейстер «совершенно ничего не делает», судья – «поведения предосудительного», смотритель училищ – «хуже, чем якобинец». Земляника, пожалуй, по–настоящему страшный человек, чиновник–оборотень: он не только морит людей голодом в своих богоугодных заведениях и не лечит их («лекарств дорогих мы не употребляем»), но и губит человеческие репутации, мешая правду с ложью и наговором. Лука Лукич Хлопов, смотритель училищ, – непроходимо глупый и трусливый человек, образец ученого холопа, заглядывающего в рот любому начальству. «Не приведи

бог служить по ученой части! – сетует Хлопов. – Всего боишься: всякий мешается, всякому хочется показать, что он тоже умный человек ».

Индивидуализация комических персонажей – один из основных принципов Гоголя–комедиографа. В каждом из них он находит комическое, «скрытый порок», достойный осмеяния.

Индивидуальные недостатки становятся формой проявления в каждом гоголевском персонаже общечеловеческих пороков. Смысл изображенных характеров значительно масштабнее их общественного положения: они представляют не только уездное чиновничество или российскую бюрократию, но и «человека вообще» с его несовершенствами, с легкостью забывающего о своих обязанностях гражданина небесного и земного гражданства.

Создав один социальный тип чиновника (такой чиновник либо ворует, либо берет взятки, либо просто совершенно ничего не делает), драматург дополнил его типизацией нравственно–психологической. В каждом из персонажей есть черты определенного нравственно–психологического типа: в городничем легко увидеть властного лицемера, твердо знающего, в чем его выгода; в Ляпкине–Тяпкине – «философа»–брюзгу, любящего продемонстрировать свою ученость, но выставляющего напоказ только свой ленивый, неповоротливый ум; в Земляникe – наушника и льстеца, прикрывающего свои «грехи» чужими «грешками»; в почтмейстере, «угощающем» чиновников письмом Хлестакова, – любопытного, любителя подглядывать в замочную скважину. И конечно, сам мнимый «ревизор» Иван Александрович Хлестаков – воплощение бездумного вранья, легкого отношения к жизни и распространенной человеческой слабости – приписывать себе чужие дела и чужую славу. Это человек–«лабардан», то есть смесь глупости, бессмыслицы и чепухи, которые претендуют на то, чтобы их принимали за ум, смысл и порядок. «Я везде, везде», – говорит о себе Хлестаков и не ошибается: как заметил Гоголь, «всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым, но, натурально, в этом не хочет только признаться».

Все персонажи – комические характеры. Гоголь не изображает их какими–то экстраординарными людьми – его интересует в них то, что встречается повсеместно и из чего состоит обычная, повседневная жизнь. Многие второстепенные персонажи усиливают впечатление, что драматург изображает вполне заурядных людей, не выше «обыкновенного роста». Второй зритель в «Театральном разъезде» в ответ на реплику Первого зрителя «... Неужели существуют такие люди? А между тем ведь они не то чтобы злодеи» – заметил: «Ничуть, они вовсе не злодеи. Они именно то, что говорит пословица: «Не душой худ, а просто плут». Исключительна сама ситуация, вызванная самообманом чиновников, – она расшевелила их, вырвала из привычного порядка жизни, только укрупнив, говоря словами Гоголя, «пошлость пошлого человека». Самообман чиновников вызвал цепную реакцию в городе, сделав соучастниками комического действа и купцов, и слесаршу с унтер–офицершей, обиженных городничим. Особую роль в комедии сыграли два персонажа, которые в списке действующих лиц – «афише» комедии – названы «городскими помещиками»: Добчинский и Бобчинский. Каждый из них является простым удвоением другого (их образы созданы по принципу: два человека – один характер). Они первыми сообщили о странном молодом человеке, которого увидели в гостинице. Эти ничтожные люди («сплетники городс-

кие, лгуны проклятые») и стали причиной переполоха с мнимым «ревизором», чисто комическими лицами, которые привели уездных мздоимцев и казнокрадов к трагической развязке.

Комизм в «Ревизоре» – комизм последовательный, всеобъемлющий. Принцип автора комедии – выявить комическое в общественной среде, в характерах уездных чиновников и мнимом «ревизоре» Хлестакове.

Комизм характеров в «Ревизоре» выявляется в трех комедийных ситуациях. Первая – ситуация страха, вызванного полученным сообщением о скором приезде ревизора из Петербурга, вторая – ситуация глухоты и слепоты чиновников, внезапно переставших понимать смысл слов, которые произносятся Хлестаковым. Они истолковывают их превратно, не слышат и не видят очевидного. Третья ситуация – ситуация подмены: Хлестаков был принят за ревизора, истинный ревизор подменен мнимым. Все три комедийные ситуации взаимосвязаны настолько тесно, что отсутствие хотя бы одной из них могло разрушить комический эффект пьесы.

Основной источник комического в «Ревизоре» – страх, буквально парализующий уездных чиновников, превращающий их из властных самодуров в людей суетливых, заискивающих, из взяточников – в дающих взятки. Именно страх лишает их разума, делает глухими и слепыми не в буквальном, а в переносном смысле. Вместо того чтобы трястись от смеха, слушая россказни об арбузе «в семьсот рублей», о «тридцати пяти тысячах одних курьеров», скачущих по петербургским улицам для того, чтобы пригласить Хлестакова «департаментом управлять», о том, как «в один вечер» он написал и все сочинения барона Брамбеуса (О.И.Сенковского), и повесть «Фрегат «Надежда» (А.А.Бестужева) и даже журнал «Московский телеграф», «городничий и прочие трясутся от страха», поощряя опьяневшего Хлестакова «горячиться сильнее», то есть нести полную чушь: «Я везде, везде. Во дворец всякий день езжу. Меня завтра же произведут сейчас в фельдмарш...». И страх, и вызванные им глухота и ослепление стали почвой, на которой возникла ситуация подмены, определившая «призрачный» характер конфликта и комедийного сюжета «Ревизора».

В «Ревизоре» Гоголь выявляет фарсовые ситуации, в которых показаны скудоумие и неуместная суетливость уездных чиновников, а также легкомыслие и безалаберность Хлестакова. Эти ситуации рассчитаны на стопроцентный комический эффект (отдавая последние распоряжения перед поездкой к Хлестакову, городничий «вместо шляпы хочет надеть бумажный футляр», в явлениях XII–XIV четвертого действия Хлестаков, только что объяснявшийся в любви Марье Антоновне и стоявший перед ней на коленях, едва та ушла, изгнанная матерью, «бросается на колени» и просит руки... у жены городничего, а затем, застигнутый внезапно вбежавшей Марьей Антоновной, просит «маменьку» благословить их с Марьей Антоновной «постоянную любовь». Молниеносная смена событий, вызванная непредсказуемостью Хлестакова, заканчивается превращением «его превосходительства» в жениха).

Комическая однородность «Ревизора» определяет две важнейшие особенности произведения.

Во–первых, смех Гоголя – это не только смех «обличающий» и бичующим пороки. В нем Гоголь видел «очистительную», дидактическую и проповедническую функции. Смысл смеха для писателя – это не только пороки людей и несовершенство российской бюрократии, но и первый, самый необходимый шаг к их избавлению.

В гоголевском смехе – огромный «положительный» потенциал, хотя бы потому, что те, над кем смеется Гоголь, не унижены. Для него это прежде всего люди, с их недостатками и пороками, «черненькие», те, кому особенно необходимо слово истины. Они ослеплены властью и безнаказанностью, привыкли считать, что жизнь, которую они ведут, и есть подлинная жизнь. Для Гоголя это люди заблудившиеся, ослепшие, никогда не знавшие о своем «высоком» общественном и человеческом предназначении.

Во–вторых, последовательный комизм Гоголя ведет к почти безграничному смысловому расширению комедии. Осмеиваются не отдельные недостатки отдельных людей, чья жизнь оскорбляет нравственное чувство писателя и вызывает в нем горечь и беспокойство за поруганное «звание» человека, а вся система отношений между людьми. «География» Гоголя не ограничена уездным городом, затерянным где–то в российском захолустье. Уездный город, как заметил сам писатель, – «сборный город», символ российского и всеобщего неустройства и заблуждения. Уездный город, так нелепо обманувшийся в Хлестакове, – осколок огромного зеркала, в которое, по мысли автора, должно взглянуть на себя русское дворянство, русский человек вообще.

Гоголевский смех – своеобразное «увеличительное стекло», с помощью которого можно рассмотреть в людях то, что они сами в себе или не замечают, или хотят скрыть. В обычной жизни «искривление» человека, закамуфлированное должностью или чином, не всегда очевидно. Зеркальное отражение жизни ничуть не хуже самой жизни, в которой лица людей превратились в «кривые рожи». Об этом и напоминает эпиграф к «Ревизору».

Излюбленный прием Гоголя в комедии – синекдоха. Показав «видимую» часть мира русской бюрократии, посмеявшись над незадачливыми «отцами» уездного города, писатель указал на гипотетическое целое, то есть на недостатки всей русской бюрократии и на общечеловеческие пороки.

Художественный эффект гоголевской комедии определяется тем, что в ее создании «участвуют» мир реальный – русская действительность, русские люди, забывшие о своем долге перед страной, о важности места, которое занимают, мир, явленный в «зеркале» смеха, и мир идеальный, созданный высотой авторского нравственного идеала. Авторский идеал выражен не в лобовом столкновении «отрицательных» (точнее сказать, отрицаемых) персонажей с персонажами «положительными» (идеальными, образцовыми), а всей «массой» комедии, то есть в ее сюжете, композиции, в многообразии смыслов, заключенных в каждом комическом персонаже, в каждой сцене произведения.

Своеобразие сюжета и композиции «Ревизора» определяется характером конфликта. Он обусловлен ситуацией самообмана чиновников: желаемое они принимают за действительное. Якобы узнанный, разоблаченный ими чиновник – «инкогнито» из Петербурга – заставляет их действовать так, как если бы перед ними был настоящий ревизор. Возникшее комическое противоречие делает конфликт призрачным, несуществующим. Ведь только в том случае, если бы Хлестаков был на самом деле ревизором, поведение чиновников было бы вполне обоснованным, а конфликт – вполне обычным столкновением интересов ревизора и «ревизуемых», участь которых полностью зависит от их ловкости и умения «пустить пыль в глаза».

Хлестаков – мираж, возникший потому, что у «страха глаза велики», так как именно боязнь оказаться застигнутыми врасплох, не успев скрыть «бес-

порядок» в городе, и привела к возникновению комического противоречия, мнимого конфликта. Однако облик Хлестакова вполне конкретен, читателю или зрителю с самого начала (второе действие) ясна его истинная сущность: он всего лишь мелкий петербургский чиновник, проигравшийся в карты и потому застрявший в уездном захолустье. Только «легкость в мыслях необыкновенная» помогает Хлестакову не унывать в абсолютно безнадежных обстоятельствах, по привычке надеясь на «авось». Он проездом в городе, чиновникам же кажется, что он приехал именно ради них. Стоило Гоголю заменить настоящего ревизора мнимым – и реальный конфликт стал тоже конфликтом мнимым, призрачным.

Необычность комедии не столько в том, что Гоголь нашел совершенно новый сюжетный ход, а в реальности всего происходящего. Каждое из действующих лиц как будто на своем месте, добросовестно играет свою роль. Уездный город превратился в подобие сценической площадки, на которой разыгрывается вполне «натуральная», поражающая своим правдоподобием пьеса. Сценарий и список действующих лиц заранее известны, вопрос только в том, как справятся «актеры»–чиновники со своими «ролями» в будущем «спектакле».

Антонович – главное действующее лицо, настоящий «гений» уездной чиновничьей сцены, – городничий Антон Сквозник–Дмухановский, в прошлом трижды успешно сыгравший свою «роль» («трех губернаторов обманул»), остальные чиновники – кто лучше, кто хуже – тоже справляются с ролями, хотя городничему приходится иногда подсказывать им, «суфлировать», как бы напоминая текст «пьесы». Почти все первое действие похоже на «генеральную репетицию». За ней сразу же последовал незапланированный «спектакль». После завязки действия – сообщения городничего – следует очень динамичная экспозиция. В ней представлен не только каждый из «отцов» города, но и сам уездный город, который они считают своей вотчиной. Чиновники убеждены в своем праве творить беззакония, брать взятки, обирать купцов, морить голодом больных, грабить казну, читать чужие письма. Действие открывают суетливые Бобчинский и Добчинский, примчавшие на «секретное» совещание и переполошившие всех сообщением о странном молодом человеке, обнаруженном ими в гостинице.

Городничий и чиновники стараются «пустить пыль в глаза» мнимой важной особе и трепещут перед ней, порой теряя дар речи не только из страха перед возможным наказанием, но и потому, что надо трепетать перед любым начальством (это определено ролью «ревизуемых»). Они дают взятки Хлестакову, когда он просит об «одолжении», потому что их и надо давать в этом случае, тогда как обычно они взятки получают. Городничий любезен и предупредителен, но это всего лишь составная часть его «роли» заботливого «отца» города. Словом, у чиновников все идет как по нотам.

Даже Хлестаков легко входит в роль важной особы: и с чиновниками знакомится, и прошения принимает, и начинает, как и положено «значительному лицу», ни за что «распекать» хозяев, заставляя их «трястись от страха». Хлестаков не способен наслаждаться властью над людьми, он просто повторяет то, что, вероятно, сам не раз испытывал в своем петербургском департаменте. Неожиданная роль преображает Хлестакова, вознося его над всеми, делает из него человека умного, властного и волевого, а действительно обладающий этими качествами городничий, опять–таки в полном соответствии со своей «ролью»,

на время превращается в «тряпку», «сосульку», полное ничтожество. Комическая метаморфоза спровоцирована «электричеством» чина.

«Ревизор» – необычная комедия, так как комическими ситуациями не исчерпывается смысл происходящего. В пьесе сосуществуют три драматургических сюжета. Один из них – комедийный – реализовался во втором, третьем, четвертом и в начале пятого действия: мнимость (Хлестаков) стал в глазах чиновников величиной (ревизором). Завязка комедийного сюжета не в первом, а во втором действии – это первый разговор городничего с Хлестаковым, где они оба искренни и оба заблуждаются. Хлестаков, по словам наблюдательного городничего, «невзрачный, низенький, кажется ногтем бы придавил его». Однако с самого начала мнимый ревизор в глазах испуганного «градоначальника здешнего города» превращается в исполинскую фигуру: Сквозник–Дмухановский «робеет», выслушивая «угрозы» Хлестакова «вытянувшись и дрожа всем телом». Городничий искренне заблуждается и ведет себя так, как следует вести с ревизором, хотя и видит, что перед ним ничтожество. Хлестаков вдохновенно «хлестаковствует», напуская на себя вид «значительного лица», но при этом говорит сущую правду («Я еду в Саратовскую губернию, в собственную деревню»).

В конце четвертого действия мнимого ревизора уносит из города самая быстрая тройка, но его тень остается и в пятом действии. Сам городничий начинает «хлестаковствовать», мечтая о петербургской карьере. Ему кажется, что получил он «экой богатый приз» – «с каким дьяволом породнились!» С помощью будущего зятя Сквозник–Дмухановский надеется «большой чин зашибить, ведь он запанибрата со всеми министрами и во дворец ездит». Комическое противоречие в начале пятого действия достигает особой остроты.

Кульминация комедийного сюжета – сцена торжества городничего, который ведет себя так, словно уже получил генеральский чин. И вот здесь–то почтмейстер «впопыхах» приносит распечатанное письмо – на сцене появляется Хлестаков–сочинитель, писака, а писак городничий на дух не переносит: для него они страшнее черта. Именно положение городничего особенно комично, но в нем есть и трагический оттенок. Сам незадачливый герой комедии рассматривает происшедшее как наказание Божье: «Вот, подлинно, если Бог хочет наказать, так отнимет прежде разум». Добавим к этому: и лишит зрения и слуха.

Чтение письма – развязка комедии. Все встало на свои места – обманувшаяся сторона и смеется, и негодует, боясь огласки и смеха: ведь, как заметил городничий, теперь «пойдешь в посмешище – найдется щелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит. Чина, звания не пощадит, и будут все скалить зубы и бить в ладоши». Городничий больше всего не опечален своим человеческим унижением, а возмущен возможным оскорблением своего «чина, звания». В его негодовании есть горький комический оттенок: человек, замаравший чин и звание, обрушивается на «щелкоперов», «бумагомарак», отождествляя себя с чином и потому считая закрытым для критики.

Смех в пятом действии становится всеобщим: ведь каждый чиновник хочет посмеяться над другими, признавая точность оценок Хлестакова. Смеясь друг над другом, смакуя тычки и затрещины, которые дает в письме разоблаченный «ревизор», чиновники смеются над самими собой. Смеется сцена – смеется зрительный зал. Знаменитая реплика городничего – «Чему смеетесь? – Над собою смеетесь!.. Эх вы!..» – обращена и к присутствующим на

сцене, и к залу. Один Сквозник–Дмухановский не смеется: он самое пострадавшее лицо во всей этой истории. Кажется, что с чтением письма и выяснением истины круг замкнулся, комедийный сюжет исчерпан. Но ведь все первое действие – это еще не комедия, хотя в поведении и словах участников совещания у городничего, в появлении Бобчинского и Добчинского и в спешных сборах городничего много комических несообразностей.

Два других сюжета – драматический и трагический – намечены, но полностью не реализованы. Первые слова городничего: «Я пригласил вас, господа, с тем чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор», дополненные уточнениями, что этот ревизор едет из Петербурга (а не из губернии), инкогнито (тайно, без огласки), «и еще с секретным предписаньем», вызвали нешуточный переполох. Задача, возникшая перед уездными чиновниками, – вполне серьезная, но выполнимая: «взять предосторожность», как следует приготовиться к встрече с грозным «инкогнито»: замазать, подлатать кое–что в городе – авось и пронесет. Завязка действия – драматическая, жизненная: страшный ревизор не свалится как снег на голову, ритуал приема ревизора и его облапошивания мог бы реализоваться. Ревизора в первом действии пока нет, но завязка есть: чиновники пробудились от спячки, засуетились. Нет и намека на возможную подмену, только страх оттого, что могут не успеть, беспокоит чиновников, прежде всего городничего: «Так и ждешь, что вот отворится дверь и – шасть...»

Итак, в первом действии обозначены контуры будущей драмы, в которой только от чиновников мог зависеть благоприятный исход ревизии. Сообщение городничего о полученном им письме и возможном приезде ревизора – почва для возникновения драматического конфликта, вполне обычного в любой ситуации, связанной с внезапным приездом начальства. Со второго действия и до финала пьесы развертывается комедийный сюжет.

В финале намечен третий сюжет – трагический. Внезапно появившийся жандарм сообщает о приезде не мнимого, а подлинного ревизора, страшного для чиновников не своим «инкогнито», а ясностью задачи, поставленной перед ним самим царем. Каждое слово жандарма подобно удару судьбы, это пророчество о близкой расплате чиновников – и за грехи, и за беспечность: «Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе. Он остановился в гостинице». Сбылись опасения городничего, высказанные в первом действии: «Это бы еще ничего, – инкогнито проклятое! Вдруг заглянет: «А, вы здесь, голубчики! А кто, скажет, здесь судья? – «Ляпкин–Тяпкин». – «А подать сюда Ляпкина–Тяпкина! А кто попечитель богоугодных заведений?» – «Земляника». – «А подать сюда Землянику!» Вот что худо!» Появление жандарма – это завязка нового действия, начало трагедии, которая вынесена автором за пределы сцены. Новая, серьезная «пьеса», в которой всем будет не до смеха, должна, по убеждению Гоголя, не играться в театре, а свершиться в самой жизни.

Все три сюжета начинаются сообщениями: драматический – сообщением городничего, комический – сообщением Бобчинско–го и Добчинского, трагический – сообщением жандарма. Но только комический сюжет–призрак развернут полностью.

Пьеса завершается сценой « окаменения ». Это внезапная остановка действия, которое с этого момента могло превратиться из комедийного, окончившегося разоблачением Хлестакова, в трагическое. Все произошло вдруг, внезапно. Случилось самое худшее: над чиновниками нависла уже не гипо-

тетическая, а реальная опасность. «Немая сцена» – момент истины для чиновников. Их заставляет «окаменеть» страшная догадка о близком возмездии. Гоголь–моралист утверждает в финале «Ревизора» мысль о неотвратимости суда над взяточниками и,казнокрадами, забывшими о своем служебном и человеческом долге. Этот суд, по убеждению писателя, должен свершиться по именному повелению, то есть по воле самого царя.

«Немая сцена» – указующий перст самого автора, это «мораль» пьесы, выраженная не словами «положительного» героя, а средствами композиции. Жандарм – вестник из того идеального мира, который создан воображением Гоголя. В этом мире монарх не только наказывает, но и исправляет своих подданных, хочет не только проучить их, но и научить. Указующий перст Гоголя–моралиста обращен и в сторону императора, недаром Николай I заметил, выходя из ложи после спектакля 19 апреля 1836 г.: «Ну, пьеска! Всем досталось, а мне – более всех!». Гоголь не льстил императору, прямо указав, откуда должно прийти возмездие. Уже в 1835 г., когда создавалась первая редакция комедии, Гоголь был твердо убежден, что его смех – смех, вдохновленный высоким моральным идеалом, а не смех равнодушного критика общественных и человеческих пороков.

Веру Гоголя в торжество справедливости, в нравственный эффект своей пьесы можно оценить как разновидность социально–нравственной утопии, порожденной его просветительскими иллюзиями. Но если бы не было этих иллюзий, не было бы и «Ревизора». В нем на первом плане оказались комическое и смех, но за ними стоит вера Гоголя в то, что зло наказуемо, а само наказание осуществляется во имя освобождения людей от призрачной власти чина, во имя их духовного просветления. «Увидевши свои недостатки и погрешности, человек уже вдруг становится выше самого себя, – подчеркнул писатель. – Нет зла, которого бы нельзя было исправить, но нужно увидеть, в чем именно состоит зло». Ревизор важен не как конкретный персонаж, а как символ. Это как бы рука самодержца, справедливого и беспощадного к беззаконiям, дотянувшаяся до уездного захолустья.

В развязке «Ревизора», написанной в 1846 г., Гоголь подчеркнул возможность более широкой трактовки финала комедии. Ревизор – это «проснувшаяся совесть», посланная «по Именному Высшему повелению», по воле Бога, напоминающего человеку о его «высоком небесном гражданстве»: «Что ни говори, но страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей гроба. Будто не знаете, кто этот ревизор? Что прикидываться? Ревизор этот – наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя. Перед этим ревизором ничто не укроется. ... Вдруг откроется перед тобою, в тебе же, такое страшилище, что от ужаса подымется волос». Разумеется, эта трактовка – только одно из возможных истолкований символически многозначного финала комедии, который, по замыслу автора, должен воздействовать и на разум, и на душу зрителей и читателей.

Поэма «Мертвые души».

«Мертвые души» – главное произведение Гоголя не только по глубине и масштабу художественных обобщений. Работа над поэмой превратилась в длительный процесс человеческого и писательского самопознания автора, устремленного в мир высоких духовных истин. «Вовсе не губерния и не несколько уродливых помещиков, и не то, что им приписывают, есть предмет «Мертвых душ», – заметил Гоголь после публикации первого тома. – Это пока еще тайна, которая должна была вдруг, к изумлению всех... раскрыться в следующих томах».

Изменения замысла главного гоголевского труда, поиски жанра, работа над текстом глав первого и второго томов, обдумывание третьего – все, что называют творческой историей произведения, – фрагменты грандиозной «постройки», задуманной, но не осуществленной Гоголем. Первый том «Мертвых душ» – только часть, в которой угадываются очертания целого.

Через всю гоголевскую поэму проходит мотив дороги, дорожных ощущений и впечатлений (въезд Чичикова, вступление к шестой главе и т. д.). Мотив этот завершается в финале образом тройки. Сначала это реальная чичиковская тройка, которая затем превращается в «русскую тройку», отражающую размах русской натуры, и наконец становится символом неудержимого стремительного движения России вперед.

Герцен писал: «Мертвые души» потрясли всю Россию. Предъявить современной России подобное обвинение было необходимо. Это история болезни, написанная рукою мастера. Поэзия Гоголя – это крик ужаса и стыда, который издает человек, опустившийся под влиянием пошлой жизни, когда он вдруг увидит в зеркале свое оскотинившееся лицо. Но чтобы подобный крик мог вырваться из груди, надобно, чтобы в ней оставалось что–то здоровое, чтобы жила в ней великая сила возрождения. Тот, кто откровенно сознается в своих слабостях и недостатках, чувствует, что они не являются сущностью его натуры, что он не поглощен ими целиком, что есть еще в нем нечто, не поддающееся, сопротивляющееся падению...».

Своеобразие жанра, особенности сюжета и композиции «Мертвых душ» связаны с развитием и углублением первоначального замысла произведения. У истоков «Мертвых душ» стоял Пушкин. По словам Гоголя, поэт посоветовал ему взяться за большое сочинение и даже отдал сюжет, из которого сам хотел сделать «нечто вроде поэмы». «Пушкин находил, что сюжет Мертвых душ хорош для меня тем, что дает полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество самых разнообразных характеров» («Авторская исповедь»). Подчеркнем, что не столько сам сюжет, сколько «мысль» – ядро художественной концепции произведения – была пушкинской «подсказкой» Гоголю. Ведь будущему автору поэмы были хорошо известны житейские сюжеты, основанные на аферах с «мертвыми душами». Один из таких случаев произошел в Миргороде в юношеские годы Гоголя.

«Мертвые души» – это умершие крепостные крестьяне, продолжавшие оставаться «живой» собственностью помещиков до очередной «ревизской сказки», после которой они официально считались умершими. Только тогда помещики переставали платить за них налог – подушную подать. Крестьяне, существовавшие на бумаге, могли быть проданы, подарены или заложены, чем иногда и пользовались мошенники, соблазнявшие помещиков возможностью не только избавиться от крепостных, не приносивших дохода, но и получить за них деньги. Сам же покупатель «мертвых душ» становился обладателем вполне реального состояния. Авантюра Чичикова – следствие осенившей его «вдохновеннейшей мысли»: «Да накупи я всех этих, которые вымерли, пока еще не подавали новых ревизских сказок, приобрети их, положим, тысячу, да, положим, опекунский совет даст по двести рублей на душу: вот уже двести тысяч капиталу! А теперь же время удобное, недавно была эпидемия, народу вымерло, слава богу, немало».

«Анекдот» с мертвыми душами давал основу для авантюрно–плутовского романа. Эта разновидность жанра романа отличается занимательностью и всегда была очень популярной. Плутовские романы создавали старшие современники

Гоголя: В.Т.Нарежный («Российский Жильблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова») и Ф. В. Булгарин («Иван Выжигин»). Несмотря на невысокий художественный уровень, их романы имели шумный успех.

Авантюрно–плутовской роман – исходная жанровая модель «Мертвых душ», но в процессе работы над произведением она сильно видоизменилась. Об этом свидетельствует, в частности, авторское обозначение жанра – поэма, появившееся после корректировки главной идеи и общего плана произведения. Тезис Гоголя «вся Русь явится в нем» не только подчеркнул масштабность нового замысла по сравнению с прежним намерением показать Россию «хотя с одного боку», то есть сатирически, но и означал решительный пересмотр избранной ранее жанровой модели. Рамки авантюрно–плутовского романа стали тесными: традиционный жанр не мог вместить всего богатства нового замысла. «Одиссея» Чичикова превратилась лишь в один из способов художественного воплощения авторского видения России.

Утратив в «Мертвых душах» свое ведущее значение, авантюрно–плутовской роман остался жанровой оболочкой для двух других основных жанровых тенденций поэмы – нравоописательной и эпической. Раскрывая жанровое своеобразие произведения, необходимо выяснить, какие особенности жанра романа сохранились, а какие были решительно отброшены, как взаимодействуют в поэме романическая, нравоописательная и эпическая жанровые тенденции.

Один из приемов, использовавшихся в авантюрно–плутовских романах, – тайна происхождения героя, который в первых главах романа был либо подкидышем, либо человеком из простонародья, а «при конце последней части», говоря словами Пушкина, преодолев множество жизненных препятствий, вдруг оказывался сыном «благородных» родителей и получал богатое наследство. Гоголь решительно отказался от этого романного шаблона.

Чичиков – человек «середины»: «не красавец, но и недурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод». История жизни авантюриста скрыта от читателя вплоть до одиннадцатой, заключительной, главы. Решившись «припрячьподлеца», то есть рассказать предысторию Чичикова, писатель начинает с того, что подчеркивает заурядность, «пошлость» героя: «Темно и скромно происхождение нашего героя». А завершая его подробное жизнеописание, резюмирует: «Итак, вот весь налицо герой наш, каков он есть! Но потребуют, может быть, заключительного определения одной чертою: кто же он относительно качеств нравственных? Что он не герой, исполненный совершенств и добродетелей, это видно. Кто же он? стало быть, подлец? Почему ж подлец, зачем же быть так строгу к другим?» Отвергнув крайности в определении Чичикова (не герой, но и не подлец), Гоголь останавливается на его главном, бросающемся в глаза качестве: «Справедливее всего назвать его: хозяин, приобретатель».

Таким образом, в Чичикове нет ничего необычного: это «средний» человек, в котором автор усилил черту, свойственную многим людям. В его страсти к наживе, заменившей все остальное, в погоне за призраком красивой и легкой жизни, Гоголь видит проявление обычной «человеческой бедности», скудости духовных интересов и жизненных целей, – все, что тщательно скрывается многими людьми. Жизнеописание героя понадобилось автору не столько для того, чтобы раскрыть «тайну» его жизни, сколько затем, чтобы напомнить читателям, что Чичиков – не исключительное, а вполне заурядное явление: каждый может обнаружить в себе « какую–нибудь часть Чичикова».

Традиционная сюжетная «пружина» в нравоописательных авантюрно–плутовских романах – преследование главного героя людьми порочными, алчными и злонамеренными. На их фоне герой–плут, боровшийся за свои права, мог казаться чуть ли не «совершенства образцом». Ему, как правило, помогали люди добродетельные и сердобольные, наивно выражавшие авторские идеалы. В первом томе «Мертвых душ» Чичикова никто не преследует, нет и персонажей, которые хоть в какой–то степени могли бы стать выразителями авторской точки зрения. Только во втором томе появились «положительные» герои: откупщик Муразов, помещик Костанжогло, губернатор, непримиримый к злоупотреблениям чиновников, однако и эти необычные для Гоголя персонажи далеки от романных трафаретов.

Сюжеты многих авантюрно–плутовских романов были искусственными, надуманными. Акцент ставился на «похождениях», приключениях героев–плутов. Гоголя интересуют не «похождения Чичикова» сами по себе и даже не их «материальный» результат (в конце концов герой добыл–таки мошенническим путем состояние), а их социальное и нравственное содержание, позволившее писателю сделать плутовство Чичикова «зеркалом», в котором отразилась современная Россия. Это Россия помещиков, продающих «воздух» – «мертвые души», и чиновников, оказывающих содействие мошеннику, вместо того чтобы схватить его за руку. Кроме того, сюжет, основанный на странствиях Чичикова, обладает огромным смысловым потенциалом: на реальную основу накладываются слои других значений – философских и символических.

Автор сознательно замедляет движение сюжета, сопровождая каждое событие подробными описаниями внешности героев, материального мира, в котором они живут, размышлениями об их человеческих качествах. Авантюрно-плутовской сюжет теряет не только динамику, но и значимость: каждое событие вызывает сход «лавины» фактов, подробностей, авторских суждений и оценок. Вопреки требованиям жанра авантюрно–плутовского романа, сюжет «Мертвых душ» в последних главах почти полностью останавливается. Из событий, происходящих в седьмой–одиннад–цатой главах, только два – оформление купчей крепости и отъезд Чичикова из города – имеют значение для развития действия. Суматоха в губернском городе, вызванная желанием раскрыть «тайну» Чичикова, не только не приближает общество к разоблачению мошенника, но и усиливает ощущение, что в городе «безвластие»: неразбериха, бестолковое топтание на месте, «запой пустословия».

Одиннадцатая глава первого тома с точки зрения сюжета – самая статичная, перегруженная внесюжетными компонентами: в ней три лирических отступления, предыстория Чичикова и притча о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче. Однако именно в заключительной главе проясняется характер авантюриста (автор подробно излагает свой взгляд на него, после того как точки зрения других персонажей были уже представлены). Здесь дорисован «портрет» губернского города, а самое главное – определен масштаб всего, что изображено в первом томе: величественный образ «необгонимой» «Руси-тройки», несущейся в историческом пространстве, противопоставлен сонной жизни губернского города и бегу чичиковской тройки. Автор словно убеждает читателей, что сюжет, основанный на «похождениях» Чичикова, – только один из всего многообразия жизненных сюжетов, которые дает жизнь России. Губернский город оказывается всего лишь неприметной точкой на ее карте, а участники опи-

санных событий – только малой, ничтожной частью Руси – «могучего пространства», «сверкающей, чудной, незнакомой земле дали».

Фигура мошенника, пройдохи и авантюриста Чичикова помогла выстроить разнообразный жизненный материал в сюжетное повествование. Какими бы разнохарактерными ни были ситуации и эпизоды, мошенник, благодаря своим жизненным целям и моральным качествам, придает им стройность и целостность, обеспечивает сквозное действие. Мотивировка событий, как и в любом авантюрно–плутовском романе, сравнительно проста, но «срабатывает» безотказно.

Жажда выигрыша, удачи заставляет героя-авантюриста быстро менять положение, легко передвигаться, искать знакомств с «нужными» людьми, добиваться их расположения. Приехав в губернский город NN, Чичиков не был знаком ни с кем. Знакомства Чичикова – с чиновниками губернского города и с окрестными помещиками – позволили автору подробно рассказать о каждом новом лице, охарактеризовать его внешность, быт, привычки и предрассудки, манеру общения с людьми. Приезд героя, его интерес к месту, куда он приехал, к людям, которых он там встретил, – вполне достаточная сюжетная мотивировка для включение в произведение все новых и новых эпизодов. Каждый эпизод просто присоединяется к предыдущему, образуя хроникальный сюжет – хронику чичиковского путешествия за « мертвыми душами ».

Монотонность и «запрограммированность» путешествия Чичикова нарушается только в двух случаях: незапланированная встреча с Коробочкой произошла по милости пьяного Селифана, сбившегося с дороги, вслед за этим в трактире на «большой дороге» Чичиков встретил Ноздрева, к которому вовсе не собирался ехать. Но, как всегда у Гоголя, небольшие отступления от общего правила только подтверждают его. Случайные встречи с Коробочкой и Ноздревым, выбивая Чичикова на некоторое время из привычной «колеи», не нарушают общего замысла. Эхом этих встреч стали последующие события в губернском городе: Коробочка приезжает выяснить, «почем ходят мертвые души», а Ноздрев рассказывает всем о мошенничестве «херсонского помещика». Самая большая удача Чичикова – визит к Плюшкину, у которого крестьяне мрут как мухи, – тоже случайна: о существовании этого помещика ему рассказал Собакевич.

«Проникая» вместе с героем в самые различные сословия, Гоголь создает широкую картину нравов. Нравоописатель–ность – один из второстепенных жанровых признаков авантюрно–плутовского романа. Гоголь, используя нравоописательный потенциал жанра, сделал быто– и нравоописание важнейшей жанровой тенденцией «Мертвых душ». За каждым перемещением Чичикова следует очерк быта и нравов. Самый обширный из этих очерков – рассказ о жизни губернского города, начатый в первой главе и продолженный в седьмой-диннадцатой главах. Во второй-шестой главах приезд Чичикова к очередному помещику сопровождается подробнейшим нравоописательным очерком.

Гоголь прекрасно понимал, что психология авантюриста дает ему дополнительные возможности для проникновения в глубину изображаемых характеров. Чтобы достичь своей цели, авантюрист не может ограничиваться поверхностным взглядом на людей: ему надо знать тщательно скрываемые, предосудительные ,их стороны. Чичиков’уже на первом этапе работы над «Мертвыми душами» стал как бы «помощником» писателя, увлеченного идеей создания сатирического произведения. Эта функция героя полностью сохранилась и тогда, когда замысел произведения расширился.

Скупая «мертвые души», то есть совершая преступление, мошенник обязан быть прекрасным физиономистом и тонким психологом, разумеется, на свой особый лад. Ведь, предлагая продать мертвые души, Чичиков склоняет помещиков к тому, чтобы они вступили с ним в преступный сговор, стали соучастниками его преступления. Он убежден, что выгода и расчет – самые сильные мотивы любого поступка, даже противозаконного и безнравственного. Однако, как и всякий плут, Чичиков не может быть беспечным, а должен «взять предосторожность», так как каждый раз рискует: а вдруг помещик окажется честным и законопослушным и не только откажется продать «мертвые души», но и сдаст его в руки правосудия? Чичиков не просто аферист, его роль важнее: он необходим писателю–сатирику как мощный инструмент для того, чтобы испытать других персонажей, показать их скрытую от посторонних глаз, приватную жизнь.

В основе изображения всех помещиков – один и тот же микросюжет. Его «пружина» – действия покупателя «мертвых душ». Непременными участниками пяти микросюжетов являются два персонажа: Чичиков и помещик, которого он посещает. Автор строит рассказ о помещиках как последовательную смену эпизодов: въезд в усадьбу, встреча, угощение, предложение Чичикова продать «мертвые души», отъезд. Это не обычные сюжетные эпизоды: не сами события представляют интерес для автора, а возможность подробно показать предметный мир, окружающий помещиков, создать их портреты. В предметно-бытовых деталях отражается личность того или иного помещика: ведь каждая усадьба – словно замкнутый мир, созданный по образу и подобию ее хозяина. Вся масса деталей усиливает впечатление о помещике, подчеркивает наиболее важные стороны его личности.

Приезжая в усадьбу, Чичиков всякий раз как бы попадает в новое «государство», живущее по своим неписаным правилам.

Зоркий взгляд авантюриста фиксирует мельчайшие детали. Автор использует чичиковские впечатления, но не ограничивается ими. Картина увиденного Чичиковым дополняется авторскими описаниями усадьбы, помещичьего дома, самого помещика. И в «помещичьих», и в «губернских» главах поэмы используется сходный принцип изображения: автор, ориентируясь на точку зрения героя–авантюриста, легко заменяет ее своей собственной, «подхватывая» и обобщая увиденное Чичиковым.

Чичиков видит и понимает частности – автор открывает в героях и в различных жизненных ситуациях их более общее социальное и общечеловеческое содержание. Чичиков способен увидеть только поверхность явлений – автор проникает в глубину. Если для героя-мошенника важно понять, какой человек встретился ему и чего от него можно ожидать, то для автора каждый новый сюжетный партнер Чичикова – человек, представляющий вполне определенный общественный и человеческий тип. Индивидуальное, частное Гоголь стремится возвести к родовому, общему для многих людей. Например, характеризуя Манилова, он замечает: «Есть род людей, известных под именем: люди так себе, ни то ни се, ни в городе Богдан ни в селе Селифан, по словам пословицы. Может быть, к ним следует примкнуть и Манилова». Тот же принцип использован в авторской характеристике Коробочки: «Минуту спустя вошла хозяйка, женщина пожилых лет, в каком–то спальном чепце, надетом наскоро, с фланелью на шее, одна из тех матушек, небольших помещиц, которые плачутся на неурожаи, убытки и держат голову несколько набок, а между тем набирают

понемногу деньжонок в пестрядевые мешочки, размещенные по ящикам комодов». «Лицо Ноздрева, верно, уже сколько–нибудь знакомо читателю. Таких людей приходилось всякому встречать немало. ... Они всегда говоруны, кутилы, лихачи, народ видный» – так представлен читателю Ноздрев.

Гоголь не только показывает, как индивидуальность каждого помещика проявляется в сходных ситуациях, но и подчеркивает, что именно помещик несет ответственность за все, что происходит в этом «государстве». Мир вещей, окружающих помещиков, их усадьбы и деревни, в которой живут крепостные крестьяне, – всегда точное подобие личности помещика, его «зеркало». Ключевой эпизод во встречах с помещиками – предложение Чичикова продать «мертвые души» и реакция помещиков на это предложение. Поведение каждого из них индивидуально, но итог всегда один и тот же: ни один из помещиков, в том числе и скандальный Ноздрев, не ответил отказом. Этот эпизод хорошо показывает, что в каждом помещике Гоголь обнаруживает лишь вариации одного социального типа – помещика, готового удовлетворить «фантастическое желание» Чичикова.

Во встречах с помещиками проявляется и личность самого авантюриста: ведь он вынужден приспосабливаться к каждому из них. Словно хамелеон, Чичиков меняет свой облик и манеру поведения: с Маниловым он ведет себя как «Манилов», с Коробочкой грубоват и прямолинеен, как и она сама, и т. д. Пожалуй, только с Собакевичем ему не удается сразу «попасть в тон» – слишком причудлива мысль этого человека, похожего на «средней величины медведя», у которого все чиновники в губернском городе мошенники и христопродавцы, «один там только и есть порядочный человек: прокурор; да и тот, если сказать правду, свинья».

Сугубо материальная причина перемещений героя – только сюжетный «каркас», поддерживающий все «здание» поэмы. Перефразируя гоголевское сравнение «Мертвых душ» с «дворцом» , задуманным «строиться в огромных размерах», можно сказать, что в этом здании множество «комнат»: просторных, светлых и тесных, мрачных, в нем немало широких коридоров и темных закоулков, непонятно куда ведущих. Автор поэмы – непременный спутник Чичикова, ни на минуту не оставляющий его в одиночестве. Он становится чем–то вроде гида: подсказывает читателю очередной поворот сюжетного действия, подробно описывает очередную «комнату», в которую приводит своего героя. Буквально на каждой странице поэмы мы слышим голос автора – комментатора происходящих событий, который любит обстоятельно и подробно рассказать об их участниках, показать обстановку действия, не упустив ни одной мелочи. Они необходимы для максимально полного изображения конкретного человека или предмета, попадающего в поле его зрения, а самое главное – для того, чтобы воссоздать полно и детально «портрет» России и русского человека.

Стало общим местом называть «мертвыми душами» помещиков, выведенных Гоголем в первом томе. «Мертвое» в этих вечных русских типах обнаруживается Гоголем, стремящимся проникнуть в глубинную суть русской жизни, осознать трагические причины ее мертвенного застоя. Сама стилистика описаний гоголевских героев открывает истинную сущность их личности.

Ведь о Манилове, кроме того, что он прекраснодушен, мы узнаем: «от него не дождешься никакого живого... <...> ...слова», «скуку смертельную» испытываешь после общения с ним. У этого человека нет никакой оригинальности, изюминки, «задора». Действительно, «черт знает что такое» был этот человек. Чер-

товщина пустоты хорошо передана Гоголем «пареньем» этого краснобая в речах. «Дым», который этот любитель трубки выпускает изо рта и носа, тоже служит полной сарказма метафорой маниловской мертвечины. И в самом деле, все живое имеет свое лицо, свою оригинальность. Что же тогда сказать о Манилове, который улыбается «заманчиво», но заманивает, в сущности, в пустоту?

Ощущением незавершенности, недовоплощенности, пустоты проникнуто все, что окружает Манилова. Дом его стоял на юру, открытый всем ветрам. Рядом было подобие английского сада и беседка с надписью «Храм уединенного размышления», а невдалеке «пруд, покрытый зеленью». Неподалеку находилось более двухсот «сереньких» крестьянских изб без единого деревца. День, когда Чичиков приехал к Манилову, был «какого–то светло–серого цвета». В отдалении «скучно–синеватым цветом темнел лес». Все служит указанием на неопределенность и бесхозяйственность, прекраснодушие и пустую мечтательность. Некоторые мечты Манилова известны: от дома провести подземный ход или через пруд выстроить каменный мост. Но дальше слов дело не шло.

В людях и в хозяйстве Манилов ничего не понимает: когда мужик просит у него позволения отлучиться на работу, то помещик отпускает его, не догадываясь, что мужик идет пьянствовать. Хозяйством Манилов не занимается, доверяя во всем приказчику, ленивому и плутоватому. В кладовой было пусто, ключница воровала, дворня спала и повесничала. Таков «контекст» семейного счастья Маниловых.

Обо всех своих знакомых супруги Маниловы отзываются в высшей степени положительно, но это скорее происходит не по доброте сердца, а по непроницательности и глубокому равнодушию, лишь прикрытому маской доброжелательности. Даже когда Чичиков попал под подозрение, Манилов отвечал, что за своего друга он всегда готов ручаться, как за самого себя, «присовокупив несколько мыслей насчет дружбы уже с зажмуренными глазами».

Замечателен гоголевский прием, который часто присутствует в «Мертвых душах», особенно при оценке героев-мужчин: это так называемая героическая, военная «подсветка» при описании типов. Гоголевский героический идеал защитника, воина, деятеля (вспомним Тараса Бульбу) приходит в противоречие с убогим существованием бывшего офицера Манилова. От военного прошлого этого «героя» осталась привычка... курить трубку, иронизирует Гоголь. Правильные кучки пепла (вместе со знаменитой книгой, заложенной на 14 странице) символизируют пустоту, вялость занятий Манилова. Манилов в прошлом «скромнейший, деликатнейший» офицер – качества, согласимся, не самые важные для офицера. Игрушечные сабля и барабан, которые собирается привезти Чичиков детям Манилова, тоже подчеркивают несерьезность Манилова.

Имена детей Манилова Алкид и Фемистоклюс выводят на важную для поэмы греческую тему. «Дистанция огромного размера» лежит между героями Греции (литературным и реальным) и детьми Манилова, которых родители одарили такими именами, желая, видимо, показать свою «образованность».

В маниловской главе говорится и о мертвенности образования, полученного супругой Манилова. Разве «вязание сюрпризов», которому учили ее в пансионе, так нужно русской помещице? – горестно размышляет Гоголь. Так за парадным фасадом внешнего лоска, образованности, «приятности» маниловского типа раскрывается действительная нелепость, пустота, погруженность в мир вещей и в конечном итоге – мертвенность людей, подобных гоголевскому герою.

Маниловщина – пустое прожектёрство, прекраснодушные мечты, которые не найдут исполнения – одна из серьезнейших бед всякого общества: ведь стремление выдать желаемое за действительное, подделка духовности и просвещения – не что иное, как живущее в душе слабого человека желание спрятаться от реальных проблем и, в конечном итоге, остановить ход жизни.

После бесхозяйственного, пустопорожнего мечтателя Манилова глаз отдыхает на хозяйственной Коробочке. Хозяйство Настасьи Петровны немаленькое: большой птичий двор, огороды с капустой, луком, картофелем, свеклой и прочим. Яблони и другие фруктовые деревья были накрыты сетями от ворон и воробьев. Крестьянские избы «показывали довольство обитателей, ибо были поддерживаемы как следует: изветшавший тес на крышах везде был заменен новым; ворота нигде не покосились», а в сараях стояло по две–три запасных телеги. У Коробочки почти восемьдесят душ. Она знает точное число умерших крестьян – восемнадцать – и их имена. Обед, предложенный ею Чичикову, поразил гостя разнообразием: «грибки, пирожки, скородумки, шанишки, пряглы, блины, лепешки со всякими припеками», пресный пирог с яйцом, причем все было вкусное».

Хлопотливость Коробочки, однако, при более пристальном взгляде, начинает также отдавать мертвенностью. Ничего, кроме своей усадьбы, эта помещица не знает: на вопрос Чичикова, знакома ли она с Собакевичем, Коробочка отвечала, что такого помещика нет. «Дубинноголовая» Коробочка символизирована Гоголем в образе чучела, на котором надет чепец хозяйки. Это пугало должно отгонять птиц от огорода – в заботах подобного рода «тонет» и Коробочка. В этой главе тесно от вещей, животных, но особенно от домашних птиц. Романтическая завязка главы – ночь, гроза, дождь, неизвестное место, женщина в доме, мотив нечистой силы в ее речах – контрастирует с прозой жизни Коробочки. Потом в разговоре двух дам, полном ревнивых подозрений насчет Чичикова, приезд к Коробочке будет переосмыслен в романтическом духе, а сам Чичиков будет выглядеть благородным разбойником вроде Ринальдо Ринальдини. Тем разительнее контраст этой экзальтированной картины и сугубо практического визита Чичикова к Коробочке. Герой решает воспользоваться случаем, который привел его в дом Коробочки, пытается купить у нее мертвые души и впервые сталкивается с трудностями: Коробочка никак не может взять в толк, чего хочет от нее странный проезжий («ведь я мертвых никогда еще не продавала», восклицает она). Реакция Коробочки доводит затею Чичикова до абсурда: испуганная старушка представляет себе всякие страсти, представляет, как гость, подобно вампиру, будет выкапывать мертвецов из могил и тащить их куда–то. Однако она не теряет из виду своей выгоды, стремится взять за мертвые души побольше, всучить Чичикову ненужную ему пеньку. Героиня в своем мире, как в коробочке, ничего сверх этого знать не желает и не может. Она сама похожа на свою «черноногую» девчонку, которая не знала, где правая, а где левая сторона, – любые обобщения Коробочке не под силу.

Спустя некоторое время Коробочка, мучимая сомнениями, не продешевила ли она, сгорая от желания узнать, «почем ходят мертвые души», поехала в город. Ее расспросы о цене на мертвые души имели для героя поэмы самые неприятные последствия. Но и эта ее активность представлена в столь же нелепом свете, как бесконечные хозяйственные заботы. Коробочка погружена в мир вещей, сама ее личность заменена вещью (так можно расшифровать ее «значащую» фамилию), и потому невозможно найти в ней живого начала.

Ноздревская широта после узости Коробочки вначале не может не захватить читателя. Но, увы, его бурная деятельность вновь, как и в сценах с Коробочкой, отдает пустотой интересов и, следовательно, мертвенностью. Ноздрев лишен такого качества живой личности, как способность меняться, развиваться. Он в 35 лет такой же, каков был в 18, говорит Гоголь. Мертвые души он предлагает в придачу к жеребцу, которого должен купить Чичиков; потом к каурой кобыле и серому коню, к собакам, к шарманке. Затем Ноздрев предлагает поменять шарманку и мертвые души на бричку Чичикова, сыграть в карты на мертвые души, затем поссорился с ним – нет конца его кипучей «деятельности», которая лишь маскирует действительную мертвенность и этой души.

Существование Ноздрева, человека «исторического», «многостороннего», выглядит пародийным. «Исторический» он, оказывается, потому, что влипает в «истории» (а не входит в историю), а «многосторонним» назван за то, что в любой момент готов ехать в какую угодно сторону и менять все на все. Ноздрев, кстати, может быть назван также и «безграничным» – границ своего имения он признавать не хочет.

Яркая, запоминающаяся индивидуальность Ноздрева вместе с тем выражает общечеловеческую нравственную болезнь – легковесность отношения к жизни, инфантилизм, скрытый за подчеркнутым культом силы, удали, бесшабашности. «Ноздревщина» – склонность к шутовству, разнообразным «историям» и «приключениям», пьянству, дракам, картежной и иной «игре» с судьбой, но все это – лишь стремление заполнить пустоту души, отвлечься от печального осознания собственной ненужности. Гоголевский персонаж становится типичной фигурой, позволяющей выявить важную психологическую и общественную проблему.

Следующий тип в галерее «мертвых душ» – Собакевич. Это помещик на пятом десятке, видом и повадками весьма похожий на «средней величины медведя». С медведем ассоциируются его имя (Михаил), фрак (он был тоже «совершенно медвежьего цвета»), привычка беспрестанно наступать на чужие ноги, его хозяйственные постройки, крепкая и неуклюжая мебель. Известно, что отец его один на медведя хаживал, да и Собакевич здоровьем не обижен – «ни разу не был болен». Гоголь уверен, что дело не в воспитании, не в отдаленности деревни Собакевича от столицы. Таким он родился: «Родился ли ты уж так медведем, или омедведила тебя захолустная жизнь <...> и ты <...> сделался то, что называют человек–кулак? Но нет: я думаю, ты все был бы тот же, хотя бы даже воспитали тебя по моде, пустили бы в ход и жил бы ты в Петербурге, а не в захолустье... Нет, кто уж кулак, тому не разогнуться в ладонь!» «Медведь», «кулак» – все это знаки отдаленности от человека.

О безжизненности Собакевича мы узнаем из авторского предположения: «казалось, в этом теле совсем не было души». Лицо – важнейший показатель человечности. У Собакевича оно деревянное. Рассказывается, что природа, создавая это лицо, «употребляла» инструменты по дереву: «хватила» топором, «ковырнула» сверлом. Известно также, что вместо лиц супругов Собакевичей Чичиков увидел огурец и тыкву. Мизантропия, подозрительность, прижимистость угнетают любого, кто общается с этим помещиком, и прозвище «кулак», данное Чичиковым неуступчивому хозяину, не в бровь, а в глаз его характеризует: как настоящий кулак, он прочно держится за свою выгоду, всегда готов драться со всем миром за свое имущество. Набивая цену умершим крестьянам, Собакевич хвастается их здоровьем, силой, потому что они – его собственность, потому что за них, таково его убеждение, можно выше запросить цену.

Собакевич видит одно: «товар» нужен Чичикову. Поэтому он неохотно снижает цену со 100 рублей до 75, 50, 30... В ответ на угрозу Чичикова купить товар в другом месте Собакевич намекает на возможность разглашения его подозрительных деяний, за что испугавшийся предприниматель в мыслях наградил его словечком «подлец». Предложив 25 рублей и снова получив отказ, Собакевич в конце концов согласился на 2 рубля 50 копеек из «нрава собачьего» – доставить удовольствие ближнему, как он говорит. При торговле Чичиков отказался от «женского пола», но впоследствии оказалось, что Собакевич включил в список Елизавету Воробей, написав это имя как «Елизаветы», то есть как бы переведя ее в мужской пол и обманув Чичикова.

Интерьер его дома (как уже было замечено, это важная характеристика персонажа, в дополнение к его портрету, речи, поступкам, прямым авторским оценкам) – продолжение Собакевича. Дом Собакевича был окружен крепкой и неимоверно толстой деревянной решеткой. Конюшня, сараи и кухни были построены из полновесных и толстых бревен, рассчитанных «на вековое стояние». Деревенские избы мужиков тоже были срубленына диво. Колодец был отделан дубом, идущим на мельницы и корабли. А дрозд в клетке, который «удит» зернышки, напоминает хозяина дома, который также хочет из всего выудить выгоду и также отъединен от мира крепким забором–клеткой.

Суждения Собакевича о людях резки и неуклюжи: про городских чиновников он сказал знаменитую с тех пор фразу: «Один там только и есть порядочный человек – прокурор; да и тот, если сказать правду, свинья».

Военная тема вновь помогает Гоголю приоткрыть духовный мир Собакевича. Он ничтожен: портреты греческих полководцев времен греко–турецкой войны 1820–х годов подобраны по странному принципу физической крепости. Один лишь Багратион «неизвестно каким образом и для чего» был помещен среди них. Кстати, именно Багратион будет глядеть «чрезвычайно внимательно» на сделку Чичикова с Собакевичем и тем самым создавать дистанцию между своими подвигами и «делишками» героев поэмы.

Внешняя жизненная сила, устойчивость людей, подобных Собакевичу, также осмысливается Гоголем как бесплодная, пустая, лишенная истинных живых начал. Душевный мир этого человека–«кулака» ничтожен, душа его давно умерла, его существование определяется лишь одним – подобно зверю, тащить в свое «логово» пищу, враждуя со всем миром, не имея иной цели в жизни, кроме насыщения, богатства ради самого богатства. Существование Собакевича столь же бесплодно, как и жизнь прекраснодушного мечтателя Манилова или неугомонно–бестолкового Ноздрева.

Наконец, «прореха на человечестве» Плюшкин – последняя стадия падения, когда уж и пола у возникшей перед Чичиковым фигуры невозможно сразу определить. Мертвое царство его владений поражает и угнетает: «ничего оживляющего <...> для этого вымершего места» не мог обнаружить Чичиков. У хозяина огромного поместья «деревянное лицо», Гоголь пишет о «хладных чертах бесчувственной старости» своего героя. Плюшкин владеет тысячей с лишним душ. Хлебом, мукой, холстом, сукном, овчиной, высушенной рыбой, овощами у него заполнены амбары и кладовые. На рабочем дворе было заготовлено всякого дерева и посуды, никогда не употреблявшейся.

Плюшкин – единственный из всей галереи помещиков, о прошлом которого автор говорит подробно. Тем страшнее и отвратительнее нынешнее состояние

имения и его хозяина, утратившего способность различать нужный в доме предмет от бесполезного. Он замучил крестьян и слуг своей подозрительностью и скупостью. Скупость Плюшкина доходит до того, что он объедает в людской своих крепостных под видом того, что пробует, хорошо ли они едят. Когда он пишет письмо председателю палаты, то и тут стремится выгадать: оторвать часть от листка. Получив от Чичикова деньги, Плюшкин торжественно относит их в бюро, где им суждено быть погребенными до самой смерти хозяина. «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек!» – восклицает автор.

Но так было не всегда. Когда–то Плюшкин был только бережливым хозяином. Соседи приезжали к нему учиться «хозяйству и мудрой скупости». Он был женат. Приветливая и говорливая хозяйка славилась хлебосольством. Навстречу гостям выходили две миловидные дочери, выбегал сын. На антресолях жил учитель–француз и гувернантка–француженка. В доме были открыты все окна, все текло живо и совершалось размеренным ходом: двигались мельницы, валяльни, работали суконные фабрики, столярные станки, прядильни. Везде и во все входил зоркий взгляд хозяина, который в ту пору «являлся к столу в сюртуке хотя несколько поношенном, но опрятном».

Но хозяйка умерла, к Плюшкину перешла часть забот, и он стал беспокойнее, подозрительнее и скупее. Старшая дочь вскоре убежала со штабс–ротмистром и обвенчалась в какой–то деревенской церкви. Отец проклял ее.

Были отпущены учителя. Сын, посланный в город служить в палате, вместо этого определился в полк, скоро проигрался. Отец проклял и его «и никогда уже не интересовался знать, существует ли он на свете, или нет». Наконец умерла последняя дочь, находившаяся с ним в доме, и старик оказался сторожем, хранителем и владетелем своих богатств. Одинокая жизнь дала пищу скупости; человеческие чувства, которые никогда не были глубоки, мельчали ежеминутно. «Сено и хлеб гнили, клади и стоги обращались в чистый навоз <...> мука в подвалах превратилась в камень <...> к сукнам, холстам и домашним материям страшно было притронуться: они обращались в пыль».

Два раза приезжала дочь с детьми, Плюшкин брал подарки, сам же не дарил ничего. Он стал неуступчивее с покупщиками, которые наконец от него отвернулись. Все у Плюшкина шло прахом. Но доход в хозяйстве собирался по-прежнему, вновь становясь гнилью и прорехой, и сам он обратился наконец в какую-то «прореху на человечестве».

Картина заросшего, заглохшего сада, так детально нарисованная Гоголем, по-видимому, перекликается с заглохшей душой хозяина. Аналогия «душа-сад» традиционна в мировой культуре. Удивительно, но в этой картине сада есть особая прелесть, намекающая на какие–то возможности характера Плюшкина, на его возрождение. Этот обширный сад даже в своем запустении один «освежал» деревню.

Но гоголевский взгляд на человека всегда включал в себя, кроме сатирического осмеяния, сожаление о неиспользованных возможностях. В Манилове невозможно не видеть чистосердечных дружеских намерений, в Коробочке – рачительности, в Ноздреве – удальства. В Собакевиче удивляешься его богатырской силе, здоровью, а скупость и подозрительность Плюшкина вполне объясняются его стариковской обидой на жизнь. Заметим, что все гоголевские герои по-русски гостеприимны, даже и Плюшкин, по-своему желавший угостить Чичикова «ликерчиком».

Герои-помещики в «Мертвых душах», при всех индивидуальных отличиях, представляются типичными фигурами; их нравственные качества – словно увиденные в «увеличительное стекло» качества целого сословия, приметы определенных психологических типов, живущих и поныне. Композиция той части поэмы, в которой раскрываются образы помещиков, глубоко закономерна. Со второй по шестую главу Гоголь проводит читателя, следуя за своим героем, словно от менее «мертвенных» ко все более и более теряющим человеческий облик людям. Их пороки осмысливаются в поэме многосторонне: и экономические, и этические, и философские аспекты видит в них Гоголь. Писатель осознает недостатки самого крепостнического хозяйства. Хозяйственная деятельность помещика вырождается, превращаясь либо в прекраснодушные планы Манилова, либо в бесцельную «кипучесть» Ноздрева. Даже в случае, когда внимание помещиков к делам своего имения как будто бы велико (Коробочка, Собакевич, Плюшкин).

Образ автора – важнейший образ поэмы. Он создается и в сюжетном повествовании, и в авторских отступлениях. Автор необычайно активен: его присутствие ощущается в каждом эпизоде, в каждом описании. Этим обусловлена субъективность повествования в «Мертвых душах». Главная функция автора–повествователя – обобщение: в частном и, казалось бы, малозначительным он всегда стремится выявить характерное, типическое, всем людям свойственное. Автор предстает не как бытописатель, а как знаток человеческой души, внимательно изучивший ее светлые и темные стороны, странности и «фантастические желания». По существу для автора в жизни героев нет ничего загадочного или случайного. В любом человеке, с которым встречается Чичиков, да и в нем самом, автор стремится показать тайные «пружины», скрытые от посторонних мотивы поведения. По замечанию автора, «мудр тот, кто не гнушается никаким характером, но, вперя в него испытующий взгляд, изведывает его до первоначальных причин».

В авторских отступлениях автор раскрывается как глубоко чувствующий, эмоциональный человек, способный отвлечься от частностей, отбросив «всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь», о которых рассказывает в повествовании. Он смотрит на Россию взором эпического писателя, понимающего призрачность, эфемерность пошлой жизни изображенных им людей. За пустотой и неподвижностью «небокоптителей» автор способен рассмотреть «всю громадно несущуюся жизнь», будущее вихревое движение России.

В лирических отступлениях выражен широчайший диапазон настроений автора. Восхищение меткостью русского слова и бойкостью русского ума (конец пятой главы) сменяется грустно–элегическим размышлением о юности и зрелости, об утрате «живого движенья» (начало шестой главы). Сложная гамма чувств выражена в лирическом отступлении в начале седьмой главы. Сопоставляя судьбы двух писателей, автор с горечью пишет о нравственной и эстетический глухоте «современного суда», который не признает, что «равно чудны стекла, озирающие солнцы и передающие движенья незамеченных насекомых», что «высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движеньем». Себя автор относит к тому типу писателя, которого не признает «современный суд»: «Сурово его поприще, и горько почувствует он свое одиночество». Но в финале лирического отступления настроение автора резко меняется: он становится возвышенным пророком, его взору открывается будущая «грозная вьюга вдохновения », которая « подымется из облеченной в святый ужас и в блистанье главы» и тогда его читатели «почуют в смущенном трепете величавый гром других речей...»

В одиннадцатой главе лирико-философское раздумье о России и призвании писателя, чью «главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями» («Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу...»), сменяет панегирик дороге, гимн движению – источнику «чудных замыслов, поэтических грез», «дивных впечатлений» («Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога!..»). Две важнейших темы размышлений автора – тема России и тема дороги – сливаются в лирическом отступлении, которое завершает первый том. «Русь–тройка», «вся вдохновенная Богом», предстает в нем как видение автора, который стремится понять смысл ее движения: «Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа».

Образ России, созданный в этом отступлении, и риторический вопрос автора, обращенный к ней, перекликаются с пушкинским образом России – «гордого коня», созданным в «Медном всаднике», и с риторическим вопросом: «А в сем коне какой огонь! Куда ты скачешь, гордый конь, / И где опустишь ты копыта?». И Пушкин, и Гоголь страстно желали понять смысл и цель исторического движения России. И в «Медном всаднике», и в «Мертвых душах» художественным итогом размышлений писателей стал образ неудержимо мчащейся страны, устремленной в будущее, не повинующейся своим «седокам»: грозному Петру, который «Россию поднял на дыбы», остановив ее стихийное движение, и «небокоптителям», чья неподвижность резко контрастирует с «наводящим ужас движением» страны.

В высоком лирическом пафосе автора, устремленном в будущее, выразилась одна из основных жанровых тенденций поэмы – эпическая, которая в первом томе «Мертвых душ» не является господствующей. Эта тенденция должна была полностью раскрыться в следующих томах. Размышляя о России, автор напоминает о том, что скрывается за изображенной им «тиной мелочей, опутавших нашу жизнь», за «холодными, раздробленными, повседневными характерами, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога». Он недаром говорит о «чудном, прекрасном далеке», из которого смотрит на Россию. Это эпическая даль, притягивающая его своей «тайной силой»: даль «могучего пространства» Руси («у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..») и даль исторического времени: «Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?». Герои, изображенные в повествовании о «похождениях» Чичикова, лишены эпических качеств, это не богатыри, а обычные люди с их слабостями и пороками. В эпическом образе России, созданном автором, для них не находится места: они словно умаляются, исчезают, подобно тому, «как точки, значки, неприметно торчат среди равнин невысокие... города». Только сам автор, наделенный знанием России, «страшною силою» и «неестественной властью», полученной им от русской земли, становится единственным эпическим героем «Мертвых душ», пророчеством о том гипотетическом богатыре, который, по убеждению Гоголя, должен появиться на Руси.

Одна из важных особенностей поэмы, не позволяющая воспринимать произведение только как рассказ о «похождениях Чичикова» за золотыми россыпями «мертвых душ», – символизация изображаемого. «Мертвые души» – самый емкий символ поэмы: ведь Чичиков покупает умерших крепостных у живых «мертвых душ». Это помещики, утратившие духовность, превратившиеся в «материальную скотину». Гоголя интересует любой человек, способный «подать собою верную идею о том сословии, к которому он принадлежит», а так-

же об общечеловеческих слабостях. Частное, индивидуальное, случайное становится выражением типического, всем людям свойственного. Персонажи поэмы, обстоятельства, в которых они оказываются, окружающий их предметный мир многозначны. Автор не только постоянно напоминает читателям об «обыкновенности» всего, о чем пишет, но и приглашает их поразмышлять над своими наблюдениями, припомнить то, что они сами могут видеть на каждом шагу, пристальнее присмотреться к себе, к своим поступкам и привычным вещам. Гоголь как бы «просвечивает» каждый предмет, о котором заходит речь, раскрывая его символическое значение. Чичиков и его губернские знакомые, окрестные помещики оказываются по воле автора в мире символов, которые при этом остаются вполне реальными вещами и событиями.

В самом деле, что необычного, например, в памятной всем читателям «Мертвых душ» «какой-то книжке», которая «всегда лежала» в кабинете Манилова, «заложенная закладкою на четырнадцатой странице, которую он постоянно читал уже два года»? Кажется, что это одна из многих деталей, свидетельствующих о никчемной, пустой жизни мечтателя, помещика «без задора». Но если вдуматься, за этой информацией любящего обстоятельность автора угадывается глубокий смысл: книжка Манилова – магический предмет, символ его остановившейся жизни. Жизнь этого помещика словно «споткнулась» на полном скаку и замерла в господском доме, который стоял «одиночкой на юру, то есть на возвышении, открытый всем ветрам». Существование Манилова напоминает болотце с застоявшейся водой. Что «постоянно читал» этот человек «так себе, ни в городе Богдан ни в селе Селифан» вот уже два года? Важно даже не это, а сам факт застывшего движения: четырнадцатая страница не отпускает Манилова, не дает ему двинуться вперед. Его жизнь, которую видит Чичиков, – тоже «четырнадцатая страница», дальше которой «роман жизни» этого помещика продвинуться не может.

Любая гоголевская деталь становится деталью–символом, ведь писатель показывает людей и вещи не как «мертвые», а как «покоящиеся», «окаменевшие». Но «окаменение» у Гоголя – это только уподобление мертвому камню. Движение застывает, но не исчезает – оно остается как возможное и желательное, как авторский идеал. Книга, пусть недочитанная, «всегда лежала» на маниловском столе. Стоит этому человеку преодолеть свою лень и неповоротливость, стоит вернуться из того «бог знает куда», одурманивающего людей, превращающего их в «бог знает что такое», – и чтение «книги жизни» возобновится. Движение, замедлившее свой ход или замершее, продолжится. Остановка и покой для Гоголя – не окончание движения, не омертвение. Они таят в себе возможность движения, которое может и вывести на «столбовую дорогу», и заставить блуждать по бездорожью.

Уезжая от Коробочки, Чичиков просит ее рассказать ему, «как добраться до большой дороги». «Как же бы это сделать? – сказала хозяйка. – Рассказать–то мудрено, поворотов много; разве я тебе дам девчонку, чтобы проводила. Ведь у тебя, чай, место есть на козлах, где бы присесть ей». Вполне обычный, казалось бы, ничем не примечательный разговор. Но в нем заключен не только житейский, но и символический смысл: он выясняется, если соотнести этот разговор с важнейшей темой поэмы – темой дороги, пути, движения и с одним из основных образов–символов, созданных Гоголем, – образом–символом дороги, непосредственно связанным с другим символическим образом – образом России.

«Как добраться до большой дороги»? – это не только вопрос, заданный Чичиковым, проехавшим по милости пьяного Селифана по бездорожью («тащились

по взбороненному полю», пока «бричка не ударилася оглоблями в забор и когда решительно уже некуда было ехать»). Это и вопрос автора, обращенный к читателю поэмы: вместе с писателем он должен задуматься над тем, как выехать на «большую дорогу» жизни. За ответом Коробочки, «крепколобой» и «дубинноголовой», как определил ее раздраженный Чичиков, скрывается иной, символический смысл. Действительно, трудно рассказать о том, как «добраться до большой дороги»: ведь «поворотов много», всегда рискуешь свернуть не туда, куда следовало бы. Поэтому не обойтись без провожатого. В житейском смысле им может стать крестьянская девчонка, которой находится место на козлах чичиковской брички. Плата ей, знающей все повороты, – медный грош.

С 1840 г. и до конца жизни Гоголь создавал новую эстетику, в основе которой – задача духовного влияния писателя на современников. Первые подступы к реализации этой эстетической программы были сделаны на завершающем этапе работы над первым томом «Мертвых душ», но полностью реализовать свои идеи Гоголь попытался, работая над вторым томом. Он уже не был удовлетворен тем, что ранее, выставляя на всеобщее обозрение общественные и человеческие пороки, косвенно указывал на необходимость их преодоления. В 1840–е гг. писатель искал реальные пути избавления от них. Второй том должен был представить позитивную программу Гоголя. Из этого неизбежно следовало, что равновесие его художественной системы должно было нарушиться: ведь позитивное требует зримого воплощения, появления близких автору, «положительных» персонажей, в которых читатели наконец смогут увидеть «высокое достоинство человека».

II том «Мертвых душ» уцелел лишь в отдельных главах и фрагментах. Продолжение поэмы давалось душ». Гоголю трудно. II том писался медленно и по крайней мере дважды подвергался уничтожению. Здесь сказалось не только тяжелое душевное состояние Гоголя, но и грандиозность замысла, мучительные сомнения в возможности его осуществления, а также изменения самого замысла. Первоначально идея «Мертвых душ» вырисовывалась перед Гоголем в своем негативном, критическом плане. В дальнейшем писатель решил выразить в поэме мысль о возможности нравственного воскрешения русского человека, о великих судьбах России. Неприглядные герои I тома в дальнейшем должны были прийти к духовному просветлению. Некоторые намеки на это прозвучали уже в конце I тома в обещании автора показать в дальнейшем «несметное богатство русского духа». Эти обещания встревожили Белинского своим славянофильским оттенком и невозможностью их реалистического воплощения. Однако замысел Гоголя открывал важное направление его творческой эволюции. Выражая неудовлетворенность своими предшествующими произведениями, «населенными» і в основном отрицательными персонажами, писатель мечтал о положительном герое, который «умел бы нам сказать ... всемогущее слово: “вперед!”», и пытался в его изображении опереться на саму жизнь. Хотя «лучшие люди» во II и III томах «Мертвых душ» должны были быть по замыслу из дворянского сословия, фактически красота национального характера связывается Гоголем с крестьянством, оказывается обусловлена земледельческим трудом. Устами Костанжогло Гоголь говорит о крестьянстве как самом здоровом сословии. Тема труда занимает во II томе большое место. Вдохновенным гимном ему звучат слова Костанжогло: в земледельческом труде «человек идет рядом с природой, с временами года, соучастник и собеседник всего, что совершается в творении... Понимаете ли, что это? Грядущий урожай сеют!

Блаженство всей земли сеют!». Речь Костанжогло о роскошно плодоносящей земле, о крестьянском труде, лежащем в основе национального богатства, принадлежит к лучшим местам поэмы. В лице Костанжогло Гоголь хотел показать энергичного и экономного хозяина, выводящего Россию из состояния застоя. В описании организации труда в его имениях у Гоголя, возможно, есть некоторые точки соприкосновения с идеями утопического социализма. Вместе с тем Костанжогло считает, что мужика нужно держать в руках; исповедуя принцип «пользы», он из «всякой дряни» умеет извлечь выгоду и дает Чичикову советы, как разбогатеть. Творческие колебания Гоголя и «сопротивление» жизненного материала приводят к тому, что поэтические краски «отказываются» ложиться на образ предприимчивого помещика. Помимо воли автора, в его облике явственно проступают черты рационализма, сухости, Художественно неубедительным получился другой положительный образ – мудрого философа и христиански кроткого человека откупщика Муразова, нажившего «безукоризненно честным» путем миллионное состояние, которое он употребляет для добрых дел. Одним из главных идеальных героев тома, по-видимому, должен был быть генерал–губернатор. Как и Муразов, он в основном играет роль резонера. Замечательна его речь перед чиновниками, которой заканчиваются уцелевшие фрагменты II тома и которая перекликается с главными идеями «Выбранных мест...». В речи нарисована страшная картина России, вакханалия взяточничества, коррупция, всеобщая бесчестность и содержится призыв во имя спасения «земли нашей», гибнущей «от нас самих», «вспомнить долг, который на всяком месте предстоит человеку» (VII, 127).

Во II томе раскрывается не менее широкая, но более детализированная, чем в I, картина русской жизни. Гоголь показывает рождение чувства глубокой неудовлетворенности у лучших представителей дворянства, появление своего рода «отщепенцев», людей, уже начавших «выламываться» из своей среды. Таков Тентетников. По свидетельству друзей Гоголя, в последней (сожженной) редакции он был сделан лицом «в высшей степени симпатичным». Гоголь якобы развил мотив участия Тентетникова в политическом кружке и ссылки в Сибирь. Это говорит о новых тенденциях в гоголевском реализме. В лице таких героев, как Тентетников, Платонов, Хлобуев, писатель обращается к изображению сложных, противоречивых характеров и душевных движений.

Творчество Гоголя чрезвычайно обогатило русскую литературу, раздвинуло рамки художественного изображения. Социальный пафос, демократизм и гуманизм, обращение к повседневным явлениям, создание ярких национальных и социально–психологических типов, соединение лирико–патетическогб и гротескно–сатирического изображения жизни – эти черты гоголевского творчества были активно подхвачены молодыми писателями 40–х годов, образовавшими натуральную (или гоголевскую) школу. Но Гоголь оказал большое влияние и на дальнейшее движение русской литературы, ее нравственно–религиозные искания, «отозвавшись» в творчестве самых разных ее деятелей, от Достоевского, Л.Толстого и Щедрина до Булгакова. Произведения Гоголя имеют не только историческое, но непреходящее значение. Писатель не ошибался, говоря о своем пророческом даре. По словам В.В. Зеньковского, в Гоголе «есть именно пророчество о том, как должно жить и действовать русским людям. В этом незабываемое значение Гоголя в истории русской культуры, русской жизни».

«Выбранные места из переписки с друзьями».

Книга Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» явилась, в сущности, последним законченным произведением великого писателя и гражда-

нина. Сейчас, когда отшумели критические баталии по ее поводу, яснее видно ее несомненное значение.

Книга Гоголя вышла в свет в 1847 году. В ней нашли отражение сложнейшие идейные поиски писателя в 1840-е годы. Обострение общественных противоречий, усиление революционных настроений в России и Европе привели Гоголя к переосмыслению собственных воззрений. Социальные потрясения оцениваются писателем негативно, он видит в них наступление хаоса, торжество стихийных начал. В 1840–е годы Гоголь все больше проникается идеями религиозно-нравственного самоусовершенствования личности, сближается со славянофилами. Стремление Гоголя к реалистическому изображению социальных и нравственных проблем современности сменяется интересом к духовному миру человека, а сатирический пафос – проповеднической тональностью.

Библейская традиция пророческих обличений и апостольских проповедей, а также житийная традиция определили жанр «писем». Гоголь избрал форму личного, интимного общения с читателем – через «письма». В этих «письмах» нашла отражение реальная переписка Гоголя с женой калужского генерал–губернатора А. Смирновой, петербургской приятельницей писателя С. Виельгорской, крупным чиновником А. Толстым, поэтами Н. Языковым, В. Жуковским и другими близкими Гоголю людьми.

По представлениям Гоголя, эта книга – предсмертная. Отсюда предельная искренность, какая-то истовость советов – ведь они перед лицом Суда и Вечности даются смирённым болезнями человеком, писателем, вся жизнь которого – в слове.

Оглядывая, как казалось Гоголю, последним взглядом любимую Россию, он всеми силами желал ее нравственного исправления. Цель этих письменных обращений – указать пути к возрождению России. Никакой благости в картине русской жизни, как ее изобразил Гоголь, нет. Рознь, ссоры, нарушение законов, «страхи и ужасы» характеризуют нынешнее положение страны. Не случайно цензура запретила 5 статей из книги Гоголя (№№ 19, 20, 21, 26, 28). Современники тем самым получили искаженное представление о гоголевской концепции русской жизни и путях ее улучшения.

Книга Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» многотемна и многопроблемна. Но на первый план, безусловно, выходит тема России. О России Гоголь рассуждает как пламенный патриот. Писатель сравнивает ее с Европой, пишет о том, что в спорах о месте и роли России наблюдается явное разделение на славянофилов и западников. Гоголь понимает позиции одних и других, но верит, что у России больше шансов на то, чтобы сыграть особую – духовную – роль среди остальных государств: «В Европе завариваются теперь повсюду такие сумятицы, что не поможет никакое человеческое средство, когда они вскроются... В России еще брезжит свет, есть еще пути и дороги к спасенью...»

Вера Гоголя в величие России основывается на подлинном служении отечеству. Он призывает любить Россию, гордиться званием русского человека: «Поблагодарите Бога прежде всего за то; что вы русский. <...> Если только возлюбит русский Россию, возлюбит и все, что ни есть в России». Любовь к России, стремление обогатить ее своим трудом (в любой, даже самой, казалось бы, незначительной должности) – важный момент в системе взглядов Гоголя. Писатель убежден, что русский человек должен мыслить категориями своего отечества, жить его нуждами и заботами. Поэтому Гоголь призывает: «Но настал другой род спа-

сенья. Не бежать на корабле из земли своей, спасая свое презренное земное существование, но, спасая свою душу, не выходя вон из государства, должен всяк из нас спасать себя самого в самом сердце государства».

Гоголь не идеализирует Россию. Он пишет о несовершенстве правовой системы, злоупотреблениях чиновников, власти бюрократии, о том, что русский человек не знает по–настоящему Россию и т. д. Но даже в этом писатель видит определенное благо: «Что же касается до страхов и ужасов в России, то они не без пользы: посреди их многие воспитались таким воспитаньем, которого не дадут никакие школы. Самая затруднительность обстоятельств, предоставивши новые извороты уму, разбудила дремавшие способности многих...» Главное убеждение Гоголя: Россия сильна своим духом, корни которого находятся в православии и связаны с Богом. Россия, согласно Гоголю, – одна из немногих стран, которая близка к Богу, к идее единения и братства: «Лучше ли мы других народов? Ближе ли жизнью ко Христу, чем они? Никого мы не лучше, а жизнь еще неустроенней и беспорядочней всех их. <...> без меча пришел к нам Христос, и приготовленная земля сердец наших призывала сама собой его слово, что есть уже начала братства Христова в самой нашей славянской природе, и побратанье людей было у нас родней даже и кровного братства, что еще нет у нас непримиримой ненависти сословья противу сословья и тех озлобленных партий, которые водятся в Европе и которые поставляют препятствие непреоборимое к соединению людей и братской любви между ними...»

Религиозная тематика не менее значительна в книге Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями». При этом религия истолковывается Гоголем как в государственно–патриотическом, так и в индивидуально–личностном смысле. В церкви Гоголь видит опору государства Российского. Пытаясь найти идеальную модель государственного управления, писатель рассуждает об особых механизмах царской власти, основанной на православной идеологии, милосердии, прощении. К этим идеям, согласно Гоголю, должны быть близки также русские помещики, дворяне, судьи. Именно за эти убеждения Гоголь подвергся самой резкой критике со стороны демократически настроенной общественности.

И все–таки религиозная тематика в большей степени привлекает Гоголя своей духовной, личностной сущностью. Православие, считает Гоголь, излечивает в человеке гордыню: «Христианское смирение заставит вас и здесь не предаваться покуда выводам гордого ума, но терпеливо обсмотреться. <...> Вы станете покрепче всматриваться в душу человека, зная, что в ней ключ всего. Душу и душу нужно знать теперь, а без того не сделать ничего». Познание Бога, убежден Гоголь, дает познание собственной души, помогает человеку осмыслить свое место в жизни и обществе: «Лучше молитесь и просите Бога о том, чтобы вразумил вас, как быть вам на вашем собственном месте и на нем исполнить все, сообразно с законом Христа». Размышления Гоголя о Боге приводят к мысли о том, что в человеке «ум не есть высшая способность». Бог дарует верующему человеку мудрость – она и есть высшая цель бытия человека и познания самого себя: «Есть высшая еще способность, имя ей – мудрость, и ее может дать нам один Христос». Христианин видит человеческую жизнь дальше всех, ибо он не просто умен, а мудр: «...перед христианином сияет вечно даль, и видятся вечные подвиги». Согласно Гоголю, Бог дарует человеку помощь, он способен объединить людей и подарить им веру.

В книге Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» религиозная тематика взаимосвязана с духовно–нравственной проблематикой. Лейтмоти-

вом в книге звучит мысль о величии человеческого духа. Это воспринимается особенно убедительно из уст больного, но не сломленного писателя: «Силы мои слабеют ежеминутно, но не дух. <...> Притом ныне, в мои свежие минуты, которые дает мне милость небесная и среди самих страданий, иногда приходят ко мне мысли, несравненно лучшие прежних...» Вообще человеческая жизнь, убежден Гоголь, – это борьба, в том числе и за свою душу, нравственную чистоту: «...человеку везде, на всяком поприще, предстоит много бед, нужно с ними бороться – для того и жизнь дана человеку, – что ни в каком случае не следует унывать, как не унывал и Одиссей, который во всякую трудную и тяжелую минуту обращался к своему милому сердцу...»

Духовное, согласно Гоголю, несоизмеримо выше материального. С истинным восхищением он пишет о беспримерном подвиге самопожертвования художника Александра Иванова, автора картины «Явление Христа народу». Буквально в нищете Иванов фанатично работал над своим шедевром. Многие люди, убежден Гоголь, предпочитают духовные ценности, нищета в определенном смысле может быть даже благом: «Есть люди, которые должны век оставаться нищими. Нищенство есть блаженство, которого еще не раскусил свет. Но кого Бог удостоил отведать его сладость и кто уже возлюбил истинно свою нищенскую сумку, тот не продаст ее ни за какие сокровища здешнего мира».

Гоголь считает, что в XIX веке в погоне за материальными ценностями человек много потерял в духовном плане. Современный человек стал горд: «Нет, не воспраздновать нынешнему веку светлого праздника... Есть страшное препятствие, есть непреоборимое препятствие, имя ему – гордость». Современный человек стал слишком любить себя и пренебрегать интересами других: «А мы, со всеми нашими огромными средствами и орудиями к совершенствованию, с опытами всех веков <...> умели сделаться лоскутными, мелкими, от головы до самого платья нашего, и, ко всему еще в прибавку, опротивели до того друг другу, что не уважает никто никого, даже не выключая и тех, которые толкуют об уважении ко всем». Гоголь отстаивает общечеловеческие нравственные ценности и призывает беречь друг друга, уважать соотечественников, помогать людям, прежде всего тем, у кого случилось несчастье, прощать обиды, вообще любить людей, в том числе и себя, ибо каждому человеку определено свое место в обществе, и не считаться с этим невозможно.

Свою же миссию Гоголь связывал с честным служением России посредством слова. Потому в книге Гоголь много рассуждает о роли писателя, в целом о русской литературе, театре, искусстве, о своих произведениях: «О том, что такое слово», «Об Одиссее, переводимой Жуковским», «О лиризме наших поэтов», «О театре», «Предметы для лирического поэта в нынешнее время», «Четыре письма к разным лицам по поводу “Мертвых душ”, «Исторический живописец Иванов», «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность». Гоголь дает своеобразный совет всем писателям: «Обращаться со словом нужно честно. Оно есть высший подарок Бога человеку». Русские поэты и прозаики, убежден Гоголь, честно обращаются со словом. Их произведения отличаются особым лиризмом, объяснение которого кроется в огромной любви к Родине и в приближении к Богу: «...в лиризме наших поэтов есть что–то такое, чего нет у поэтов других наций, именно – что–то близкое к библейскому, – то высшее состояние лиризма, которое чуждо движений страстных и есть твердый взлет в свете разума, верховное торжество духовной трезвости».

Книга Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» вызвала бурную полемику, главными причинами которой были выступление писателя в необычной роли проповедника, отказ от реалистических и сатирических художественных принципов и обращение к нравственно–религиозной проблематике. Так, Ф.В. Булгарин писал о книге Гоголя: «До сих пор, по сознанию г. Гоголя <...> он описывал одни пошлости и рисовал одни карикатуры, не извлекая чувств из сердца человеческого, за что и произведен был в Гомеры, а последним сочинением он доказал, что у него есть сердце, и чувство, и что он дурными советами увлечен был на грязную дорогу, прозванную нами натуральною школою». Высоко оценил книгу Гоголя поэт и критик СП. Шевырев: «Самая книга для меня – переход Гоголя к какой–то высшей точке, переход во многом неуклюжий и странный, но тем не менее замечательный и в психологическом, и в литературном отношении. Много светлых, новых, свежих мыслей о церкви, о народе, о литературе».

Со стороны демократов, и в особенности со стороны В.Г. Белинского, книга Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» получила гневное осуждение. Белинский обвинял Гоголя в том, что тот отступил от выбранного им художественного направления, от прогрессивных взглядов на общественное развитие: «Великий писатель, который своими дивно художественными, глубоко истинными творениями так могущественно содействовал самосознанию России, давши ей возможность взглянуть на себя самое, как будто в зеркале, – является с книгою, в которой во имя Христа и церкви учит варвара–помещика наживать от крестьян больше денег...» В знаменитом «Письме к Н.В. Гоголю» Белинский констатировал: писатели–реалисты осердились «на Вас до бешенства, но «Ревизор» и «Мертвые души» от этого не пали, тогда как Ваша последняя книга позорно провалилась сквозь землю».

Творчество любого великого писателя вызывает неоднозначные оценки, литературную полемику. До нашего времени сохранили свою актуальность и «Ревизор», и «Мертвые души», но и «Выбранные места из переписки с друзьями» «не провалились сквозь землю, а до сих пор остаются созвучными современным проблемам. Это разные грани творчества Гоголя, но, несмотря на свою несхожесть, они не перестают быть одинаково честными, искренними и талантливыми.

Имя Н.В. Гоголя принадлежит к величайшим именам русской литературы. Обладавший уникальным художественным дарованием, Гоголь был писателем–гражданином, смотревшим на свой литературный труд как на самоотверженное служение родине и великую ответственность перед «грозным и правдивым потомством».

Называя своим учителем Пушкина, Гоголь вместе с тем остро ощущал те новые задачи, которые вставали перед русской литературой в 30–40–е годы. В его произведениях углубляется социальная критика действительности. Но Гоголь велик как силой своего художественного отрицания, так и утверждающим пафосом – страстной устремленностью к добру и красоте, жаждой «воцарить» их на земле. Он совмещает в своем лице пленительного лирика, фантаста, сказочника – и язвительного сатирика; великого романтика, творящего мир своего «солнечного» идеала, – и писателя, раскрывающего «пошлость пошлого человека» и «мерзости» русской жизни, давшего, по словам Белинского, ее «микроскопический» анализ, религиозного мыслителя – и самого решительного основоположника русского реализма XIX в.; творца «восторженного», «светлого» смеха – и художника, пережившего в конце жизни мучительную духовную драму, пришедшего к трагическому «самосожжению».

Вопросы и задания:

1. Сравните образ Петербурга в гоголевских «Мертвых душах» и в «Ревизоре». Что общего и различного в его трактовке? Почему он дается вторым планом?

2. «Хлестаковщина», «маниловщина», «ноздревщина» и т. д. Подумайте, благодаря каким художественным приемам имена собственные в произведениях Гоголя становятся нарицательными?

3. Сопоставьте образы двух провинциальных городов: уездного в «Ревизоре» и губернского в «Мертвых душах». Что общего и различного в их изображении?

4. Известно, что Гоголь посещал классы рисования в Петербургской академии художеств. Проанализируйте все портреты, интерьеры, пейзажи в поэме «Мертвые души». Как в них проявляется изобразительное мастерство Гоголя? Каково значение художественных деталей в этих изображениях?

5. Прочитайте статью В.Г. Белинского «Похождения Чичикова, или Мертвые души». Письменно ответьте на следующие вопросы: 1) С каким русским поэтом Белинский сравнивает Гоголя, почему? 2) Как Белинский объясняет, что Гоголю «еще долго не быть понятым» в обществе? 3) Какова была литературная ситуация после смерти Пушкина? 4) В чем Белинский видит «субъективность» «Мертвых душ», «живую душу» Гоголя? 5) Почему, согласно Белинскому, благодаря «Мертвым душам» Гоголь стал «русским национальным поэтом»? 6) Как объясня ет Белинский, почему «Мертвые души» Гоголя могут понравиться не всем? Прав ли он? 7) Почему, по мнению Белинского, Гоголь назвал свое произведение «поэмой»? 8) Как, согласно Белинскому, воспримут поэму Гоголя простые читатели, патриоты? В чем Белинский «упрекает» Гоголя?

6. Вокруг «Мертвых душ» разгорелась полемика, не меньшая, чем вокруг «Ревизора». Вот как писал о гоголевской поэме критик НА. Полевой: «”Мертвые души”, составляя грубую карикатуру, держатся на небывалых и несбыточных подробностях <...> лица в них все до одного небывалые преувеличения, отвратительные мерзавцы или пошлые дураки <...> подробности рассказа исполнены такими описаниями, что иногда бросаете книгу невольно». Славянофил К. Аксаков видел в «Мертвых душах Гоголя возрождение древнего эпоса: «Это уменье все видеть и во всем находить живую сторону <...> принадлежит собственно Гоголю и явно свидетельствует о характере его созерцания, эпического, древнего, истинного». Белинский, как это видно из статьи «Похождения Чичикова, или Мертвые души», отмечал критический, сатирический пафос гоголевской поэмы. Как вы думаете, на чем основываются разночтения «Мертвых душ» Гоголя? Как они связаны с жанровой природой произведения – «поэма»?

Задания для самостоятельной работы:

Подготовьте реферат на одну из тем:

Цикл рассказов Гоголя «Вечера на хуторе…». Авторский замысел и композиция сборника. Идейно–художественная функция фантастики и стиль.

Проблематика «Петербургских повестей» Гоголя. Художественная природа гротеска и фантастики («Нос», «Шинель»).

Духовный кризис Гоголя. II том «Мертвых душ».

Религиозно–этическая проблематика поэмы Гоголя «Мертвые души», ее отражение в сюжете и композиции. Жанровое своеобразие.

«Мертвые души» – «русская поэма» Гоголя.

Образ «маленького человека» в творчестве Пушкина и Гоголя.

Комедия Гоголя «Ревизор»: сатира на уездный город и скрытая аналогия с «душевным городом».

Подготовьте научный доклад на одну из тем:

Юмор в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголя.

«Миргород» Лермонтова как художественный цикл.

Фантастика в «Петербургских повестях» Гоголя.

Проблема зрителя в суждениях Гоголя о театре.

Философия природы в «Мертвых душах».

Художественная символика дороги в поэме Гоголя «Мертвые души».

Концепция развития русской литературы в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголя.

Источники и пособия:

Белинский В.Г. Похождения Чичикова, или Мертвые души (любое издание).

Аксаков К.С. Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души. Объяснение. //Аксаков К.С., Аксаков И.С. Литературная критика. – М., 1981.

Гоголь в русской критике. – М., 1953.

Бахтин М.М. Рабле и Гоголь: Искусство слова и народная смеховая культура // Бахтин ММ. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.

Вишневская ИЛ. Гоголь и его комедии. – М., 1976.

ВойтоловскаяЭЛ.КомедияН.В.Гоголя «Ревизор»: Комментарий. –Л., 1971.

Гоголь в воспоминаниях современников, – М., 1952. Гоголь: История и современность. – М., 1985. Золотусский И. Гоголь.–М., 1984. Макогоненко Г.П. Гоголь и Пушкин. – Л., 1985.

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. 2–е изд.– М., 1988; В поисках живой души: Писатель–критика– читатель. 2–е изд.– М., 1987.

Мережковский Д.С. Гоголь и чёрт (Исследование). // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. – М., 1991.

Мочулъский К.В. Духовный путь Гоголя. // Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский.– М., 1995.

Набоков В.В. Николай Гоголь. // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. – М., 1996.

Николаев Д.П. Сатира Гоголя. – М., 1984.

Красовский В.Е., Леденев А.А. Литература. – М., 2003.

Смирнова–Чикина Е.С. Поэма Н.В.Гоголя «Мертвые души»: Литературный комментарий.– Л., 1974.

Турбин В.Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. – М., 1978; Герои Гоголя. – М.,1983.

ГЛАВА 6. ПАТРИАРХ РУССКОЙ ДРАМЫ – АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ОСТРОВСКИЙ (1826 – 1886).

Литературе Вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений, для сцены создали свой особый мир... после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: «У нас есть свой русский, национальный театр».
И. А. Гончаров

С именем А. Н. Островского связана целая эпоха в истории русской драматургии и театра. Почти полсотни пьес, им созданные, – это богатая, яркая, подвижная драматургическая система, которую составляют искрометные комедии, социально-психологические драмы, исторические хроники, сказка. Таким перечислением, конечно, не исчерпывается все разнообразие жанров его пьес, вобравших в себя традиции народного театра, песенно-лирическое начало, высокую трагедийность и бытовой комизм. Художественные творения Островского явились воплощением целостной литературно-театральной эстетики. Всю жизнь писатель болел душой за состояние театрального репертуара, помогал актерам, боролся против рутины, казенщины и монополии в театре, практически совершил в нем переворот, создав и своего актера, и своего зрителя.

Произведения драматурга привлекают ярко выраженным в них национальным колоритом, разнообразием типов, положений, ситуаций, нравственной проблематикой и глубоким психологизмом. На сцене появились персонажи, представляющие самые различные социальные слои и заговорившие прекрасным образным языком, а в литературу пришел глубоко национальный талантливый автор.

Личность писателя.

А.Н.Островский родился 12апреля (31 марта) 1823 г. в Москве в семь чиновника. Отец Александра Николаевича, Николай Федорович Островский – человек острого ума, образованный (закончил духовную академию), трудолюбивый, быстро продвигался по службе и успешно занимался частной практикой: он был адвокатом, вел дела купцов. Это дало ему возможность уже в 1825 году построить в Монетчиках (Замоскворечье) собственный дом и приглашать для своих детей домашних и приходящих учителей.

Мать, также из семьи духовного сословия, отличалась наряду с красотой высокими душевными качествами, но умерла, когда будущему драматургу было всего 8 лет – в 1831 г.

Отец женился второй раз на дочери обрусевшего шведского барона, которая преобразовала патриархальный быт семьи на дворянский лад.

Во второй половине 40–х годов им приобретается четыре небольших имения. В одном из них (Щелыково Костромской губернии) в конце 40–х годов, он и поселяется на постоянное жительство.

Николай Федорович, писавший в молодости стихи, следивший за новинками литературы, выписывал все передовые журналы. У него составилась солидная библиотека, которой пользовался Александр Николаевич.

После нескольких лет домашних занятий с учителями, в 1835 году, Александр Николаевич поступил в третий класс первой московской гимназии. За-

вершив в 1840 году гимназию и получив аттестат с отличием, он по настоянию отца подает в том же году прошение о принятии его на юридический факультет Московского университета.

На втором курсе начались узкоспециальные предметы, вроде римского права, не интересные Островскому. И он начал пренебрегать учебными занятиями. При переходе на третий курс Островский получил у профессора Н.И. Крылова, впрочем, как и многие другие студенты, единицу. Не стремясь к юридической карьере, Александр Николаевич воспользовался отрицательным баллом как поводом для ухода из университета. Впоследствии он вспоминал: «Я с молодости бросил все и весь отдался искусству».

Отец, не соглашаясь с намерениями сына, определил его в том же году чиновником Совестного, а в 1845 году – Коммерческого суда.

Служба не увлекала Александра Николаевича, но она давала ему богатый материал для творчества. Он сам признавался: «Не будь я в такой передряге, пожалуй, не написал бы «Доходное место».

Чем более повышался в чинах и богател Н.Ф. Островский, тем быстрее он из либерала превращался в заурядного консерватора. Ему не нравилось увлечение старшего сына театром и литературой. Но еще больше его неудовольствие вызывало то, что Александр Николаевич, полюбив простую девушку из мещанской среды, ввел ее в свой дом на правах жены. Разгневанный отец лишил сына всякой материальной помощи. Ни служба, ни литературные занятия не давали драматургу достаточных средств. Это бремя материальной необеспеченности сопровождало его на протяжении всей жизни.

25 августа 1879 года Александр Николаевич писал М.И. Семевскому: «С лишком 30 лет я работаю для русской сцены, написал более 40 оригинальных пьес, вот уж давно не проходит ни одного дня в году, чтобы на нескольких театрах в России не шли мои пьесы, только императорским театрам я доставил сборов более 2–х миллионов, и все-таки я не обеспечен настолько, чтобы позволить себе отдохнуть месяца два в году Я только и делаю, что или работаю для театра, или обдумываю и обделываю сюжеты вперед, в постоянном страхе остаться к сезону без новых пьес, т.е. без хлеба, с огромной семьей».

В 1867 году умерла первая жена драматурга – Агафья Ивановна, и в 1869 году он женился на артистке Московского Малого театра Марии Васильевне Васильевой. Ко времени написания письма Семевскому у драматурга было 4 сына и 2 дочери. Будучи нежным отцом, отличным семьянином, он стремился дать всем своим детям самое лучшее воспитание и образование.

В 1867 году драматург вместе со своим братом М.Н. Островским купил у мачехи Щелыково. Но Александр Николаевич приезжал в эту замечательную усадьбу более для работы, чем для отдыха.

30 июля 1881 года драматург писал из Щелыкова писателю Н.Я. Соловьеву: «Работаю я непрерывно и много и не только конца работы, но даже не вижу впереди и возможности отдохнуть хоть немного». Это письмо весьма типично для Островского последних лет жизни. По сути дела, он в эти годы переезжал не из города в деревню, а из городского в деревенский кабинет.

Здесь, в Щелыкове, сидя за письменным столом, работая, он и умер. Это случилось 14 июня (2 по старому стилю) 1886 года.

Творческое развитие Н.А. Островского.

В творческом развитии Островского выделяются четыре периода:

Первый период (1847–1851) – время первых литературных опытов. Островский начинал вполне в духе времени – с повествовательной прозы. В очерках быта и нравов Замоскворечья дебютант опирался на гоголевские традиции и творческий опыт «натуральной школы» 1840–х гг. В эти годы были созданы и первые драматургические произведения, в том числе комедия «Банкрут» («Свои люди – сочтемся!»), которая стала главным произведением раннего периода.

Второй период (1852–1855) называют «москвитянинским», так как в эти годы Островский сблизился с молодыми сотрудниками журнала «Москвитянин»: А.А.Григорьевым, Т.И.Филипповым, Б.Н.Алмазовым и Е.Н.Эдельсоном. Драматург поддерживал идейную программу «молодой редакции», которая стремилась сделать журнал органом нового течения общественной мысли – «почвенничества». В этот период написаны всего три пьесы: «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок» и «Не так живи, как хочется».

Третий период (1856–1860) ознаменован отказом Островского от поисков положительных начал в жизни патриархального купечества (это было характерно для пьес, написанных в первой половине 1850–х гг.). Драматург, чутко воспринявший изменения в общественной и идейной жизни России, сблизился с деятелями разночинской демократии – сотрудниками журнала «Современник». Творческим итогом этого периода стали пьесы «В чужом пиру похмелье», «Доходное место» и «Гроза», «самое решительное», по определению Н.А.Добролюбова, произведение Островского.

Четвертый период (1861–1886) – самый продолжительный период творческой деятельности Островского. Расширился жанровый диапазон, разнообразней стала поэтика его произведений. За двадцать лет были созданы пьесы, которые можно распределить по нескольким жанрово–тематическим группам: 1) комедии из купеческого быта («Не все коту масленица», «Правда хорошо, а счастье лучше», «Сердце не камень»), 2) сатирические комедии («На всякого мудреца довольно простоты», «Горячее сердце», «Бешеные деньги», «Волки и овцы», «Лес»), 3) пьесы, которые сам Островский называл «картинами московской жизни» и «сценами из жизни захолустья»: их объединяет тема «маленьких людей» («Старый друг лучше новых двух», «Тяжелые дни», «Шутники» и трилогия о Бальзаминове), 4)исторические пьесы–хроники («Козьма Захарьич Минин-Сухорук», «Тушино» и др.), и, наконец, 5) психологические драмы («Бесприданница», «Последняя жертва» и др.). Особняком стоит сказочная пьеса «Снегурочка».

В предлагаемой периодизации обращает на себя внимание явный контраст между «дробностью» дореформенного периода и монолитностью, нерасчлененностью последующего. Однако это не случайно и определяется характером творческого пути Островского. До 1860 года писатель ищет свою дорогу в литературе, испытывает различные идейные влияния и постепенно вырабатывает собственную позицию в литературно–общественном движении. К моменту создания «Грозы» можно говорить о том, что мировоззрение и основные творческие принципы Островского–художника сложились окончательно. Поэтому в творчестве 1861–1886 годов мы не обнаруживается хронологически сменяющих друг друга этапов.

Первый период творчества (1847 – 1851).

Истоки творчества Островского – в «натуральной школе» 1840–х гг., хотя с творческим содружеством молодых петербургских реалистов московский писатель не был связан организационно. Начав с прозы, Островский довольно быстро понял, что его истинное призвание – драматургия. Уже ранние

прозаические опыты «сценичны», несмотря на подробнейшие описания быта и нравов, характерные для очерков «натуральной школы». В основе первого очерка «Сказание о том, как квартальный надзиратель пустился в пляс, или от великого до смешного один шаг» (1843), лежит анекдотическая сценка, имеющая вполне законченный сюжет.

Текст этого очерка был использован в первом опубликованном произведении – «Записки замоскворецкого жителя» (печатались в 1847 г. в газете «Московский городской листок»). Именно в «Записках...» Островский, названный современниками «Колумбом Замоскворечья», открыл ранее не известную в литературе «страну», населенную купцами, мещанами и мелкими чиновниками. «До сих пор было известно только положение и имя этой страны, – заметил писатель, – что же касается до обитателей ее, то есть образ жизни их, язык, нравы, обычаи, степень образованности, – все это было покрыто мраком неизвестности». Прекрасное знание жизненного материала помогло Островскому-прозаику создать подробное исследование купеческого быта и нравов, предварившее его первые пьесы о купечестве. В «Записках замоскворецкого жителя» наметились две характерные особенности творчества Островского: внимание к бытовой среде, определяющей жизнь и психологию, персонажей, «списанных с натуры», и особый, драматургический, характер изображения быта. Писатель сумел увидеть в обыденных житейских сюжетах потенциальный, никем не использованный материал для драматурга. За очерками о жизни Замоскворечья последовали первые пьесы.

Самым памятным днем в своей жизни Островский считал 14 февраля 1847 г.: в этот день на вечере у известного славянофила профессора С.П.Шевырева он прочитал свою первую небольшую пьесу «Семейная картина». Но настоящий дебют молодого драматурга – комедия «Свои люди – сочтемся!» (первоначальное название – «Банкрут»), над которой он работал с 1846 по 1849 г. Театральная цензура сразу же запретила пьесу, но, подобно «Горю от ума» А.С.-Грибоедова, она сразу же стала крупным литературным событием и с успехом читалась в московских домах зимой 1849/50 гг. самим автором и крупными актерами – П.М.Садовским и М.С.Щепкиным. В 1850 г. комедию опубликовал журнал «Москвитянин», но только в 1861 г. она была поставлена на сцене.

Восторженный прием первой комедии из купеческого быта был вызван не только тем, что Островский, «Колумб Замоскворечья», использовал совершенно новый материал, но и удивительной зрелостью его драматургического мастерства. Унаследовав традиции Гоголя–комедиографа, драматург в то же время четко определил свой взгляд на принципы изображения героев и сюжетно–композиционное воплощение бытового материала. Гоголевская традиция чувствуется в самом характере конфликта: мошенничество купца Большова – порождение купеческого быта, собственнической морали и психологии героев-плутов. большое объявляет себя банкротом, но это ложное банкротство, результат его сговора с приказчиком Подхалюзиным. Сделка завершилась неожиданно: хозяин, который надеялся умножить свой капитал, был обманут приказчиком, оказавшимся еще большим мошенником. В результате Подхалюзин получил и руку дочери купца Липочки, и капитал. Гоголевское начало ощутимо в однородности комического мира пьесы: в ней нет положительных героев, как и в комедиях Гоголя, единственным таким «героем» может быть назван смех.

Главное отличие комедии Островского от пьес его великого предшественника – в роли комедийной интриги и отношении к ней действующих лиц. В «Своих людях...» есть персонажи и целые сцены, которые не только не нужны для развития сюжета, а, наоборот, замедляют его. Однако эти сцены не менее важны для понимания произведения, чем интрига, основанная на мнимом банкротстве Большова. Они необходимы для того, чтобы полнее обрисовать быт и нравы купечества, условия, в которых протекает основное действие. Впервые Островский использует прием, повторяющийся практически во всех его пьесах, в том числе в «Грозе», «Лесе» и «Бесприданнице», –развернутую замедленную экспозицию. Некоторые персонажи вводятся вовсе не для того, чтобы усложнить конфликт. Эти «обстановочные лица» (в пьесе «Свои люди – сочтемся!» – сваха и Тишка) интересны сами по себе, как представители бытовой среды, нравов и обычаев. Их художественная функция аналогична функции предметно–бытовых деталей в повествовательных произведениях: они дополняют изображение купеческого мира небольшими, но яркими, колоритными штрихами.

Повседневное, примелькавшееся интересует Островского–драматурга не меньше, чем нечто из ряда вон выходящее, например, афера Большова и Подхалюзина. Он находит эффективный способ драматургического изображения быта, максимально используя возможности слова, звучащего со сцены. Разговоры матери и дочери о нарядах и женихах, перебранка между ними, ворчание старой няньки прекрасно передают обычную атмосферу купеческой семьи, круг интересов и мечты этих людей. Устная речь персонажей стала точным «зеркалом» быта и нравов.

Именно разговоры героев на бытовые темы, как бы «выключенные» из сюжетного действия, во всех пьесах Островского играют исключительную роль: прерывая сюжет, отступая от него, они погружают читателя и зрителя в мир обычных человеческих отношений, где потребность в словесном общении не менее важна, чем потребность в еде, пище и одежде. И в первой комедии, и в последующих пьесах Островский нередко сознательно тормозит развитие событий, считая необходимым показать, о чем думают персонажи, в какую словесную форму облекаются их размышления. Впервые в русской драматургии диалоги действующих лиц стали важным средством нравоописания.

Некоторые критики сочли широкое использование бытовых подробностей нарушением законов сцены. Оправданием, по их мнению, могло служить лишь то, что начинающий драматург был первооткрывателем купеческого быта. Но это «нарушение» стало законом драматургии Островского: уже в первой комедии он соединил остроту интриги с многочисленными бытовыми подробностями и не только не отказывался от этого принципа впоследствии, но и развивал, добиваясь максимального эстетического воздействия обоих слагаемых пьесы – динамичного сюжета и статичных «разговорных» сцен.

«Свои люди – сочтемся!» – обличительная комедия, сатира на нравы. Однако в начале 1850–х гг. драматург пришел к мысли о необходимости отказаться от критики купечества, от «обличительного направления». По его мнению, взгляд на жизнь, выразившийся в первой комедии, был «молодым и слишком жестким». Теперь же он обосновывает иной подход: русский человек должен радоваться, видя себя на сцене, а не тосковать. «Исправители найдутся и без нас, – подчеркнул Островский в одном из писем. – Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за

ним и хорошее; этим–то я теперь и занимаюсь, соединяя высокое с комическим». «Высокое», в его представлении, – народные идеалы, истины, добытые русским народом в течение многих веков духовного развития.

Второй период творчества (1852 – 1855).

Новая концепция творчества сблизила Островского с молодыми сотрудниками журнала «Москвитянин» (издавался известным историком М.П.Погодиным). В работах писателя и критика А.А.Григорьева формировалась концепция «почвенничества», влиятельного идейного течения 1850–х – 1860–х гг. Основа «почвенничества» – внимание к духовным традициям русского народа, к традиционным формам быта и культуры. Особый интерес у «молодой редакции» «Москвитянина» вызывало купечество: ведь это сословие всегда было материально независимым, не испытывало тлетворного влияния крепостничества, которое «почвенники» считали трагедией русского народа. Именно в купеческой среде, по мнению «москвитянинцев», и следовало искать подлинные нравственные идеалы, выработанные русским народом, не искаженные рабством, как у крепостного крестьянства, и отрывом от народной «почвы», как у дворянства. В первой половине 1850–х гг. Островский испытал сильное влияние этих идей. Новые друзья, особенно А.А.Григорьев, подталкивали его к тому, чтобы он выразил в своих пьесах о купечестве «коренное русское воззрение».

В пьесах «москвитянинского» периода творчества – «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок» и «Не так живи, как хочется» – критическое отношение Островского к купечеству не исчезло, но сильно смягчилось. Обозначилась новая идейная тенденция: драматург изображал нравы современного купечества как явление исторически изменчивое, пытаясь выяснить, что сохранилось в этой среде из богатейшего духовного опыта, накопленного русским народом в течение столетий, а что деформировалось или исчезло.

Одна из вершин творчества Островского – комедия «Бедность не порок», сюжет которой основан на семейно–бытовом конфликте. Гордей Торцов, властный купец–самодур, предшественник Дикого из «Грозы», мечтает 6 том, чтобы выдать свою дочь Любу за Африкана Коршунова, купца новой, «европейской» формации. Но ее сердце принадлежит другому – бедному приказчику Мите. Расстроить брак с Коршуновым помогает брат Гордея, Любим Торцов, а самодурный отец в порыве гнева грозит, что отдаст непокорную дочь замуж за первого встречного. Им по счастливой случайности и оказался Митя. Благополучный комедийный сюжет для Островского – только событийная «оболочка», помогающая понять истинный смысл происходящего: столкновение народной культуры с «полукультурой», развившейся в купечестве под влиянием моды «на Европу». Выразителем купеческой лжекультуры в пьесе является Коршунов, защитником патриархального, «почвенного» начала – Любим Торцов, центральный герой пьесы.

Любим Торцов – пьяница, защищающий нравственные ценности, – привлекает зрителя своим шутовством и юродством. От него зависит весь ход событий в пьесе, он помогает всем, в том числе способствует нравственному «выздоровлению» своего брата-самодура. Островский показал его «наирусским» из всех действующих лиц. У него нет претензий на образованность, как у Гордея, он просто здраво мыслит и поступает по совести. С точки зрения автора, этого вполне достаточно, чтобы выделиться из купеческой среды, стать «нашим человеком на сцене».

Сам писатель верил, что благородный порыв способен раскрыть в каждом человеке простые и ясные нравственные качества: совесть и доброту.

Аморальности и жестокости современного общества он противопоставил русскую «патриархальную» нравственность, поэтому мир пьес «москвитянинского» периода, несмотря на обычную для Островского точность бытовой «инструментовки», во многом условен и даже утопичен. Главным достижением драматурга стал его вариант положительного народного характера. Образ пьяного провозвестника истины Любима Торцова создан отнюдь не по набившим оскомину трафаретам. Это не иллюстрация к статьям Григорьева, а полнокровный художественный образ, недаром роль Любима Торцова привлекала актеров многих поколений.

Третий период (1856 – 1860).

Во второй половине 1850–х гг. Островский вновь и вновь обращается к теме купечества, однако его отношение к этому сословию изменилось. От «москвитянинских» идей он сделал шаг назад, вернувшись к острой критике косности купеческой среды. Яркий образ купца-самодура Тита Титыча («Кита Китыча») Брускова, имя которого стало нарицательным, создан в сатирической комедии «В чужом пиру похмелье» (1856). Однако Островский не ограничился «сатирой на лица». Его обобщения стали более широкими: в пьесе изображен уклад жизни, который яростно сопротивляется всему новому. Это, по словам критика Н.А.Добролюбова, «темное царство», живущее по своим жестоким законам. Лицемерно защищая патриархальщину, самодуры отстаивают свое право на ничем не ограниченный произвол.

Тематический диапазон пьес Островского расширился, в поле его зрения оказались представители других сословий и общественных групп. В комедии «Доходное место» (1857) он впервые обратился к одной из излюбленных тем русских комедиографов – сатирическому изображению чиновничеств.

Драматург подвергает критике чиновничье–бюрократическую систему, основанную на взяточничестве, казнокрадстве, круговой поруке. Впервые в драматургии он показывает саму систему изнутри, подвергает ее серьезному осмыслению, избегая тенденциозности и морализирования. Это был период в истории России, когда образованная и наиболее совестливая часть поколения 1850–х годов мечтала о справедливом и честном обществе, о труде на благо родины. Реалист Островский не обошел этого процесса в своем творчестве.

Героя–романтика Василия Жадова драматург погружает в такую атмосферу, где понятия чести, благородства вызывают насмешку и злобу, где любая попытка высказать неудовлетворение заведенными порядками пресекается и расценивается как посягательство на систему, которая обеспечивает служащих ей чиновников доходными местами. Изображая государственный аппарат, автор показывает чиновников разной величины (крупный чиновник Вышневский, Юсов, непосредственно подчиняющийся Вышневскому, Белогубов, «подчиненный Юсову»), тем самым выделяя разные ступени иерархической лестницы. События выстраиваются в крупные, законченные сцены; каждый новый акт пьесы – это новая часть общей картины, раскрывающей законы чиновничьей среды.

Так, чиновник Вышневский, действуя с размахом, выстроил дачу, приобрел для жены, желая купить ее благосклонность, бриллианты и подмосковное имение, для чего, по словам Юсова, «рискнул более, нежели позволяло благоразумие». Опытный и осторожный Юсов, чиновник средней величины, во всех тонкостях постиг науку крючкотворства и благодаря этому «вышел в люди», имеет «три домика» и четверню лошадей.

Для процветания бюрократической системы нужны прежде всего преданные люди, которые никогда не поднимут голову выше, чем позволяет их чин. К таковым относится мелкий чиновник Белогубов, пока еще довольствующийся мелкими подношениями от клиентов – материями, жилетками, шляпками для жены.

Естественно, что со своими понятиями о труде и общественной пользе, поведением и речами Василий Жадов выпадает из общепринятой в чиновничьей среде манеры общения. Он благороден, образован, учился в университете, где и воспринял новые общественные идеалы. Для него невозможно «из угождений» дяде отступать от своих идеалов, «противоречить собственным убеждениям». С мечтой о честном труде и о счастливой семейной жизни он появляется в начале пьесы. В результате Жадов противопоставил себя всему окружению, которое он справедливо презирает, но которое оказалось сильнее его, – чиновники действуют сплоченно, и поэтому ему не устоять.

Психологически обосновывая характер Жадова, драматург тонко и глубоко разрабатывает любовно–бытовую коллизию. Женившись на Полине, ответившей на его чувство взаимностью, он наивно полагал, что сможет без особых усилий перестроить ее внутренний мир на свой лад, освободив ее от влияния матери и сестры Юлии, чьи жизненные цели сводились к материальному благополучию, для достижения которого, по их убеждению, женщине нужно выгодное замужество и служебная карьера мужа.

Трагизм героя в том и состоит, что события развиваются так, как их предсказывали Вышневский и Юсов в начале пьесы. Жадов надломился и пошел к дяде просить доходного места и потому, что он не герой, не борец, и потому, что неудачи постигают его также и в личной жизни.

И даже финал «Доходного места», когда приходит известие о том, что Вышневский отдан под суд, не оставляет надежд на скорые перемены в бюрократической сфере, по сути, коррумпированной.

В социально–бытовой пьесе «Воспитанница» Островский впервые местом действия избрал дворянскую усадьбу, хозяевам которой он отказывает в высокой культуре, человечности и поэзии, они отличны от обитателей дворянских гнезд у Тургенева. На фоне замечательной природы, под аккомпанемент соловьиных трелей и звучащей издалека песни, развиваются драматические события, определяющие дальнейшую судьбу главной героини – воспитанницы помещицы Уланбековой Нади. Уланбекова по своему усмотрению женит молодых людей, выдает замуж девушек, калеча тем самым их будущее. И считает себя при этом благодетельницей.

Аморализм и жестокость помещицы драматург раскрывает через положение Нади, мало чем отличающееся от крепостного. Вначале Надя считала, что она сама вправе распорядиться своей судьбой. Решение барыни выдать ее замуж за пьяницу Неглигентова стало поворотным в развитии конфликта. Узнав о намерении благодетельницы, девушка решается на своеобразный протест – она идет на свидание с сыном барыни Леонидом, хотя не испытывает к нему никаких чувств и понимает, что это всего лишь прихоть молодого волокиты. В финале пьесы соединяются драматические и комедийные ситуации: Надю решено срочно выдать замуж за Неглигентова, а молодой барин спешно уезжает к соседям, где намеревается переждать грозу, разразившуюся дома. Заключительные слова пьесы: «Видно, правда пословица–то: кошке игрушки, а мышке слезки!» – воспринимаются как итог и как житейская формула, вытекающая из опыта народной жизни.

И «Доходное место», и «Воспитанница» были запрещены к постановке на сцене, что очень омрачало жизнь драматурга: пьесы пишутся для сцены, только на сцене оживают герои, только театр наполняет текст особой энергией и придает ему художественную законченность и выразительность.

В 1856 году по инициативе Морского министерства была организована литературная экспедиция с целью изучения быта жителей Волги. Островский добился, чтобы его включили в число участников экспедиции; для исследования ему достался район от истоков Волги до Нижнего Новгорода. Драматург побывал в Твери, Городце, Торжке, Осташкове, Ржеве, Калязине. Но завершить поездку он не смог: перевернулся тарантас, в котором он ехал; долгое время пролежав в Калязине с поврежденной ногой, писатель больным вернулся в Москву. Лишь на следующий год он смог продолжить свое путешествие и посетить Ярославль, Углич и Кострому. Островский познакомился с жизнью населения Верхней Волги, с его обычаями, с основными промыслами, обрядами, фольклором и особенностями говора. Художник почувствовал Россию в ее настоящем и прошлом. Во всем богатстве красок предстала перед ним Волга, она буквально влилась в его душу и творчество. Впечатления, полученные от поездки, отразились в целом ряде его произведений («Козьма Захарьич Минин–Сухорук», «Воевода», «Горячее сердце» и др.), в том же числе, и «Грозе», написанной в 1853 году.

Островский вновь обратился к изображению купкчества: писатель создал первую и единственную в своем творчестве социально–бытовую драму. В ней Островский по-новому изображает жизнь купеческого сословия, в котором он заметил сильные и яркие характеры. Кроме того, в купечестве Островский увидел источник для создания драмы трагедийного типа. Отказавшись от идеализации патриархального мира, писатель сосредоточил внимание на главных качествах провинциального купечества, на особенностях семейно–бытового уклада, на внутренней, психологической жизни людей. Здесь драматург предельно заостряет ситуацию, показывая, как сталкиваются разные представления о смысле жизни, разные поведенческие установки, различные воззрения на чувство и долг, ложь и правду, любовь и семью.

В обычном волжском городе, в обычной купеческой среде произошла трагедия, вызванная тем, что молодая купеческая жена Катерина Кабанова, полюбив неженатого Бориса, не выдерживает мук совести, а также бесконечных попреков со стороны свекрови, унижающих ее человеческое достоинство, и кончает жизнь самоубийством. В этой ситуации Островский видит проявление особенности национального характера и национального быта, что придает пьесе особую масштабность и глубину.

Подводя итоги первого десятилетия творчества Островского, А.А.Григорьев, споривший с добролюбовской трактовкой Островского как обличителя самодуров и «темного царства», писал: «Имя для этого писателя, для такого большого, несмотря на его недостатки, писателя – не сатирик, а народный поэт. Слово для разгадки его деятельности не «самодурство», а «народность». Только это слово может быть ключом к пониманию его произведений. Всякое другое – как более или менее узкое, более или менее теоретическое, произвольное – стесняет круг его творчества».

Четвертый период (1861 – 1886).

Творчество Островского 1860–х–1880–х гг. исключительно многообразно, хотя в его мировоззрении и эстетических взглядах не было столь же резких колебаний, как до 1861 г. Драматургия Островского поражает шекспировской широтой проблематики и классическим совершенством художественных форм. Можно отметить две основные тенденции, отчетливо проявившиеся в его пьесах: усиление трагического звучания традиционных для писателя комедийных сюжетов и рост психологической содержательности конфликтов и характеров. «Театр Островского», объявленный «устаревшим», «консервативным» драматургами «новой волны» в 1890–х –1900–х гг., на самом деле развивал именно те тенденции, которые стали ведущими в театре начала XX в. Отнюдь не случайной была и насыщенность, начиная с «Грозы», бытовых и нравоописательных пьес Островского философско-психологическими символами. Драматург остро ощутил недостаточность сценического «бытового» реализма. Не нарушая естественных законов сцены, сохраняя дистанцию между актерами и зрителями – основу основ классического театра, в своих лучших пьесах он приблизился к философско–трагедийному звучанию романов, созданных в 1860–е–1870–е гг. его современниками Достоевским и Толстым, к мудрости и органической силе художника, образцом которой для него был Шекспир.

Особенно заметны новаторские устремления Островского в его сатирических комедиях и психологических драмах. Четыре комедии о жизни пореформенного дворянства – « На всякого мудреца довольно простоты», «Волки и овцы», «Бешеные деньги» и «Лес» – связаны общностью проблематики. Предмет сатирического осмеяния в них – неудержимая жажда наживы, охватившая и дворян, лишившихся точки опоры – подневольного труда крепостных и «бешеных денег», и людей новой формации, дельцов, сколачивающих свои капиталы на обломках рухнувшего крепостничества.

В комедиях созданы яркие образы «деловых людей», для которых «деньги не пахнут», а богатство становится единственной жизненной целью. В пьесе «На всякого мудреца довольно простоты» (1868) таким человеком предстал обедневший дворянин Глумов, по традиции мечтающий о получении наследства, богатой невесте и карьере. Его цинизм и деловая хватка не противоречат укладу жизни старой дворянской бюрократии: он сам – уродливое порождение этой среды. Глумов умен в сравнении с теми, перед кем вынужден прогибаться – Мамаевым и Крутицким, не прочь поглумиться над их глупостью и чванством, способен увидеть себя со стороны. «Я умен, зол, завистлив», – откровенничает Глумов. Он не ищет истины, а просто извлекает выгоду из чужой глупости. Островский показывает новое общественное явление, характерное для пореформенной России: не «умеренность и аккуратность» Молчалиных ведут к «бешеным деньгам», а язвительный ум и даровитость Чацких.

В комедии «Бешеные деньги» (1870) Островский продолжил свою «московскую хронику». В ней вновь появился Егор Глумов со своими эпиграммами «на всю Москву», а также калейдоскоп сатирических московских типов: светские хлыщи, прожившие несколько состояний, дамы, готовые пойти в содержанки к «миллионщикам», любители даровой выпивки, пустомели и сладострастники. Драматург создал сатирический портрет уклада жизни, в котором честь и добропорядочность заменены безудержным стремлением к деньгам. Деньги определяют все: поступки и поведение персонажей, их иде-

алы и психологию. Центральный персонаж пьесы – Лидия Чебоксарова, выставляющая на продажу и свою красоту, и свою любовь. Ей безразлично, кем быть – женой или содержанкой. Главное – выбрать денежный мешок потолще: ведь, по ее убеждению, «без золота жить нельзя». Продажная любовь Лидии в «Бешеных деньгах» –такое же средство для добывания денег, как и ум Глумова в пьесе «На всякого мудреца довольно простоты». Но циничная героиня, выбирающая жертву побогаче, сама оказывается в глупейшем положении: выходит замуж за Василькова, прельстившись сплетней о его золотых приисках, обманывается и с Телятевым, состояние которого – всего лишь миф, не брезгует и ласками «папашки» Кучумова, выбивая из него деньги. Единственным антиподом ловцов «бешеных денег» в пьесе является «благородный» делец Васильков, рассуждающий об «умных» деньгах, добытых честным трудом, сбереженных и с умом потраченных. Этот герой – угаданный Островским новый тип «честного» буржуа.

Комедия «Лес» (1871) посвящена популярной в русской литературе 1870–х гг. теме угасания «дворянских гнезд», в которых доживали «последние могикане» старого русского барства.

Образ «леса» – один из самых емких символических образов Островского. Лес – это не только фон, на котором развертываются события в усадьбе, находящейся в пяти верстах от уездного города. Это объект сделки между престарелой барыней Гурмыжской и купцом Восмибратовым, скупающим у обедневших дворян их родовые земли. Лес – символ духовного захолустья: в лесную усадьбу «Пеньки» почти не доходит оживление столиц, здесь по–прежнему царствует «вековая тишина». Психологическое значение символа выясняется, если соотнести «лес» с «дебрями» грубых чувств и безнравственных поступков обитателей «дворянского леса», сквозь которые не могут пробиться благородство, рыцарство, человечность. «... –.Ив самом деле, брат Аркадий, как мы попали в этот лес, в этот дремучий сырой бор? – говорит в финале пьесы трагик Несчастливцев, – Зачем мы, братец, спугнули сов и филинов? Что им мешать! Пусть их живут, как им хочется! Тут все в порядке, братец, как в лесу быть следует. Старухи выходят замуж за гимназистов, молодые девушки топятся от горького житья у своих родных: лес, братец» (Д. 5, явл. IX).

«Лес» – сатирическая комедия. Комизм проявляется в самых различных сюжетных ситуациях и поворотах действия. Драматург создал, например, небольшой, но очень злободневный социальный шарж: на популярную в пореформенное время тему о деятельности земств рассуждают почти гоголевские персонажи – мрачный помещик–мизантроп Бодаев, напоминающий Собакевича, и Милонов, столь же прекраснодушный, как Манилов. Однако главный объект сатиры Островского – быт и нравы «дворянского леса». В пьесе использован испытанный сюжетный ход – история бедной воспитанницы Аксюши, которую угнетает и унижает лицемерная «благодетельница» Гурмыжская. Она постоянно твердит о своем вдовстве и непорочности, хотя на самом деле и порочна, и сластолюбива, и тщеславна. Противоречия между притязаниями Гурмыжской и подлинной сутью ее характера – источник неожиданных комических ситуаций.

В первом действии Гурмыжская устраивает своеобразное шоу: чтобы продемонстрировать свою добродетель, приглашает соседей на подписание завещания. По словам Милонова, «Раиса Павловна строгостью своей жизни украшает всю нашу губернию; наша нравственная атмосфера, если можно так сказать,

благоухает ее добродетелями». «Все мы здесь перепугались вашей добродетели», – вторит ему Бодаев, вспоминая, как несколько лет назад ожидали ее приезда в усадьбу. В пятом действии соседи узнают о неожиданной метаморфозе, происшедшей с Гурмыжской. Пятидесятилетняя барыня, томно говорившая о дурных предчувствиях и скорой смерти («если я не нынче умру, не завтра, во всяком случае скоро»), объявляет о своем решении выйти замуж за недоучившегося гимназиста Алексиса Буланова. Замужество она считает самопожертвованием, «чтоб устроить имение и чтоб оно не досталось в чужие руки». Впрочем, соседи не замечают комизма в переходе от предсмертного завещания к брачному союзу «непоколебимой добродетели» с «нежной, молодой отраслью благородного питомника». «Это геройский подвиг! Вы героиня!» – патетически восклицает Милонов, восторгаясь лицемерной и развратной матроной.

Еще один узел комедийного сюжета – история тысячи рублей. Деньги прошли по кругу, что позволило добавить важные штрихи к портретам самых разных людей. Тысячу попытался прикарманить купец Восмибратов, рассчитываясь за купленный лес. Несчастливцев, усовестив и «раззадорив» купца («честь бесконечна. И ее–то у тебя нет»), побудил его вернуть деньги. Гурмыжская отдала «шальную» тысячу Буланову на платье, затем трагик, угрожая незадачливому юнцу бутафорским пистолетом, отобрал эти деньги, собираясь прокутить их с Аркадием Счастливцевым. В конце концов тысяча стала приданым Аксюши и... вернулась к Восмибратову.

Вполне традиционная комедийная ситуация «перевертыша» позволила противопоставить зловещему комизму обитателей «леса» высокую трагедию. Жалкий «комедиант» Несчастливцев, племянник Гурмыжской, оказался гордым романтиком, который смотрит на тетушку и ее соседей глазами благородного человека, потрясенного цинизмом и пошлостью «сов и филинов». Те же, кто относится к нему с презрением, считая неудачником и отщепенцем, ведут себя как плохие актеры и площадные шуты. «Комедианты? Нет, мы артисты, благородные артисты, а комедианты – вы, – гневно бросает им в лицо Несчастливцев. – Мы коли любим, так уж любим; коли не любим, так уж ссоримся или деремся; коли помогаем, так уж последним трудовым грошом. А вы? Вы всю жизнь толкаете о благе общества, о любви к человечеству. А что вы сделали? Кого накормили? Кого утешили? Вы тешите только самих себя, самих себя забавляете. Вы комедианты, шуты, а не мы» (Д. 5, явл. IX).

Островский сталкивает грубый фарс, разыгранный Гурмыжским и Булановым, с подлинно трагедийным восприятием мира, которое представляет Несчастливцев. В пятом действии сатирическая комедия преображается: если раньше трагик демонстративно вел себя с «шутами» по–шутовски, подчеркивая свое пренебрежение к ним, зло иронизируя над их поступками и словами, то в финале пьесы сцена, не переставая быть пространством комедийного действа, превращается в трагический театр одного актера, который начинает свой заключительный монолог как «благородный» артист, принятый за шута, а заканчивает как «благородный разбойник» из драмы Ф.Шиллера – знаменитыми словами Карла Моора. В цитате из Шиллера вновь говорится о «лесе», точнее, о всех «кровожадных обитателях лесов». Их герой хотел бы «остервенить против этого адского поколения», с которым столкнулся в дворянской усадьбе. Цитата, не узнанная слушателями Несчастливцева, подчеркивает трагикомический смысл происходящего. Дослушав монолог, Милонов восклицает: «Но позволь-

те, за эти слова можно вас и к ответу!». «Да просто к становому. Мы все свидетели», – как эхо, откликается «рожденный повелевать» Буланов.

Несчастливцев – герой–романтик, в нем немало от Дон–Кихота, «рыцаря печального образа». Он выражается напыщенно, театрально, словно не веря в успех своего боя с «ветряными мельницами». «Где же тебе со мной разговаривать, – обращается Несчастливцев к Милонову. – Я чувствую и говорю, как Шиллер, а ты – как подьячий». Комически обыгрывая только что произнесенные слова Карла Моора о «кровожадных обитателях лесов», он успокаивает Гурмыжскую, отказавшуюся дать ему руку для прощального поцелуя: «Не укушу, не бойтесь». Ему остается только уйти от людей, которые, по его мнению, хуже волков: «Руку, товарищ! (Подаетруку Счастливцеву и уходит)». Последние слова и жест Несчастливцева символичны: он подает руку своему товарищу, «комедианту», и гордо отворачивается от обитателей «дворянского леса», с которыми ему не по пути.

Герой «Леса» – один из первых в русской литературе «выломившихся», «блудных детей» своего сословия. Островский–не идеализирует Несчастливцева, указывая на его житейские недостатки: он, как и Любим Торцов, не прочь покутить, склонен к плутовству, держит себя высокомерным барином. Но главное в том, что именно Несчастливцев, один из самых любимых героев «театра Островского», выражает высокие нравственные идеалы, напрочь забытые шутами и фарисеями из лесной усадьбы. Его представления о чести и достоинстве человека близки самому автору. Словно разбив «зеркало» комедии, Островский устами провинциального трагика с грустной фамилией Несчастливцев хотел напомнить людям об опасности лжи и пошлости, которые легко подменяют подлинную жизнь.

Один из шедевров Островского, психологическая драма «Бесприданница» (1878), как и многие его произведения, – «купеческая» пьеса. Ведущее место в ней занимают излюбленные мотивы драматурга (деньги, торговля, купеческий «кураж»), традиционные типажи, встречающиеся практически в каждой его пьесе (купцы, мелкий чиновник, девушка на выданье и ее мать, стремящаяся «продать» дочь подороже, провинциальный актер). Интрига также напоминает ранее использованные сюжетные ходы: за Ларису Огудалову борются несколько соперников, у каждого из которых собственный «интерес» к девушке.

Однако в отличие от других произведений, например комедии «Лес», в которой бедная воспитанница Аксюша была лишь «обстановочным лицом» и не принимала активного участия в событиях, героиня «Бесприданницы» – центральный персонаж пьесы. Лариса Огудалова не только красивая «вещь», бесстыдно выставленная на аукцион ее матерью Харитой Игнатьевной и «покупаемая» богатыми купцами города Бряхимова. Она человек, богато одаренный, мыслящий, глубоко чувствующий, понимающий нелепость своего положения, и в то же время натура противоречивая, пытающаяся гнаться «за двумя зайцами»: ей хочется и высокой любви, и богатой, красивой жизни. В ней уживаются романтический идеализм и мечты о мещанском счастье.

Главное отличие Ларисы от Катерины Кабановой, с которой ее часто сравнивают, – свобода выбора. Она сама должна сделать свой выбор: стать содержанкой богатого купца Кнурова, участницей удалых развлечений «блестящего барина» Паратова или женой самолюбивого ничтожества – чиновника «с амбициями» Карандышева. Город Бряхимов, как и Калинов в «Грозе», – тоже город «на высоком берегу Волги», но это уже не «темное царство» злой, самодурной силы. Времена изменились – просвещенные «новые русские» в Бряхимове за-

муж бесприданниц не берут, а покупают. Сама героиня может решить, участвовать или не участвовать в торге. Перед ней проходит целый «парад» женихов. В отличие от безответной Катерины, мнением Ларисы не пренебрегают. Словом, «последние времена», которых так страшилась Кабаниха, наступили: прежний «порядок» рухнул. Ларисе не надо упрашивать своего жениха Карандышева, как Катерина упрашивала Бориса («Возьми меня с собой отсюда!»). Карандышев сам готов увезти ее подальше от городских соблазнов – в глухое Заболотье, где хочет стать мировым судьей. Заболотье, которое ее мать представляет себе местом, где, кроме леса, ветра и воющих волков, ничего нет, кажется Ларисе деревенской идиллией, этаким болотистым «раем», «тихим уголком». В драматической судьбе героини переплелись историческое и житейское, трагедия несбывшейся любви и мещанский фарс, тонкая психологическая драма и жалкий водевиль. Ведущий мотив пьесы – не власть среды и обстоятельств, как в «Грозе», а мотив ответственности человека за свою судьбу.

«Бесприданница» – прежде всего драма о любви: именно любовь стала основой сюжетной интриги и источником внутренних противоречий героини. Любовь в «Бесприданнице» – символическое, многозначное понятие. «Я любви искала и не нашла» – такой горький вывод делает Лариса в финале пьесы. Она имеет в виду любовь–сочувствие, любовь–понимание, любовь–жалость. В жизни Ларисы настоящую любовь вытеснила «любовь», выставленная на продажу, любовь–товар. Торг в пьесе идет именно из–за нее. Купить такую «любовь» может только тот, у кого больше денег. Для «европеизированных» купцов Кнурова и Вожеватова любовь Ларисы – предмет роскоши, который покупается для того, чтобы с «европейским» шиком обставить свою жизнь. Мелочность ‘ и расчетливость этих «детей» Дикого проявляется не в самозабвенной ругани из–за копейки, а в безобразном любовном торге.

Сергей Сергеевич Паратов, самый экстравагантный и бесшабашный среди купцов, изображенных в пьесе, – фигура пародийная. Это «купеческий Печорин», сердцеед со склонностью к мелодраматическим эффектам. Свои отношения с Ларисой Огудаловой он считает любовным экспериментом. «Мне хочется знать, скоро ли женщина забывает страстно любимого человека: на другой день после разлуки с ним, через неделю или через месяц», – откровенничает Паратов. Любовь, по его мнению, годится только «для домашнего обихода». Собственная паратовская «езда в остров любви» с бесприданницей Ларисой была недолгой. Ее сменили шумные кутежи с цыганами и женитьба на богатой невесте, точнее, на ее приданом – золотых приисках. «У меня, Мокий Парменыч, ничего заветного нет; найду выгоду, так все продам, что угодно» – таков жизненный принцип Паратова, нового «героя нашего времени» с замашками разбитного приказчика из модной лавки.

Жених Ларисы, «чудак» Карандышев, ставший ее убийцей, – личность жалкая, комичная и в то же время зловещая. В нем смешаны в нелепом сочетании «краски» различных сценических образов. Это окарикатуренный Отелло, пародийный «благородный» разбойник (на костюмированном вечере «оделся разбойником, взял топор в руки и бросал на всех зверские взгляды, особенно на Сергея Сергеича») и одновременно «мещанин во дворянстве». Его идеал – «экипаж с музыкой», роскошная квартира и обеды. Это амбициозный чиновник, попавший на разгульный купеческий пир, где ему достался незаслуженный приз – красавица Лариса. Любовь Карандышева, «запасно-

го» жениха, – любовь–тщеславие, любовь–покровительство. Для него Лариса – тоже «вещь», которой он кичится, предъявляя всему городу. Сама героиня пьесы воспринимает его любовь как унижение и оскорбление: «Как вы мне противны, кабы вы знали!... Для меня самое тяжкое оскорбление – это ваше покровительство; ни от кого никаких других оскорблений мне не было».

Главная черта, проступающая в облике и поведении Карандышева, – вполне «чеховская»: это пошлость. Именно эта черта придает фигуре чиновника мрачный, зловещий колорит, несмотря на его заурядность по сравнению с другими участниками любовного торга. Ларису убивает не провинциальный «Отелло», не жалкий комедиант, легко меняющий маски, а воплощенная в нем пошлость, которая – увы! – стала для героини единственной альтернативой любовного рая.

Ни одна психологическая черта в Ларисе Огудаловой не достигла завершенности. Ее душа наполнена темными, смутными, не до конца понятными ей самой порывами и страстями. Она не способна сделать выбор, принять или проклясть тот мир, в котором живет. Думая о самоубийстве, Лариса так и не смогла броситься в Волгу, как Катерина. В отличие от трагической героини «Грозы», она всего лишь участница пошлой драмы. Но парадокс пьесы в том, что именно пошлость, убившая Ларису, сделала ее в последние мгновения жизни тоже героиней трагической, возвысившейся над всеми персонажами. Ее никто не полюбил так, как ей хотелось бы, – она же умирает со словами прощения и любви, посылая поцелуй людям, которые чуть было не заставили ее отречься от самого главного в ее жизни – от любви: «Вам надо жить, а мне надо... умереть. Я ни на кого не жалуюсь, ни на кого не обижаюсь... вы все хорошие люди... я вас всех... всех... люблю» (Посылает поцелуй). На этот, последний, трагический вздох героини отозвался только «громкий хор цыган», символ всего «цыганского» уклада жизни, в котором она жила.

Драма «Гроза»

Особенность жанра и конфликта.

«Гроза» – одна из самых ярких, необычных и острых по проблематике пьес русского репертуара. На протяжении почти полутора столетий отношение к драме не устоялось, каждая новая театральная постановка открывала что-то новое в поэтике и в содержании «Грозы», неизменно вызывая интерес к этому загадочному творению Островского. Одним виделся свет, глубокая поэзия, другим – тяжесть, мрачность, безысходность. Одни восхищаются созданным Островским характером главной героини, видя в ней чистоту женской души, другим поступки Катерины кажутся бессмысленными, глупыми и даже безнравственными. В чем тут трагедия? – таково их недоумение. Как видно, основные суждения развиваются в русле давно высказанных Добролюбовым, Григорьевым и Писаревым оценок.

«Гроза» – пьеса об особенностях национального бытового уклада, о характере миросозерцания русского человека, об индивидуальных психологических качествах человека, его эстетических воззрениях, о типе взаимоотношений людей, принадлежащих к одному социальному слою.

Пьеса явилась свидетельством того, что Островский пошел по пути отказа от идеализации купечества, патриархального быта; в ней автор сосредоточил внимание на драматизме жизни купеческого сословия как следствии перемен, подтачивающих изнутри казавшиеся вечными и незыблемыми сами основы, на которых этот мир держится. Конфликтная ситуация возникла в результате попытки личности жить в соответствии с запросами души, не подчиняясь омертвелым догмам. В

«Грозе» драматург максимально заострил конфликт и впервые в своем творчестве привел его к трагической развязке. Островский назвал «Грозу» драмой, однако современники восприняли ее как трагедию. И это вполне закономерно: действие пьесы развивается в трагедийном ключе, трагедийный характер имеет и ее конфликт. Общечеловеческая значимость этой поистине народной трагедии усиливается тем, что ее героиней стала не известная историческая личность, а простая женщина – молодая купчиха Катерина Кабанова. Русская драматургия еще не имела такой пьесы, в которой бы так полно и глубоко была отражена внутренняя жизнь современной женщины из патриархальной среды и в которой бы противостояли друг другу сильные и яркие женские характеры. Заурядная обстановка и банальная ситуация подняты драматургом на уровень общественно значимой нравственно–психологической проблемы, а особенности русского национального характера и народной жизни переданы в их крайних проявлениях.

Калинов и калиновцы.

Воспроизводя атмосферу провинциального купеческого быта, Островский значительно расширил пространство сценического действия, оно выплеснулось на улицы города Калинова, жизнь которого воспроизведена реалистично и многосторонне. Полноправным элементом вошел в пьесу городской пейзаж, красивая природа, с высоким волжским берегом, заречными просторами, с дивной ночью, пением птиц и ароматом цветов.

Уже в первой ремарке содержится описание: «Общественный сад на берегу Волги; за Волгой сельский вид. На сцене две скамейки и несколько кустов». «Чудеса, истинно надобно сказать, что чудеса! – не скрывает восторга Кулигин. – Кудряш! Вот, братец ты мой, пятьдесят лет я каждый день гляжу за Волгу и все наглядеться не могу. <...> Вид необыкновенный! Красота! Душа радуется». Особый лирический настрой создает песня «Среди долины ровныя...», в которой заявлены темы, что получат развитие в «Грозе». Ремарка (в театре она воплощается в декорациях), реплики Кулигина и песня на стихи Мерзлякова создают ощущение пространства, когда легко дышится, красоты, бесконечности дали. Это пространства России и красота русской природы.

И хотя Калинов – город вымышленный, показан он объемно, достоверно, с убедительными подробностями. Драматургическими средствами автор создает атмосферу Калинова, главное внимание обращая на нравы, на культурный уровень, взаимоотношения, традиции обитателей города. Из слов Кулигина становится известно о коммерческой и семейной сторонах жизни: здесь купцы друг у друга подрывают торговлю, дома издеваются над близкими или точат их, «как ржа железо».

Калинов обладает наиболее характерными чертами волжского купеческого города и в то же время он уникален, как уникален любой организм. Прежде всего в пьесе нарисованы не просто отдельные семьи, а целый мир, достаточно традиционный и – весьма своеобразный. Его существование протекает в особом жизненном ритме, он обладает своей экономикой, социальной структурой, культурой, бытовым укладом, своими традициями, своеобразной архитектурой и природой.

В Калинове все сведения об иных землях горожане получают от невежественных странниц и живут с убеждением, что Литва «на нас с неба упала», «а то есть еще земля, где все люди с песьими головами». Разговоры невежественной странницы – это показатель нецивилизованного сознания, когда весь жизненный ритм определяется календарем природы и чисто физиологическими по-

требностями. Единственный в пьесе просвещенный человек, Кулигин, выглядит в глазах горожан чудаком: «антик, химик», иронически называет его Кудряш. Изобретатель и мечтатель, он пытается усовершенствовать окружающий мир, надеясь установить в городе часы и громоотвод. Он стремится использовать время с максимальной пользой для людей, он постоянно занят опытами или необходимыми размышлениями, надеясь воздействовать на сознание Дикого и других калиновцев. Вполне естественно, что все устремления Кулигина внести элемент цивилизации в жизнь города обречены на провал. Он никем не будет понят в условиях рутинного мира, лишенного способности к творчеству и к осмыслению бытия. Чудаковатый часовщик-самоучка – это активный в культурном смысле человек, наивный одиночка, не умеющий просто существовать, не думая, не изобретая, не мечтая о перпетуум-мобиле. Характер Кулигина перекликается с образом русского механика-самоучки Кулибина, неустанно работавшего над созданием perpetuum mobile.

Обречены на провал и попытки Кулигина поставить в городе громоотвод. Наивные и неразвитые калиновцы считают, что гроза посылается в наказание за грехи. И страх перед грозой передан Островским впечатляюще и достоверно.

Жизнь в «Грозе» представлена в слиянии бытового с надбытовым, волжского простора – с теснотой интерьера, стремления к воле – с законами, регламентирующими частную жизнь людей, религиозности – с греховностью.

Все эти свойства заложены и в персонажах «Грозы». Даже в Савеле Прокофьиче Диком, «ругателе», какого «поискать еще», необузданность самодура уживается с набожностью. «Какое там еще елестричество! – искренне негодует он на Кулигина. – Ну как же ты не разбойник! Гроза–то нам в наказание посылается, чтобы мы чувствовали, а ты хочешь шестами да рожнами какими–то, прости Господи, обороняться». Дикой – не исключение для Калинова, а порождение самого жизненного уклада. И его религиозность, и его страх перед Божьим судом далеки от подлинно христианской морали, от человечности, которой наделена Катерина. Грубый и беспардонный, Дикой олицетворяет типические свойства патриархального купечества. Не случайно он пасует перед Кабановой, чувствуя ее внутреннюю силу. На его грубость Кабанова умеет ответить так, что тот невольно останавливается в своем хамстве. «Ну, ты не очень горло–то распускай! Ты найди подешевле меня! А я тебе дорога», – мгновенно укрощает Савела Прокофьича Марфа Игнатьевна.

В Калинове среди калиновцев разыгралось действие «Грозы». Драматично положение не только Катерины, но и других персонажей: Кулигина, чьи благородные усилия не находят поддержки, Кудряша и Варвары, которым пришлось убежать из города, Бориса, ибо любовь к Катерине не принесла счастья. Эти лица необходимы для более полного изображения калиновского мира. С ними общается Катерина, и почти каждый из них (кроме Кулигина) так или иначе помогает развитию драматического действия. События в основном происходят на улице, на миру, тем самым автор показывает, что жизнь купеческого сословия, несмотря на сословную замкнутость и высокие заборы, имеет открытый характер. Во время прогулки по городскому бульвару Кабанова сетует на то, что жена стала Тихону «милее матери», прилюдно кается Катерина в своем грехе, в присутствии калиновцев смиренный Тихон, потрясенный смертью жены, поднимается в финале до смелого обвинения: «Маменька, вы ее погубили! Вы, вы, вы...»

Семейная тема пьесы

Принципиальный характер имеет противостояние Катерины и Кабановой как антиподов, двух полярных нравственных позиций, двух разных состояний человеческого «я». Первая же сцена с их участием показывает, что обе женщины наделены сильными характерами и каждая из них следует своим жизненным и нравственным принципам.

Кабанова крепко связана с бытом, поглощена заботами о детях, о доме, о торговле. Катерина, окруженная бытом, живет как бы вне его – в воспоминаниях о детстве, о родном доме (представляющемся ей в идиллическом свете), в сновидениях, в мечтах о загробной жизни, которая кажется ей прекрасной и поэтичной. Марфа Игнатьевна прочно стоит на земле. Она крепко держится за порядок, за соблюдение домостроевских форм жизни, что особенно наглядно проявилось в сцене прощания с Тихоном. Кабанова деспотична, Катерина независима. «Что при людях, что без людей, я все одна, ничего я из себя не доказываю <...> Напраслину-то терпеть кому ж приятно!» – так отвечает Катерина свекрови в пятом явлении первого акта.

Катерине тесно и тяжело в атмосфере кабановского дома. Все обернулось против нее. Гордую и волевую, ее выдали замуж за доброго, но безвольного Тихона, который не стал для молодой жены опорой. Натура одухотворенная, мечтательная, она попала в атмосферу ханжества, жестких домостроевских традиций, полюбила бескрылого и несамостоятельного Бориса. Мечтательность и религиозная экзальтированность делают ее странной и непонятной для жителей Калинова.

Островский ломает привычные представления о патриархальной семье, окружая Катерину атмосферой родственной любви, понимания и сострадания. Если подойти с обычными мерками, то может показаться, что Катерине в семье Кабановых вовсе не плохо. К ней бережно относится муж, мало того, ее любит золовка и явно сочувствует ее положению. Складывается нетипическая ситуация. Чуткая Варвара не только поняла Катерину, но и помогала ей тайно встречаться с Борисом. Именно ей, словно самой задушевной подруге, Катерина признается в любви к чужому мужчине. И золовка не осуждает ее и даже пеняет брату: «Мать на нее нападает, и ты тоже. А еще говоришь, что любишь жену». Но Катерине этого мало, душа ее жаждет настоящей гармонии. Однако ей приходится жить в атмосфере противоречий. Сострадание Варвары и ее активная поддержка изначально двойственны. Помогая Катерине, она предает брата, обманывает мать, толкает Катерину к последнему шагу. Дисгармоничны и отношения Катерины с Тихоном, не умеющим понять и поддержать жену, оградить ее от притязаний матери.

Создавая драму трагедийного типа, Островский в качестве исходного момента использует ситуацию классицистической трагедии, основанной на конфликте между чувством и долгом. Полюбив сильно, глубоко, самозабвенно, Катерина решается на страшный грех, изменяя мужу, и идет навстречу чувству с сознанием неизбежной расплаты за это. Поэтому сама любовь к Борису воспринимается ею как беда, как трагедия, с которой одновременно связано что–то свежее и абсолютно новое: «Я умру скоро <...> Что–то со мной недоброе делается, чудо какое–то! <...> Что–то во мне такое необыкновенное. Точно я снова жить начинаю».

Катерина полюбила придуманного ею же Бориса, на деле оказавшегося прозаичным и слабым. Он отличался от остальных калиновцев и своим по-

ведением, и манерой одеваться. Эта непохожесть на других вызвала в душе мечтательной Катерины особый образ. Образованный, воспитанный, со вкусом одевающийся, Борис пробуждает в Катерине чувство, какого она раньше не испытывала. Однако, вялый и неинтересный, он значительно проигрывает в сравнении с Тихоном, в котором есть нечто доброе и живое. Борис ради сестры терпит издевательства Дикого, будучи заранее уверенным, что ни он, ни сестра не получат от дяди ни копейки. Таких людей жизненные испытания не закаляют, а лишь сильнее пригибают к земле. В Катерине же любовь вызывает эмоциональный подъем, страстное желание стать птицей вольной и полететь, раскинув крылья. Она мечтает быть свободной в чувствах и поступках, избавиться от домашней кабалы, где «все как будто из-под неволи».

Однако это освобождение становится невозможным. Замужняя женщина не могла – в соответствии с тогдашними законами – оставить мужа и создать новую семью, так как развод был запрещен. За многомужество следовало жестокое наказание. Поэтому Катерина оказывается перед трагическим выбором – продолжать жить в неволе, то есть с нелюбимым мужем и со столь суровой свекровью, или пойти навстречу чувству, зная, что расплата за это неминуема.

Неизбежность трагического конца определена все усложняющимся конфликтом, который в итоге выливается в столкновение личности, осознающей свое человеческое достоинство, с омертвевшими догмами и антигуманными порядками. Островский создал трагедию нового типа, где финал предрешен не только особенностями двух женских натур, не только мучительной борьбой между чувством и долгом, а прежде всего обостренной совестью, которой наделена Катерина и которая заставляет ее признаться в грехе, своим судом себя судя. Поэтому неправомочно сводить конфликт «Грозы» к столкновению Катерины с Кабановой; в этой пьесе психологизм углубляется от сцены к сцене – той же Кабановой автор не отказывает в человеческих чувствах, мотивируя ими ее поступки. Душа Марфы Игнатьевны болит за детей. Она по–своему добра и снисходительна к Варваре, понимая, что в будущем ее ожидает нелегкая участь замужней женщины. Она тревожится за Тихона, потому что тот относится к жене не как хозяин, а как ласковый и добрый муж. Кабанова ревнует сына к Катерине: «С тех пор как женился, я уж от тебя прежней любви не вижу», – выговаривает она ему.

Глубокую боль вызывает у Марфы Игнатьевны равнодушие молодежи к традициям, которые она всегда соблюдала, не подвергая их ценность ни малейшему сомнению. Поэтому Кабанова не отступит от своих убеждений и будет отстаивать их, не считаясь ни с жизненными переменами, ни с иными взглядами, ни с потребностями человеческой натуры.

Семья Марфы Игнатьевны основана на деспотической власти, где младшее поколение должно безусловно и безропотно подчиняться старшему, наделенному неограниченной (в рамках семьи и принятых в обществе юридических и моральных законов) властью. Для Марфы Игнатьевны благополучие семьи означает не внутреннюю гармонию, а внешнее соблюдение принятых в купеческой среде норм, обычаев и традиций. Стоя на страже интересов семьи, она требует от сына непременно дать жене перед расставанием строгий наказ: Катерине же – непременно выть на крыльце, проводив мужа, тем самым демонстрируя всему городу семейное благополучие. Внешнее для старшей Кабановой – главное выражение подлинного. Поэтому она с нескрываемым раздражением пеняет Катерине: «Другая хорошая жена, про-

водивши мужа–то, часа полтора воет, лежит на крыльце; а тебе, видно, ничего». Но для Катерины внешние проявления принятых порядков не имеют смысла, если они не отражают ее душевных стремлений. Она погружена в себя, и суд людской не является для нее главным. Поэтому на замечание свекрови она отвечает без лишних слов: «Не к чему! Да и не умею. Что народ–то смешить!» В этом диалоге выражены разные жизненные позиции и психологический облик персонажей, их отношение к семье и традиции.

Любовь как смысл жизни. Страсть как разрушающая сила

Любовь наполняет жизнь Катерины смыслом, ассоциируется с состоянием полета, невесомости, отсутствия тяжести, давящей все и всех.

Мотив птицы, крыльев, порхающей бабочки олицетворяет высокую духовность Катерины, ее трепетность, мечтательность ее натуры, устремленность ввысь. «Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь. Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела». Такое состояние настолько овладевает ею, что она готова немедленно его осуществить: «Попробовать нешто теперь? (Хочет бежать.)» С начала пьесы тема полета слита с темой смерти, которая трактуется то как кара Божья, пугающая, устрашающая, то как избавление от невыносимых земных страданий и от неизбежной греховности человека. «Кабы я маленькая умерла, лучше бы было. Глядела бы я на землю да радовалась всему. А то полетела бы невидимо, куда захотела. Вылетела бы в поле и летала бы с василька на василек по ветру, как бабочка», – мечтает Катерина, оставшись одна после отъезда Тихона.

Емким, многоплановым и ярким является название пьесы, где в один узел стянуты все уровни жизни, все стихии (небо, земля, вода, огонь). Небо и земля тесно соединяются в мечтаниях Катерины, в ее снах, в самом образе ее жизни, когда душа тянется к небу, а тело принадлежит мирским заботам. Кроме Катерины, видит небо лишь механик–самоучка Кулибин, цитирующий Державина и любующийся видом природы.

Бестелесное существование – идеал для Катерины («Глядела бы я на землю да радовалась всему»). Однако Островский предельно заостряет проблему, придав такой натуре страстное сердце («Такая уж я зародилась горячая»). Душа, готовая к полету, женщина, завидующая детям («Люблю очень с детьми разговаривать – ангелы ведь это»), видящая, как во время церковной службы в светлом солнечном столбе ангелы «летают и поют», оказывается в таких обстоятельствах, когда жизнь без греха, то есть без любви, становится бессмысленной. Поэтому не без внутренних мучений она летит на крыльях любви к Борису в поэтическом третьем акте.

Пьеса наполнена образами, идущими от народной культуры. Катерина вырастает в подлинно национальный характер. В моменты душевного подъема речь героини приобретает народнопоэтическую форму и вбирает в себя образы народного мира. Вспоминая детство, она говорит: «Я жила, ни об чем не тужила, точно птичка на воле». И в последней сцене с участием героини вновь возникает образ птицы, предваряя завершение земной жизни Катерины Кабановой. Мысленно видя свою «могилушку», она рисует райскую картину гармонической природы, где птицам отводится особое место: «...птицы прилетят на дерево, будут петь, детей выведут...» Все самое поэтическое и задушевное в воспоминаниях и мечтаниях героини происходит рано утром или весною, когда все оживает, когда умывается вся природа. «Встану я, бы-

вало, рано; коли летом, так схожу на ключик, умоюсь, принесу с собой водицы и все, все цветы в доме полью». А на могилушке весной, как рисует ее воображение, «травка вырастет, мягкая такая...».

Любовь ее – не просто земная, греховная, чувственная, но и (в большей степени) неземная, чистая, одухотворенная. Поэтому в «Грозе» ощутима печаль, ибо страсть разрушает гармонию в душе героини, приносит страдания близким. Страсть – это стихия, увлекающая и нередко губящая человека и в то же время могущая дать ему на время сладкое забвение.

Проблемы христианской этики в драме

Страдания Катерины вызывают сочувствие у калиновцев. Добрый Кулигин советует Тихону: «Вы бы простили ей да и не поминали никогда». После отъезда Бориса возвращение домой означало для полюбившей женщины бесконечную пытку, унижающую и оскорбляющую ее. Натура вольной птицы, порыв к свободе оказались сильнее религиозного страха перед самым тяжким грехом, перед самоубийством: «Все равно, что смерть придет, что сама... а жить нельзя! Грех! Молиться не будут! Кто любит, тот будет молиться <...> А поймают меня, да воротят домой насильно...»

И сейчас, и раньше, накануне первого ночного свидания с Борисом, Катерина переживает внутренний конфликт ценностей. В третьем акте пьесы женщина стоит перед выбором: или соблюсти обет верности, или дать выход чувству, тем самым совершая грехопадение. Природные страсти для жизни необходимы, но они же могут нести разрушение и гибель. В финале Островский вновь ставит молодую Кабанову перед решением: продолжать жить, через покаяние и смирение отмаливая у Бога прощение, или же уйти из жизни. Всякий раз женщина свободна в выборе. И всякий раз она избирает греховный путь. Прелюбодеяние и самоубийство.

Подобная степень заострения проблемы у Островского появляется впервые. Вызвано это тем, что в «Грозе» он выводит не столько тип, сколько личность, индивидуального человека с неповторимым внутренним миром.

Островский наделяет своих персонажей религиозным сознанием. Исправно совершает церковные обряды Марфа Игнатьевна. Она щедро раздает милостыню нищим, в ее доме находят приют странники, строго следит она за собой, боясь согрешить, строга она и к домашним. Но христианская этика предполагает прежде всего любовь к ближнему, а молитва и сам процесс богослужения очищает душу, когда человек отстраняется от всего мирского, суетного, мелкого, недостойного.

Молитва является в «Грозе» важнейшим мотивом и показателем степени духовности человека. Молитва – свидетельство его полной сосредоточенности на вечном. Островский оставляет без внимания состояние старшей Кабановой во время богослужения, ни зритель ее не видит в этот момент, ни кто–либо из персонажей ничего не говорит о молящейся Марфе Игнатьевне. Однако драматург дважды в разных сценах подчеркивает, как молится Катерина – в монологе героини в первом действии, когда она вдохновенно описывает Варваре свои ощущения в момент богослужения, и в диалоге Бориса и Кудряша в третьем действии. Ее искренность и настроенность на общение с Богом, торжественность храмовой обстановки, эстетика света приводят Катерину в особое состояние мистической приподнятости.

Степень погруженности в молитвенное состояние отличает Катерину от всех остальных калиновцев. Показателен разговор Бориса с Кудряшом. «Ах,

Кудряш, как она молится, кабы ты посмотрел! – с любованием и уважением говорит Борис. – Какая у ней на лице улыбка ангельская, а от лица-то как будто светится». И Кудряш тотчас понимает, о ком идет речь: «Так это молодая Кабанова, что ль?» Она – единственная, кто молится не формально, а полностью отдаваясь великому акту общения с Богом, сознание чего наполняет ее душу праздничным светом, отражающимся на ее лице.

Натура глубоко религиозная, она страдает от охватившей ее любовной страсти, с которой она не в силах справиться, и от понимания греховности самого чувства. Однажды поддавшись зову сердца, Катерина предпочитает смерть бескрылой жизни. Она верит в силу молитвы, к которой всегда относилась с благоговением, в милосердие Бога: «Кто любит, тот будет молиться...» Верит, что молящиеся за ее грешную душу помогут в иной жизни обрести ей покой, как верит в милосердие Бога и Кулигин: «Вот вам ваша Катерина. Делайте с ней, что хотите! Тело ее здесь, возьмите его; а душа теперь не ваша; она теперь перед судией, который милосерднее вас!» – с горечью говорит он в финале.

Важнейшими в «Грозе» являются сцены, в которых звучат мотивы ада и рая, характеризующие основы народного сознания. Страх умереть без покаяния, со всеми греховными помыслами предстать перед Богом овладевает молодой Кабановой в начале пьесы. Полусумасшедшая барыня предрекает Катерине и Варваре вечные муки: «Все в огне гореть будете неугасимом. Все в смоле будете кипеть неутолимой!» Изображение огненной геенны, которое видит Катерина, опустившись на колени, чтобы помолиться во время грозы, производит на нее сильнейшее впечатление и воспринимается как предупреждение о грядущих муках за совершенный ею грех.

Ад как будущая расплата за несовершенство пугает героев пьесы. О нем помнят и Кабанова, и Дикой, и полусумасшедшая барыня, и Катерина. Картины ада рисует барыня в своих пророчествах, изображение ада содержится на росписях часовни. Но самый страшный, по Островскому, тот ад, который люди создают друг другу и сами себе.

На гибель обрекает любовь молодую купеческую жену Катерину. Чувство на миг озарило жизнь женщины, познавшую счастье встреч и ответного чувства, тогда как до сего она знала лишь обыденное существование в доме свекрови, куда ее отдали, не спрашивая согласия. Ее, однажды отступившую от религиозных заповедей и однажды нарушившую супружеский долг верности, но при этом лишенную способности лгать, жизнь поставила в такую ситуацию, когда люди, окружающие ее, показали неспособность и нежелание ни понять, ни простить, когда уже ничто ее не держит на земле: Борис уехал, мужа она не любит, детей у нее нет.

И таким образом в пьесе Островского встают важнейшие вопросы русской реальности и индивидуального бытия. Признание долга, строгие нравственные запросы, определяющие представление о мире, соединяются с жаждой полнокровной жизни, невозможной без любви, и с омертвелостью догм и традиций патриархального домостроевского уклада.

Символика «Грозы».

Внутренняя культура Катерины основана на восприятии своего «я» как части бесконечной, прекрасной и гармоничной природы. Готовясь уйти из жизни, она поэтическим образом соединяет тело и душу, полностью растворяясь в природе: «Под деревцом могилушка... как хорошо!.. Солнышко ее греет, дождичком ее мочит... весной на ней травка вырастет, мягкая такая... пти-

цы прилетят на дерево, будут петь, детей выведут, цветочки расцветут: желтенькие, красненькие, голубенькие... всякие».

Силы природы мощно заявили о себе, они воплотились в особой символике «Грозы», в описаниях, в репликах, в песнях, придав пьесе национальный колорит и эпическую масштабность. Так, Волга – это не только место действия, не только фон, но и ведущая тема пьесы. С Волгой связана вся жизнь Катерины. Еще в детстве бегала она к реке, словно к защитнице, поверяя ей свои обиды. Волга стала и ее последним прибежищем. Волга – воля – вольная река. В народном осмыслении это слова–синонимы.

Значение Островского состоит прежде всего в том, что он создал национальный театральный репертуар, способствовал формированию новой, демократической публики, новой, реалистической сценической школы. Его драматургия явила собой сложнейшую систему, корнями уходящую в народно–поэтический мир, в традиции русской и мировой драматургии.

Самобытный талант А. Н. Островского многими чертами предвосхитил драматургию А. П. Чехова. Очень точно определил значение драматурга И. А. Гончаров: «Литературе Вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений, для сцены создали свой особый мир. Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: «У нас есть свой русский, национальный театр». Он по справедливости должен называться: «Театр Островского».

Вопросы и задания:

1. В чем смысл названия пьесы?

2. Какие поэтические символы и в какой форме нашли воплощение в «Грозе»?

3. Подготовьте сообщения на тему «Добролюбов о жизненной драме Катерины и о мире “темного царства”»; «Д.И. Писарев о Катерине».

4. Прочитайте статью Н.А. Добролюбова «Темное царство» (1859) и ответьте на следующие вопросы: 1) Какие пьесы Островского анализирует Добролюбов? 2) Какие проблемы, сюжеты, драматические коллизии интересуют Островского в первую очередь? 3) Что такое «темное царство» в определении Добролюбова? 4) Какие жизненные принципы, черты характера присущи представителям «темного царства»? 5) Что такое «самодурство» в понимании Добролюбова? 6) Как «самодурство влияет на семейный и общественный быт»? 7) Насколько точно, по мнению Добролюбова, Островский «рисует картины действительной жизни»? 8) Какие две причины, согласно Добролюбову, «удерживают людей от противодействия самодурству»? 9) Как Добролюбов отвечает на вопрос: «Есть ли выход из “темного царства” в произведениях Островского»? 10) Какие примеры «освобождения от тьмы» приводит Добролюбов?

5. Составьте конспект статьи Н.А. Добролюбова «Луч света в темном царстве» (1860), ответив на следующие вопросы: 1) Что собой представляет город Калинов, жизнь его обитателей? 2) Почему «самодуры русской жизни начинают... ощущать какое–то недовольство и страх»? 3) Как Добролюбов интерпретирует образы Дикого и Кабановой? 4) Почему Добролюбов считает, что «”Гроза”есть, без сомнения, самое решительное произведение Островского»? 5) Почему образ Катерины – «шаг вперед... во всей нашей литературе»? 6) Каков характер Катерины? 7) Как Добролюбов оценивает представителей молодого поколения в пьесе? 8) В чем заключается конфликт между

Катериной и «темным царством»? 9) Как Добролюбов интерпретирует финал пьесы? 10) Почему, несмотря на трагичность, финал пьесы производит «впечатление освежающее»? 11) Насколько в пьесе воссозданы «русская живая натура», «русская обстановка», «русская жизнь»?

6. Составьте конспект статьи А.А. Григорьева «После “Грозы” Островского» (1860), ответив на следующие вопросы: 1) Почему на Григорьева произвел впечатление конец третьего действия пьесы? 2) На чем основана полемика Григорьева с другими литературными критиками? 3) Почему Григорьев считает, что Островский изображал не только самодурство и что его нельзя назвать «сатириком», «обличителем»? 4) Какое слово «может быть ключом к пониманию произведений» Островского? 5) Как Григорьев понимает народность литературы? 6) Можно ли Островского назвать «писателем из народного быта»? Почему?

7. Составьте конспект статьи Д.И. Писарева «Мотивы русской драмы» (1864), ответив на следующие вопросы: 1) Как Писарев оценивает статью Добролюбова «Луч света в темном царстве»? 2) Как Писарев интерпретирует образ Катерины, каким видит характер главной героини? 3) Согласны ли вы с критикой Писарева?

Вопросы для самостоятельной работы:

Подготовьте реферат наодну из тем:

Сюжеты мировой драматургической классикив пьесах А.Н. Островского.

Народный миф о смерти–возрождении в пьесе Островского «Снегурочка».

Традиции творчества Островского.

Героини с «горячим сердцем» в пьесах Островского «Бесприданница» и «Гроза».

Купеческий быт как идиллия и трагедия: в пьесе Островского «Гроза».

Островский–комедиограф – на материале поздних пьес («Лес», «Волки и овцы» и др.)

Подготовьте научный доклад на одну из тем:

«Жанровое своеобразие и характер конфликта москвитянских пьес».

Соотношение бытового и поэтического в пьесах Островского.

Островский–теоретик театрально–драматического искусства.

Поэтика финала в пьесах Островского 1870 – 1880–х годов.

Пространственно–временныеотношения в пьесах Островского последнего периода.

Приемы и способы достижения комических эффектов в пьесах Островского.

Источники и пособия:

Григорьев АЛ. После «Грозы» Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу (любое издание).

Добролюбов НА. Темное царство. Луч света в темном царстве (любое издание).

Писарев Д.И. Мотивы русской драмы (любое издание).

Драма А.Н.Островского «Гроза» в русской критике. / Сост. С.И.Сухих. – Л., 1990.

Ашукин Н.С., Ожегов С.И., Филиппов В А. Словарь к пьесам А.Н.Островского. – М., 1993. Журавлева А.И., Некрасов В.Н. Театр А.Н.Островского. – М., 1986.

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

Лакшин В.Я. Театр Островского. – М., 1985. Лобанов М.П. Островский. – М., 1989.

ГЛАВА 7. «САТИРЫ СМЕЛЫЙ ВЛАСТЕЛИН» МИХАИЛ ЕВГРАФОВИЧ САЛТЫКОВ–ЩЕДРИН (1826 – 1889).

...В сатире действительность как некое несовершенство противополагается идеалу, как высшей реальности..
Фр. Шиллер

У А.И. Куприна есть удивительный рассказ «Исполины» в нем Учитель гимназии, преподающий русскую литературу и грамматику, господин Костыка изменил идеалам молодости, превратился в бездушного чиновника. Однажды он учинил экзамен великим русским писателям. Их портреты, «приобретенные когда–то давным–давно, в телячьи годы восторженных слов и сохраненные частью по скупости, частью по механической привычке», висят у него в кабинете. Они его враги, страшные и неуязвимые. Как злосчастным ученикам, он выставляет им двойки и единицы за поведение: Пушкину, Лермонтову, Гоголю.

«Но вдруг его глаза столкнулись с гневными, расширенными, выпуклыми, почти бесцветными от боли глазами, – глазами человека, который, высоко подняв величественную бородатую голову, пристально глядел на Костыку. Ваше превосходительство... – залепетал Костыка и весь холодно и мелко задрожал. И раздался хриплый, грубоватый голос, который произнес медленно и угрюмо: – Раб, предатель и...

Пылающие уста Щедрина произнесли еще одно страшное слово, которое великий человек, если и произносит, то только –в секунды величайшего отвращения. И это слово ударило Костыку в лицо, ослепило ему глаза, озвездило его зрачки молниями...»

М.Е. Салтыков-Щедрин был и остается одним из тех великих писателей, который умел тревожить мысль и совесть людей.

Незадолго до смерти Салтыков–Щедрин написал одну (первую) страницу «Забытых слов». Он мечтал воскресить умертвленные слова (особенно такие, как «стыд», «совесть», «честь»), а ожившими словами, как живой водой, пробудить общество и вдохновить его на праведную жизнь. Это должно было стать вершиной щедринской идеи преображения.

Алексей Жемчужников опубликовал после смерти Салтыкова – Щедрина стихотворение «Забытые слова», выразившее дух не только символических «Забытых слов» Салтыкова, но и всего его творчества:

Слова священные, слова времен былых,
Когда они еще знакомо нам звучали…
Увы! Зачем же, полн гражданственной печали,
Пред смертью не успел ты нам напомнить их!
Те лучшие слова, так людям дорогие,
В ком сердце чувствует, чья мыслит голова;
Отчизна, совесть, честь и многие другие –
забытые слова…

У Салтыкова-Щедрина есть сказка-элегия «Приключение с Крамольниковым». В ней автор рассказывает о себе, о своей писательской деятельности,

о своих горестях и радостях, вместе с тем – и о муках русского подневольного литератора. «Крамольников был коренной пошехонский литератор. Он глубоко любил свою страну.

Все силы своего ума и сердца он посвятил на то, чтобы восстанавливать в душах своих присных представление о свете и правде и поддерживать в их сердцах веру, что свет придет и мрак его не обнимет. В этом собственно и заключалась задача всей его деятельности».

Личность писателя и его художественный мир.

Михаил Евграфович Салтыков родился 15 (27) января 1826 года в семье дворянина, коллежского советника, Евграфа Васильевича Салтыкова и Ольги Михайловны, урожденной Забелиной, в селе Спас–Угол Калязинского уезда Тверской губернии (ныне Талдомского района Московской области).

К моменту появления на свет Михаила Евграфовича родовое древо Салтыковых насчитывало уже не одно поколение. Дед писателя, Василий Богданович, в 1762 году в чине поручика лейб–гвардии Семеновского полка принял участие в дворцовом перевороте, возведшем на Российский престол Екатерину II Великую, за что был щедро награжден императрицей.

Отец писателя, Евграф Васильевич, был типичным представителем дворянской интеллигенции, свято чтившей заветы эпохи Просвещения. Он знал европейские языки, переводил, писал стихи, увлекался математикой, физикой, астрономией, имел большую библиотеку. Мать писателя, Ольга Михайловна, была из купеческого рода Забелиных, отличалась властным и строптивым нравом, рачительной хозяйственностью.

В имении Салтыковых имелось все, что составляло особенности усадебного быта России. Большой двухэтажный помещичий дом со службами, старинная церковь, сады, огороды, пруды, амбары, погреба, замечательная оранжерея, в которой выращивались персики и лимоны, был даже незамерзающий ручей, названный набожной матерью писателя Иорданкой.

Первые десять лет жизни Михаила Салтыкова прошли в родовом гнезде. Писатель признавался: «Ежели я что-нибудь вынес из жизни, то все-таки оттуда, из десятилетнего детства».

Салтыков отличался пытливым умом, впечатлительностью. В три года он начал изучать французский язык. Его природная одаренность, поражавшая окружающих, проявилась уже в раннем детстве. «Болтать по-французски и по-немецки я выучился довольно рано, около старших сестер и братьев, – вспоминал Салтыков, – и, помнится, гувернантки в дни именин и дней рождений родителей заставляли меня говорить поздравительные стихи на французском языке».

В семь лет, в день рождения, был совершен специальный молебен и произведено посвящение в грамоту. Начались годы учебы. Первоначальное обучение велось в домашнем кругу группой лиц, среди которых были родственники, священники, студенты, крепостной художник. Кроме, общеобразовательных наук большое внимание уделялось занятиям живописью и музыкой. Отлучаясь из дома, Ольга Михайловна приказывала, чтобы дети занимались музыкой «всякий день по 2 часа... а без сего и гулять их не отпускать».

Воспоминания о своей жизни и детстве Салтыков–Щедрин оставил в автобиографических записках, в романе-хронике «Пошехонская старина» и во многих других художественных произведениях.

Одним из сильнейших впечатлений детства было знакомство восьмилетнего Салтыкова с «Чтением из четырех Евангелистов». Эта книга, не похожая на учебные пособия, поразила воображение будущего писателя. «Я даже могу с уверенностью утверждать, что момент этот имел несомненное влияние на весь позднейший склад моего миросозерцания», – писал Салтыков.

Но отношение к религии у писателя было неоднозначным. Светлые воспоминания оставили посещения Троице-Сергиевой лавры: «...Вот долетают до вас звуки колоколов, зовущих ко всенощной; вы еще далеко от города, и звуки касаются слуха вашего безразлично, в виде общего гула, как будто весь воздух полон чудной музыки, как будто все вокруг вас живет и дышит; и если вы когда-нибудь были ребенком, если у вас было детство, оно с изумительною подробностью встанет перед вами». Но в семье Салтыковых религиозность сводилась лишь к исполнению обрядов: «...ходили к обедне аккуратно, каждое воскресенье, а накануне больших праздников служили в доме всенощные и молебны с водосвятием, причем строго следили, чтобы дети усердно крестились и клали земные поклоны. Колени пригибались, лбы стукались об пол, но сердца оставались немы... Церковь, как и все остальное, была крепостная, и поп при ней – крепостной». Все это и предопределило сложное отношение писателя к вере и Церкви.

С детских лет воображение Салтыкова волновали герои былин и богатырских сказок, «все эти Чурилки, Алеши Поповичи, Ильи Муромцы». Но были и другие впечатления. Михаил сочувствовал простому народу, крепостным, с ужасом относился к поркам и другим наказаниям крестьян. Во многих своих произведениях он впоследствии приведет мрачную фактографию крепостного права. Позднее Салтыков писал: «Крепостное право, тяжелое и грубое в своих формах, сближало меня с подневольною массой. Это может показаться странным, но я и теперь еще сознаю, что крепостное право играло громадную роль в моей жизни и что, только пережив все его фазисы, я мог прийти к полному, сознательному отрицанию его».

Высоким антикрепостническим пафосом отличается «Пошехонская старина».

Салтыков стал непримиримым врагом не только крепостного права, но и всех форм насилия над человеком. Его раннее понимание справедливости сближается с юношеским гуманизмом А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева, Н.А. Некрасова – лучших писателей России.

В 1836 году Михаил Евграфович Салтыков поступает в третий класс шестиклассного Московского дворянского института. Он получает пансион и переезжает в Москву в сопровождении домашнего воспитателя, дядьки Платона.

«По высочайшему повелению» за успехи в учебе и хорошее поведение в 1838 году Михаила Салтыкова и его товарища Ивана Павлова перевели для продолжения образования в Царскосельский лицей. Салтыков переезжает в Царское Село. Он по возрасту зачислен в I класс воспитанником XIII курса Лицея.

Вопреки системе обучения в Лицее, направленной на взращивание исполнительных чиновников, Салтыков проявил себя талантливым литератором. «В то время Лицей был еще полон славой знаменитого воспитанника его, Пушкина, и поэтому в каждом почти курсе находился воспитанник, который мечтал сделаться наследником великого поэта». В XIII курсе «продолжателем» Пушкина считался Салтыков.

Салтыков писал стихотворения, басни, работал над трагедией «Кориолан», переводил из Виктора Гюго, Г. Гейне, Д. Байрона и др. Он участвовал в ли-

цейских рукописных журналах «Лицей», «Столиственник», «Вообще». Впоследствии он отметил: «Уже с первых классов любил читать, а начиная с 1839 года пристрастился совсем. Преимущественно влияли на меня «Отечественные записки» и Белинский».

Салтыков всегда отмечал сильное воздействие В.Г. Белинского на мировоззрение свободолюбивой молодежи. О публикациях критика в журналах он писал: «С иной, более обширной кафедры, лилось к вам полное страсти слово Белинского, волнуя и утешая вас, и наполняя сердца ваши скорбью и негодованием, и вместе с тем указывая цель для ваших стремлений! Будем же верны добру и истине! Будем верны памяти наставников наших!»

Лицеист Михаил Салтыков знакомился с литераторами, бывал в литературных салонах и кружках. Как юношу, обладающего большим литературным талантом, его представили П.А. Плетневу, редактору и издателю журнала «Современник». В доме М.А. Языкова он впервые встретился со своим кумиром В.Г. Белинским. Писательница Авдотья Панаева в своей книге «Воспоминания» так рисует портрет Салтыкова тех лет: «Я видела его в костюме лицеиста в начале сороковых годов в доме М.А. Языкова. Он приходил к нему по утрам по праздникам. Юный Салтыков и тогда не отличался веселым выражением лица. Его большие серые глаза сурово смотрели на всех, и он всегда молчал. Помню только раз на лице молчаливого и сумрачного лицеиста улыбку. Он всегда садился не в той комнате, где сидели все гости, а помещался в другой, против двери, и оттуда внимательно слушал разговоры».

На три курса старше Михаила Салтыкова в Лицее учился М.В. Буташевич–Петрашевский. По окончании Лицея он организовал общественно–философский кружок, занимающийся изучением и пропагандой философских и общественных систем социалистов–утопистов: Р. Оуэна, К.А. Сен–Симона, Ш. Фурье.

Петрашевский звал к политическому обновлению жизни. Этот кружок Петрашевского вошел в историю общественного движения под названием петрашевцы.

Петрашевский с большим уважением относился к своему младшему другу Салтыкову. В 1842 году он просил лицеиста принять участие в организуемом им журнале «Мои афоризмы». «Самая мысль издания журнала поддерживала мое знакомство с

Петрашевским», – говорил Салтыков, мечтающий стать литератором. Салтыков посещал пятницы Петрашевского.

Сразу после окончания Лицея, в 1844 году, М.Е. Салтыков определен на службу в канцелярию Военного министерства, возглавляемого князем А.И. Чернышевым. Официальные обязанности своей государственной службы Салтыков совмещает с журналистской работой в журналах «Современник» и «Отечественные записки» и писательской деятельностью.

Стихотворения Салтыкова появляются в 1844–1845 годах на страницах любимого всей демократической молодежью журнала «Современник».

Расширяется круг литературных знакомств Салтыкова. Но Михаил Евграфович был очень разборчив и требователен в дружбе, подходил к этому вопросу, руководствуясь правилом: «Скажи мне, кто твой друг, и я скажу тебе, кто ты».

На литературное поприще писатель вступает вместе с талантливейшими людьми, имена которых вошли в золотой фонд русской критики и литературы. Салтыков дорожит дружбой с критиком Валерианом Майковым, прогрессивным публицистом Владимиром Милютиным, принимавшим деятельное учас-

тие в изданиях петрашевцев. В 1847 году Салтыков посвящает В.А. Милютину свою первую «повесть из повседневной жизни» «Противоречия», опубликованную в журнале «Отечественные записки» под псевдонимом «М. Непанов».

Главные принципы натуральной школы, в русле которой выступает Салтыков, еще более полно выражены в следующей повести – «Запутанное дело», она опубликована в 1848 году в «Отечественных записках».

Это повествование о бедняке Иване Самойлыче Мичулине, который, напутствуемый ходатайством отца к видному господину, приезжает в Петербург, чтобы найти себе место и устроить жизнь. Его искания выявляют стремления молодого поколения своим трудом добиться улучшения своего социального положения. Однако Мичулина ждут разочарования. Господин отвергает его, а самостоятельные поиски работы не дают результата. Мичулин остается без средств к существованию в нищенских номерах частного ночлежного дома. Он не находит в себе сил смириться с тягостным положением, его личный протест тонет в мире собственности, наполненном, как представляется герою, не людьми, а голодными волками. Мичулин не выдерживает схватки с капиталом. Он заболевает и уходит из жизни. Его судьба – наглядный пример того, что борьба за человеческие права ведется не на жизнь, а на смерть

Демократизм позиций Салтыкова был правильно понят П.А. Плетневым, который, прочитав «Запутанное дело», констатировал: «Тут ничего больше не доказывается, как необходимость гильотины для всех богатых и знатных».

Книга «Запутанное дело» привлекла внимание министра князя А.И. Чернышева. Он поручил Н.В. Кукольнику написать рапорт о произведении, а потом передал дело Салтыкова в Меньшиковский комитет. По распоряжению министра Салтыков был под арестом направлен на гауптвахту Адмиралтейства, а потом переведен на Арсенальную гауптвахту на Литейном проспекте. Писателя обвиняли в нарушении «закона, запрещающего передавать печати собственные сочинения без ведома начальства». Весной 1848 года Салтыков «по высочайшему повелению» отправлен на службу в Вятку тем же чином.

Ссылка длилась с 1848 по 1855 год. В течении восьми лет М.Е. Салтыков был лишен привычного общения и литературной деятельности. По распоряжению губернатора он был зачислен сначала в канцелярию губернского правления младшим чиновником. Пришлось начинать служебную карьеру заново. Салтыков был переписчиком, потом чиновником особых поручений при вятском губернаторе, производил дознания по мелким судебным делам. Добросовестность в выполнении служебных обязанностей и честность позволили Салтыкову быстро продвинуться по службе и получить в 1850 году должность советника в Вятском губернском правлении. В обязанности Салтыкова входили самостоятельные ревизии уездных учреждений Вятской, Пермской, Казанской, Нижегородской, Ярославской губерний. Своей эрудицией и административными способностями М.Е. Салтыков завоевывал всеобщее уважение в государственных административных кругах.

Вице-губернатор Вятки Аполлон Петрович Болтин признал административный талант молодого образованного чиновника и открыл для него двери своего дома. Его дочь Елизавета Аполлоновна Болтина в 1856 году вступила в брак с Салтыковым. Но надежды Салтыкова на взаимопонимание в браке не оправдались. Семейная жизнь писателя не была безоблачной. В последние годы жизни он чувствовал себя глубоко несчастным и одиноким. «Главное – дети измучили. Такие афоризмы Константин уже выработал, что слушать

страшно. Еще шесть лет учиться предстоит, а он о карьере и протекции говорит», – писал Щедрин в одном из писем.

После смерти Николая I и последовавшем изменением правительственного курса Салтыков–Щедрин получил возможность в конце 1855 года вернуться в Петербург.

В 1856 году в журнале «Вестник Европы» был опубликован художественно–публицистический цикл «Губернские очерки», который стал вступлением Салтыкова–Щедрина в большую литературу.

В «Губернских очерках» правда жизни была воссоздана писателем–гражданином. Многие обыватели и чиновники Вятки могли бы узнать себя в образах обитателей города Крутогорска, о котором идет речь в произведении.

Город Крутогорск является собирательным образом уездных городков России, сюда устремляется отставной надворный советник Николай Щедрин, романтически жаждущий обновления жизни. Однако надежды героя не оправдались. Жизненные устои Крутогорска оказались полны рутины, лжи и преступлений. Салтыков обличает обывателей.

В разделе «Прошлые времена» писатель срывает маски с судейских чиновников, подьячих, судейских лекарей. Эти лица склонны к преступному вымогательству и пренебрежению законами.

Н. Щедрин горестно осознает нравственную убогость и отсутствие идеалов крутогорцев. Герой уезжает из города. Он надеется собрать растраченные силы, доказать своим опытом значение знаний, развития в обществе. То, что персонаж начинает задаваться вопросами смысла жизни, свидетельствует о его нравственном росте, большой умственной работе, которую он проделал, познакомившись с фактами крутогорской действительности. Оптимистический призыв к активности можно услышать в финале произведения.

Очерки раздела «Богомольцы, странники и проезжие» изображают лучшие побуждения простых людей, связанные с духовным подвижничеством и поисками правды. Правды, которая по народным представлениям присуща крупным религиозным деятелям, чудотворцам, святым, заключена в религиозных центрах, какими являются Троице–Сергиева лавра, Киевская лавра, Соловки, гора Афон, соборы Москвы и т. п.

«Губернские очерки» показывают отношение Салтыкова к своему народу. Писатель утверждает: «Я вообще чрезвычайно люблю наш прекрасный народ, и с большим уважением смотрю на свежие и благодушные типы, которыми кишит народная толпа».

С 1858 по 1868 год М.Е. Салтыков–Щедрин совмещал писательскую деятельность с государственной службой, полагая, как и многие передовые люди того времени, что новый правительственный курс будет способствовать прогрессивным преобразованиям, и желая участвовать в них. Он занимал крупные посты, будучи с 1856 года причислен к Министерству внутренних дел, исполнял обязанности вице–губернатора Рязани, потом Твери, служил председателем Пензенской казенной палаты, управляющим Рязанской казенной палаты. Находясь на этих должностях, он старался, насколько позволяли условия, «не дать мужика в обиду». Такое отношение к народу было необычным в высшей бюрократической среде. Сослуживцы называли вице–губернатора Салтыкова вице–Робеспьером. К своей государственной деятельности Салтыков–Щедрин относился ответственно, к тому же служба помогала ему найти

темы и сюжеты для очерков и романов. С наблюдениями за деятельностью и жизнью уездных администраторов связан художественно–публицистический цикл «Помпадуры и помпадурши», сатира «История одного города» и многие другие обличительные произведения.

В 1862 году Н.А. Некрасов, главный редактор журнала «Современник», пригласил Салтыкова-Щедрина стать членом редакции. Сатирика обрадовало это предложение. Литературу он считал главным делом своей жизни, а работа в журнале открывала для него большие горизонты. Некрасов в свою очередь в лице Салтыкова находил талантливого публициста недюжинной работоспособности, прекрасного организатора. Вся редакторская деятельность писателя связана с журналами Некрасова. Сатирик продолжал сотрудничать с ним и после закрытия «Современника» и приобретения Некрасовым «Отечественных записок». Расцвет редакторской работы Салтыкова–Щедрина приходится на 70–е годы. А во время болезни Некрасова он стал фактически главным редактором «Отечественных записок» и возглавлял журнал после смерти поэта до 1884 года.

Салтыков-Щедрин и как писатель, и как редактор формировал демократическое литературное направление, определял писательские судьбы. Его заслугой стало воспитание талантливых писателей–народников. А один из них, Н.Н. Златовратский, даже писал под псевдонимом «Маленький Щедрин».

Литературно-публицистическая деятельность Салтыкова–Щедрина 1860–х годов отличалась большой интенсивностью. Были созданы художественно-публицистические циклы «Невинные рассказы», «Сатиры в прозе», «Признаки времени», «Письма о провинции», написаны драматические сцены и пьесы, десятки статей, рецензий, публицистический цикл «Наша общественная жизнь».

Писательская, публицистическая и служебная деятельность Салтыкова–Щедрина этого периода подготовили почву для создания сатиры «История одного города», которая была завершена в 1870 году. Роман по праву признан шедевром. Он занял почетное место в ряду творений Ф. Рабле, Д. Свифта, Д. Дефо, У. Теккерея. Это остросатирическое произведение, исполненное большой художественной фантазии и гражданской смелости. Новаторский сюжетно–композиционный и стилистический прием летописи градоначальников вымышленного города Глупова позволил создать галерею властвующих особ, олицетворяющих механизм государственного администрирования. Сатирик обличает бессмысленную и беспощадную власть, чуждую нуждам народа и интересам страны.

В «Истории одного города» даже повторен главный организующий принцип построения «Губернских очерков». В этой щедринской сатире,постепенно создается образ «глуповского» мира, а в финале дается трагическая картина его гибели. Сатирическая логика писателя все та же: мир, созданный для погибели человека, не имеет права на существование.

Самое страшное для Салтыкова заключается в том, что мир, в котором человек обречен на смерть, возникает по воле самого же человека. Ведь атмосферу страха и ужаса в городе Глупове создают градоправители (Брудастый, Двоекуров, Бородавкин, Негодяев, Прыщ, Грустилов, Угрюм–Бурчеев), полностью парализовав волю народа. Политика страха и террора, помноженная на смиренное послушание глуповцев, и породила этот страшный мир.

Не жизнь, а смерть властвует в «глуповском» мире. Жизнь в плену у смерти – такой художественный мотив становится повествовательной доминантой

«Истории одного города». Именно поэтому гротеск, способный соединять несоединимое, полностью предопределяет поэтику этого произведения.

В гротескном изображении Салтыкова Глупов – город мертвых. «Глуповский» мир превращает человека в живого мертвеца. С позиции щедринского антропологизма это означает: отчуждение человека от своей собственной первозданно–совершенной природы достигло такого абсолюта, что воплощается в бесконечных гротескных превращениях (Брудастый – «органчик», Прыщ – «фаршированная голова», Угрюм–Бурчеев – «сатана»).

Гротескная образность позволила писателю выразить направляющую идею «Истории одного города», смысл которой заключается в том, что главная причина губительного отчуждения людей и самоотчуждения – это государственная власть.

Власть, по мысли Салтыкова, основывается на культе насилия. Насилие над природой человека уничтожает его сущность. Результат этого уничтожения – тотальное отчуждение и самоотчуждение. Всеобщее отчуждение становится источником ненависти – силы губительной и страшной.

В городе Глупове все ненавидят друг друга. Глуповцы в любой момент готовы растерзать ближнего, как они поступили, например, с несчастной Аленкой (она якобы навела на город «сухость»): «Тогда совершилось неслыханное дело. Аленку разом, словно пух, взнесли на верхний ярус колокольни и бросили оттуда на раскат с вышины более пятнадцати саженей». Страшен глуповец в своей готовности в любой момент уничтожить ближнего своего.

Салтыков создает сатиру–предостережение. По его мысли, человечество, развивающееся по пути усиления власти, обречено на трагедию самоуничтожения. Власть, доведенная до абсолюта, превращает человека в полную его противоположность. И тогда он вопреки инстинкту самосохранения уничтожает сам себя, что и показал автор как возможную историческую перспективу в страшном финале «Истории одного города».

Для усиления эсхатологической направленности своей сатиры Салтыков обращается к определенной философской традиции – в символическом финале «Истории одного города» заметно присутствие философской доктрины А. Шопенгауэра, обретшей популярность среди русских писателей (И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, Ф.И. Тютчев, А.А. Фет) именно в 60–е годы. Образ города Глупова, оказавшегося во власти разрушительной силы космического «Оно», соприкасается с шопенгауэровской концепцией грядущего космического самоубийства человечества. «С воодушевлением пророка призывает Шопенгауэр страждущее человечество к космическому самоубийству как к единственному средству избавиться от мира и его страданий», – точно раскрывает суть этой концепции С.О. Грузенберг.

Присутствие в финале страшных пророчеств Шопенгауэра усилило его трагическое звучание, что и необходимо было автору для художественного воплощения его предостережения: власть, доведенная до абсолюта, может стать первопричиной бессознательно совершившегося самоубийства человечества.

В обсуждении общественно–политических проблем М.Е. Салтыков–Щедрин занимает ведущее место в литературном процессе 1870– 1380–х годов. Кажется, не было такого вопроса во внутренней политике России, который бы ускользнул от пера сатирика, не стал бы объектом его обличения. Объем его деятельности вызывает восхищение. В это время созданы художественно–публицистические циклы «Благонамеренные речи», «Господа ташкентцы», «Убежище Монрепо», «Культурные люди», «В среде умеренности и аккуратности» и

роман «Современная идиллия». На страницах журнала «Современник» постоянно публикуются статьи и рецензии писателя, выявляющие главный круг чтения современности и обсуждающие его с демократических позиций.

Итогом литературного творчества Салтыкова–Щедрина 1870–х годов явился социально–психологический роман «Господа Головлевы», который был завершен в 1879 году.

М.Е. Салтыков–Щедрин считал себя писателем злобы дня, его произведения отражали «особенности минуты», были чрезвычайно актуальны. Однако в 1880–е годы у него появилась новая особенность, придавшая лирический колорит и философское звучание его последним произведениям. Писатель все чаще и чаще стал обращаться к воспоминаниям. Он вспоминал детство, прошедшее в деревне, размышлял о судьбах страны и народа. С этими раздумьями писателя тесно связаны художественно–публицистические циклы «Мелочи жизни», «Сказки» и роман-хроника «Пошехонская старина».

Художественный цикл «Сказки» М.Е. Салтыкова–Щедрина включает 32 сюжета. Основная работа над циклом пришлась на 1882–1886 годы. Сатирик самостоятельно создавал сюжеты, черпал тематику из современной общественной жизни, аллегорически призывал народ к политической активности. Эти черты позволили выделить некоторые сказки Салтыкова–Щедрина в жанровую группу «политические». Хрестоматийными стали сказки «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Дикий помещик», «Пропала совесть», «Карась–идеалист», «Премудрый пискарь», «Либерал», «Коняга», «Богатырь» и многие другие.

Арсенал художественных средств и приемов в «Сказках» Салтыкова-Щедрина свидетельствует о неистощимости его творческой фантазии, о его глубоком знании фольклора. «Сказки» Салтыкова–Щедрина развивают устно–поэтические традиции народных сказок, в них используются аллегории, традиционные стилевые приметы: зачины «жили–были», «в некотором царстве, в некотором государстве», сюжетно–композиционные схемы, характерные присловья, пословицы и поговорки, устойчивые эпитеты.

В «Сказках» Салтыков–Щедрин выступает как художник–новатор, создатель новой видовой группы политических сказок, мастер эзоповского повествования.

Как замечает В. Кирпотин, «”Сказки” в своеобразной и экономной форме повторяют тематику почти всего творчества сатирика. В этом отношении они, нисколько не теряя эстетической и идейной самостоятельности, являются как бы художественным конспективным итогом всего написанного Салтыковым–Щедриным. <...> В сказках проходят перед нами и ташкентцы, и молчалины, и пенкосниматели, и смиренномудрые простецы – почти вся галерея щедринских типов, только в обличий животных».

Салтыков в сказках, как и в своих сатирах, при всей их трагической мрачности и обличительной суровости оставался моралистом и просветителем. Показывая ужас человеческого падения и самые зловещие его пороки, он наперекор всему верил, что в будущем произойдет нравственное возрождение общества и наступят времена социально–духовной гармонии. Всеобъемлющий катарсис, проявляющийся в каждой сатире писателя, давал дополнительные эстетические возможности для художественного осуществления этой «веры».

Всеобъемлющий катарсис, охватывая все тридцать две сказки, превращает их тем самым в цикл. Еще в большей степени способствует этому жанровая

родственность их текстов. Жанровый «стержень» выполняет важную циклообразующую функцию.

Если переосмысление прошлого в «Сказках» находит выражение в жанровой коллизии, то воспоминания о прошлой жизни при крепостном праве эпической панорамой разомкнутся в романе–хронике «Пошехонская старина» (1888–1889), завершающем творческий путь сатирика.

Салтыков–Щедрин связывал с новым романом большие надежды. Он считал своим писательским долгом напомнить читателям об ужасах крепостного права, новые ростки которого, по мнению сатирика, стали очевидны в 1880–е годы.

«Пошехонская старина» – широкое художественное полотно, изображающее дореформенную жизнь помещичьей России. Повествователем в произведении является представитель старинного дворянского рода Никанор Затрапезный. Он стоит на демократических позициях, сочувствует закабаленному народу, его записки – это своеобразная летопись крепостного права.

Салтыков–Щедрин по–своему решает проблему изображения детства и юности героя. Писатель акцентирует восприятие ребенком ужасов помещичьего своеволия, которые препятствуют естественному и гармоничному развитию личности. В своем анализе первопричин человеческих пороков Салтыков–Щедрин принципиален. Он ратует за создание новых, лучших условий для роста личности.

Главным художественным принципом изображения жизни в Пошехонье становится известный литературный прием галереи образов. Принцип галереи позволяет сделать контрастным противопоставление образов помещиков–самодуров и крепостных. Салтыков–Щедрин обличает нравственную убогость помещичьей жизни, глумление над угнетенным народом. Он показывает судьбы крепостных, разбивающиеся о деспотизм бездушных помещиков.

Писатель отмечает идейную неоднородность крестьян. Рядом со смирившейся идеалисткой Аннушкой борется за свою независимость жена живописца Павла, крепостная Мавруша; исполнена драматизма судьба Ваньки–Каина; трагична жизнь бессчастной Матренки. Образы крепостных, с одной стороны, обладают своеобразием и уникальностью, с другой – типичны. Это говорит о мастерстве писателя, сумевшего выйти на уровень широкого обобщения, не обезличивая персонажей.

«Пошехонская старина» становится гневным обличительным документом эпохи крепостничества. Это приговор обществу, обреченному на гибель. В своем последнем произведении Салтыков–Щедрин выступил как бесстрашный защитник человеческих прав.

Смерть Салтыкова-Щедрина последовала 28 апреля (10 мая) 1889 года. По завещанию писателя похоронили на Волковом кладбище в Санкт–Петербурге, рядом с И.С. Тургеневым.

Роман «Господа Головлевы».

Создание художественного мира осуществлялось в полном соответствии с главной целью сатирического творчества писателя – вернуть человечество в то гармоническое состояние, в котором оно пребыало до первого грехопадения. Эта цель в форме философско–литературной декларации определилась в сатире «В деревне»: «Как–то переносишься мыслию в те приятные и злачные места, в которых гуляли наши прародители, пока не вкусили от древа познания добра и зла». Это породнение с библейской историей мира придает поистине вселенский размах художественному миру Салтыкова.

Этот художественный мир действительно огромен. Все в нем существенно и важно: и юношеские стихи, и публицистика, и литературная критика, и драматургия, и сатирические циклы, и мемуарная проза, и письма. Но все же в творчестве Салтыкова есть такие произведения, которые находятся в самом центре его художественного мира. Это относится прежде всего к «Губернским очеркам» (1856–1857), «Истории одного города» (1869–1870) и психологическому роману–параболе «Господа Головлевы» (1875–1880).

У М. Е. Салтыкова–Щедрина есть маленькая сказка «Пропала Совесть». Сюжет ее прост: Совесть, изгнанная из мира человеческих душ, в образе негодной ветошки мытарствует по всем социальным кругам тогдашнего российского общества, каждый из которых словно символизирует тот или иной порок. Но ни в одном из них она так и не находит себе приюта и пристанища. Нет у Совести «своего места».

Это малозаметное событие, столь прямолинейно сформулированное в заглавии сказки, – пропажа Совести – центрально и в художественном мире Салтыкова–Щедрина, и подспудно определяет наличие в нем двух главных образов – бессовестного мира И бесприютной Совести. Их трагическая разъединенность – неизменный фон всего художественного творчества сатирика и, в частности, его романа «Господа Головлевы».

Для постановки и решения проблемы писатель избирает ту сферу человеческого бытия, в которой потеря нравственных основ равнозначна абсолютной гибели личности,– это семейные связи. Жизнь семьи Головлёвых, психология взаимоотношений её членов отражают многочисленные социальные пороки: угнетение личности, отсутствие сострадания, предательство, обречённость одиночества, стяжательство, обман, способность к преступлению, жестокость, властность, рабскую приниженность. Роман Салтыкова–Щедрина предупреждал: где неограниченная власть,– там жестокое отношение к человеку; где нет позыва к труду,– там растление личности; где труд во имя накопительства,– там духовное опустошение; где умерла духовность,– там нет близких, нет искренности, нет радости человеческого) бытия.

Основная внутренняя проблема романа – определение границ выживаемости человека, покинутого Совестью, судьба «выморочного мира».

Головлевы, забывшие о смысле человеческого существования, словно заражаются общей духовной болезнью, которая беспощадно, одного за другим, уносит их в могилу.

«Все смерти, все отравы, все язвы – всё идёт отсюда», «Головлёво – это смерть, злобная, пустоутробная; это смерть, вечно подстерегающая новую жертву».

Головлево – это собственно фамильный склеп, родовой морг семейства, и это, для Щедрина, символ той участи, которая неизбежно ждет человечество, если оно предаст забвению заветы Совести.

«Головлевы» – это слово читается еще и как «самоубийцы», стоит только вспомнить старославянское «голова» и «головник» – «убитый» и «убийца». Поскольку перед нами фамилия, то слово это несет еще некий родовой, закономерный и будто бы предопределенный самою судьбой характер. Щедрин вообще питает неприязнь к словам, стершимся от обыденного использования. Так, Иудушка говорит о самоубийстве Любиньки – «сама от себя умерла»... И это участь всех Головлевых.

Роман начинается с возвращения в «лоно семейства» одного из них «постылых» – Степана Владимировича. «Наконец: он отыскал глазами поставленный близ дороги межевой столб и очутился на головлевской земле, на той постылой земле, которая родила его постылым, вскормила постылым, выпустила постылым на все четыре стороны и теперь, постылого же, вновь принимает его в свое лоно». («Постылое» лоно, рождающее «постылых» людей!) «Вспомнилась ему евангельская притча о блудном сыне, возвращающемся домой, но он тотчас же понял, что в применении к нему подобные воспоминания составляют только одно обольщение».

Едва «блудный сын» переступает границу Головлева, он словно попадает в другой мир: несмотря на то, что «солнце стояло уже высоко и беспощадно палило бесконечные головлевские поля», «он бледнел все больше и больше и чувствовал, что его начинает знобить». (Это озноб холода, выморочности: это будто мир «вечной мерзлоты» духа, где даже лучи солнца вызывают лишь морозный озноб.)

Барская усадьба, представшая Степану в обрамлении «деревьев погоста», смотрела «так мирно, словно в ней не происходило ничего особенного; но на него ее вид произвел действие «медузиной головы». Картину довершают; дворовые, понимающие, что «перед ними «постылый, который пришел в постылое место», «ледяной взгляд Арины Петровны, смеривший «балбеса» с ног до головы, и заключительная фраза авторского повествования, пронизывающая читателя могильным холодом и сыростью подземелья: «Двери склепа растворились, пропустили его, и захлопнулись».

Какая-то мертвящая окаменелость свойственна всему «падшему миру» «Господ Головлевых», всем персонажам щедринского романа: Арине Петровне, «оцепеневшей в апатии властности» и «цепенящей» своим «ледяным взглядом» всех домочадцев; Иудушке, пораженному нравственным параличом, нравственным «окостенением» и парализующему окружающих; Балбесу, который «словно окаменел», вернувшись в усадьбу, и. не умирает далее, а «околевает».

Иногда сами Головлевы в момент «нравственного отрезвления» припоминают, что нечто похожее на то, что с ними сейчас происходит, уже было, где–то они что–то сходное видели или слышали, когда–то нечто подобное вроде бы уже произошло (эти неопределенные, несформированные туманные припоминания, смутные догадки вызывают в памяти картину нудной канители кошмарного, дурного, нескончаемого сна); чаще же всего Щедрин предлагает осознать эти настойчивые повторы в их жизни самому читателю.

Именно в такой момент «нравственного отрезвления», задумавшись над своей будущей жизнью, «блудный сын» Степан Владимирович и припоминает судьбу своих шественников, которую ему суждено повторить: «Вот дяденька Михаил Петрович, который тоже принадлежал к числу «постылых» и которого дедушка Петр Иванович заточил к дочери в Головлево, где он жил в людской и ел из одной чашки с собакой Трезоркой. Вот тетенька Вера Михайловна, которая из милости жила в головлевской усадьбе у братцд Владимира Михайловича и которая умерла «от умеренности», потому что Арина Петровна корила ее каждым куском, съедаемым за обедом, и каждым поленом дров, употребляемым для отопления ее комнаты. То же самое приблизительно предстоит и ему».

Не всепрощающая Совесть ждет Степана по возвращении домой, а бессознательная жестокость «семейного суда». Правда, тайная надежда на не-

сбыточное чудо вдруг ожила в душе Степана Владимировича, «когда однажды утром земский таинственно сообщил ему, что ночью братцы приехали»: «он невольно вздрогнул и изменился в лице»,, «что-то ребяческое в нем проснулось», хотелось еще раз приобщиться к той жизни, «которая так упорно отметала его от себя, броситься к матери в ноги, вымолить ее прощение и потом, на радостях, пожалуй, съесть и упитанного тельца». Но умирает эта мимолетная надежда так же внезапно, как и появляется.

Степан Владимирович не единственный в романе представитель так называемых «блудных сынов». Целая вереница их, похожих один на другого, проходит перед читателем этого произведения.

Вот Петенька, которого, «как и всякого блудного дворянского сына», «не отдавшего себе никакого отчета в жизненных целях, как-то инстинктивно тянет в свое место». Он проиграл в карты казенные деньги и приехал в Головлево, как в последнее «свое место», куда только и мог приехать в минуту отчаяния.

На что он надеется? Чего ищет? «Что–то будет из этой поездки? совершится ли чудо, которое должно превратить камень в хлеб, или не совершится?» «Конечно, Петенька... может быть, и не понимал своего отца, но, во всяком случае, он не знал за ним ни одного чувства, ни одной слабой струны, за которую предстояла бы возможность ухватиться и, эксплуатируя которую, можно было бы чего–нибудь достигнуть». «Он чувствовал только одно: что в присутствии отца он находился лицом к лицу с чем–то необъяснимым, неуловимым.

Незнание, с какого конца подойти, с чего начать речь, порождало ежели не страх, то, во всяком случае, беспокойство».

Тревожно ощущаемая Петенькой душевная пустота Иудушки, роднит последнего с прежней хозяйкой Головлева «маменькой» Ариной Петровной. Не случайно поэтому, что приезд Петеньки к отцу и их встреча напомнили потрясенной Арине Петровне ее собственную историю с «Балбесом». «И сдается ей, что она все ту же знакомую повесть слышит, которая давно, и не запомнить когда, началась. Закрылась было совсем эта повесть, да вот и опять, нет–нет, возьмет да раскроется на той же странице».

Впечатление не обмануло Арину Петровну. Совпал и финал повестей: ни один мускул не дрогнул на деревянном лице Иудушки, «ни одна нота в его голосе не прозвучала чем–нибудь похожим на призыв блудному сыну».

Судьбу двух братьев Иудушки и двух его сыновей разделяет и «племяннушка» Порфирия Владимировича – Аннинька. На ее душераздирающий вопрос: «...Вы, дядя, добрый? добрый вы? скажите!», Иудушка мог ответить только одно: «Ну, добрый, добрый! Ну, говори! хочется чего–нибудь? закусочки? чайку, кофейку? требуй! распорядись!» Аннинькe вдруг вспомнилось, как в первый приезд ее в Головлево дяденька спрашивал: «Телятинки хочется? поросеночка? карто–фельцу?» – и она поняла, что никакого другого утешения ей здесь не сыскать».

Исход Иудушки, старого головлевского барина, это в то же время начало правления «новой» хозяйки усадьбы – «сестрицы Надежды Ивановны Галкиной» дочки тетеньки Варвары Михайловны, «которая уже с прошлой осени зорко следила за тем, что происходило в Головлеве».

История завершила круг и вернулась к тому же, с чего началась. Здесь ничто не начинается и не кончается – здесь все повторяется. Жуткое однообразие, кошмарный :яж бытия, где один, как две капли воды, похож на другого – характерная черта изображаемого Щедриным «выморочного мира».

Так, Степана «давит» серое, вечно слезящееся небо осени», «гнетет бремя уныния и истомы»; Арину Петровну «давит мысль» о детях, они для нее – «лишняя обуза»; дочь ей своих «покинула на шею», да и «постылый» тоже норовит «сесть ей на шею», и наконец «на шее повис»; Иудушку душит «бремя пустоутробия», «бремя пустомыслия», для Анниньки «прошлое, как скарб, который надавливал ей на плечи», она ощущает «гнет прошлого», даже сон сваливается на нее, «словно камень», из–под которого она «выползает» «разбитая, полуобезумевшая»; всех персонажей романа давит «натиск» почти физически ощущаемой массы пустяков; все они – «подавленные существа» и т. д.

Существование в таких условиях просто невыносимо. Весь состав человека трещит, «разваливается», «рассыпается в прах».

Для вернувшегося в Головлево Степана Владимировича время существования утрачивает свою цельность. Оно оказывается разъятым, прошлое и будущее отсечены от его сознания и не существуют как реальности, настоящее суживается до размеров «сиюминутного», того, что сейчас, вот теперь находится перед глазами и поглощает «постылого» целиком.

«Будущее, безнадежное и безвыходное, однажды блеснувшее его уму и наполнившее его трепетом, с каждым днем все больше и больше заволакивалось туманом, и, наконец, совсем перестало существовать».

«Помертвевшая память пробовала прорваться в область прошлого», но «прошлое не откликалось ни единым воспоминанием, ни горьким, ни светлым, словно между ним и настоящей минутой раз навсегда встала плотная стена».

«Перед ним было только настоящее в форме наглухо запертой тюрьмы, в которой бесследно потонула и идея пространства и идея времени». Да и горизонты настоящего суживаются до размеров сиюминутного: «перед глазами печка – мысль до того переполняется этим представлением, что не принимает никаких других впечатлений. Потом окно заменяет печку – окно, окно, окно...» В конце концов теряется и это «скудное чувство настоящего».

«Чувство действительности» отмирает, «самое существование как бы прекращается»; от человека остается только тело, покинутое сознанием, – труп. Тьма уже нужна «выморочному», необходима, желанна, так как вместе со светом у него просыпается «страх», «отвращение, ненависть». Балбес весь погружается в «безрассветную мглу, в которой нет места не только для действительности, но и для фантазии. Мозг его вырабатывал нечто, но это нечто не имело, отношения ни к прошедшему, ни к настоящему, ни к будущему. Словно черное облако окутало его с головы до ног... В этом загадочном облаке потонул для него весь физический и умственный мир...»

Сначала наступает забытье (забытием, то есть человек выпадает из жизни, бытия), затем человек растворяется в «беспредельной пустоте» и, наконец, сливается с небито есть вне бытия – в небытии).

Мотив развала и слияние с пустотой усиливается в истории Степана впечатлением от пейзажа: за окном его квартиры «разверзнувшиеся хляби земли»; облако разорванной формы, казалось, «угрожавшее задушить его»; окрестность, постепенно «заволакивающаяся, заволакивающаяся» грузными массами облаков и, наконец, совсем пропадающая.

В жуткую воронку небытия, пустоты засасывается жизнь не одного только Степана, а всех персонажей романа, Арина Петровна, как и Степан, заражается болезнью разъятого времени: «развращенная воля» сделала из нее,”

«которую прежде никто не решался даже назвать старухой», – «развалину, для которой не существовало ни прошлого, ни будущего, а существовала только минута, которую предстояло прожить».

В условиях мира Совесть лишена возможности существовать. Она изгоняется в душевные глубины, на душевные задворки, забывается гам. (По Щедрину, то, что забыто – на срок забытья, пока забыто – не существует.)

В изгнании она «утрачивает ту деятельную чуткость», которая постоянно напоминала бы человеку о ее существовании. Совесть, лишенная возможности участвовать в жизни человека, «дичает».

Но «бывают минуты, когда человек, который дотоле только существовал, вдруг начинает понимать, что он не только воистину живет, но что в его жизни есть даже какая–то язва» * «Действие такого внезапного откровения» «для всех одинаково мучительно». Степана «нравственное отрезвление» «наполняет тоской»; Аннинькуу «встревоженная совесть» наполняет «томительным беспокойством»; из груди Арины Петровны «встрепенувшаяся совесть» исторгает «трагический вопль»; Иудушку суд совести отдает в «мучительную агонию раскаяния».

Потрясают последние слова Порфирия Владимировича:

«– Надо меня простить! – продолжал он. – За всех... и за себя... и за тех, которых уже нет... Что такое! что такое сделалось?! – почти растерянно восклицал он, озираясь кругом, – где... все...?»

Трагедия Иудушки в том, что он «бессознательный» предатель Совести (обратите внимание на его речь – это интонация мучительно приходящего в себя человека), «бессознательный» истребитель «целого человечьего гнезда», он и не подозревал, что «умертвляет», что рядом с ним происходил процесс «умертвий», его трагедия в том, что он «бессознательный лицемер» и его вина (вина начинается с момента осознания «постыдного прошлого», хотя само прошлое прожито «бессознательно») именно в его «бессознательности».

Слова Порфирия Владимировича воспринимаются как символ призыва Щедрина к людям, к читателям восчувствовать свое собственное существование как жизнь («простить... за себя» – чувство вины за забвение самого себя) и восчувствовать чужую жизнь, как свою собственную («простить... за всех...» – чувство вины за забвение чужих жизнен). Смысл жизни на земле в исполнении этих заветов Совести. Человек должен исполниться этими заветами и исполнить их.

Щедрин ставит человечество перед радикальной антитезой, решительным выбором – единственной альтернативой «или – или»: либо человечество, изгнав Совесть, остывшее и падшее, закоченеет в «постылости», погрязнет в гнусном самоистреблении, затянутое тиной пустяков, либо выпестует оно то растущее маленькое дитя, в котором растет и совесть. «И будет маленькое дитя большим человеком, и будет в нем большая совесть. И исчезнут тогда все неправды, коварства и насилия, потому что совесть будет не робкая и захочет распоряжаться всем сама...» («Пропала Совесть»).

Мучительность и серьезность проблемы, поглощавшей Щедрина, заставляла его настойчиво искать для своего художественного творчества пути в живую историческую действительность, общения с жизнью, прямого выхода в «дело» – практическую социально–нравственную жизнедеятельность.

Поиск таких возможностей характерен для историко–культурной ситуации, сложившейся в России во второй половине XIX века. Очень тонко подметил эту особенность нашей литературы современный писатель: «Все крупнейшие

русские романисты, начиная с Пушкина, иронически относятся к роману как иллюзии, каждый из них, создавая свой роман, рассчитывает дать в нем больше, чем может дать роман, и это стремление действительности против иллюзорности делает русскую литературу значительной, а писатель служение искусству считает проповедью <…> Кратко сказать, поэт у нас в самой поэзии не находит себе почвы, стремится сделаться учителем и пророком».

Искание русской литературой в лице ее лучших представителей «жизнестроительного слова», слова, активно воздействующего на жизнь, не оставило безучастным и Щедрина.

Есть в его творчестве нечто от педагогического замысла. Но воспитующий элемент присутствует в эстетическом целом его произведений. Щедрин не пренебрегает для своих целей и «прямым» авторским обращением к читателю, жаждет общения с ним не только через посредство художественных образов.

Такая эстетическая педагогика – органическая черта русской литературы, стремившейся видеть свое слово воплощенным.

Значение творчества М.Е. Салтыкова–Щедрина.

Каждый из великих писателей любой национальной литературы занимает в ней свое особое, только ему принадлежащее место. Главное своеобразие суровой фигуры Щедрина в русской литературе заключается в том, что он был и остается в ней крупнейшим писателем социальной критики и обличения. Островский называл Щедрина «пророком, vates ‘ом римским» и ощущал в нем «страшную поэтическую силу». «Это писатель ничуть или мало уступающий Льву Толстому,– утверждал А.И.Эртель,– а в энергичной, страстной борьбе со злом, в той силе анализа, с которой он умел разбираться в разных общественных течениях, может быть, даже превосходящий Толстого». «Господа! Вы чествуете великого диагноста в медицине,– говорил знаменитый физиолог И. М. Сеченов на юбилейном обеде в честь С. П. Боткина,– но не забудьте, что в нашей среде находится теперь другой, не менее великий диагност – это всеми уважаемый диагност наших общественных зол и недугов, Михаил Евграфович Салтыков». А один из представителей официальной России, М. П. Соловьев (был начальником Управления по делам печати), так определял силу щедринской критики и обличения: «С появлением каждой новой вещи Щедрина валился целый угол старой жизни. Кто помнит впечатление от его «Помпадуров и помпадурш», его «глуповцев» и его «Балалайкина», знает это. Явление, за которое он брался, не могло выжить после его удара. Оно становилось смешно и позорно. Никто не мог отнестись к нему с уважением. И ему оставалось только умереть».

Художник редкой самобытности, Щедрин вместе с тем один из наиболее показательных представителей, а также и созидателей основополагающих традиций всей русской классической литературы – ее гуманизма, ее непримиримости к миру зла и насилия, ее страстных исканий социальной справедливости, ее тоскующей любви к Родине и вместе с тем ее духа борьбы за общечеловеческие идеалы гармоничного, до конца согласованного общества. «Это огромный писатель, гораздо более поучительный и ценный, чем о нем говорят»,– утверждал Горький. Слова эти; давно сказанные, сохраняют свое значение и сегодня.

Вопросы и задания:

Составьте библиографию книг и статей о М.Е. Салтыкове–Щедрине, вышедших последние десять лет.

Напишите рецензию на одну из новейших статей о М.Е. Салтыкове–Щедрине.

Составьте реферат по статье Е.И. Покусаева «О собирательных типах салтыковской сатиры» (опубликована в кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика В.В Виноградова. Л., 1971. С. 213–219).

Проанализируйте один из циклов очерков М.Е. Салтыкова–Щедрина «Помпадуры и помпадурши», «Господа ташкентцы» и др.) как художественное целое.

Определите специфику типизации в цикле «Сказки» М.Е. Салтыкова-Щедрина (по одному из произведений).

Задания для самостоятельной работы:

Подготовьте реферат на одну из тем:

«Проклятая талантливость» (по «Господам Головлевым»).

Фольклорные образы и стилевые приметы в «Сказках» Салтыкова–Щедрина.

Салтыков–Щедрин и Достоевский.

Эволюция творчества Салтыкова–Щедрина.

Мастерство сатирического повествования в «Истории одного города».

Подготовьте научный доклад на одну из тем:

Принципы щедринского психологизма и их воплощение в романе «Господа Головлевы».

«Порфирий Головлев и Арина Петровна: мотив материнского проклятия и его смысловая функция в романе»;

«Собирательные типы» в творчестве М.Е. Салтыкова–Щедрина;

Роль гротескных образов в творчестве писателя–сатирика («История одного города»);

Мифологические мотивы в «Сказках» М.Е. Салтыкова–Щедрина.

Источники и пособия:

Салтыков–Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1965–1977;

Анненков П.В. Русская беллетристика в 1883 году. Г–н Н. Щедрин // М.Е. Салтыков–Щедрин в русской кри–1ИКС. М., 1959;

Добролюбов Н.А. «Губернские очерки». «Из записок отставного надворнго советника Щедрина. Собрал и издал М.Е. Салтыков // Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 11)62. Т. 2;

Дружинин А.В. «Военные рассказы» графа Л.Н. Толстого. СПб., 1856; «Губернские очерки» Н. Щедрина // Дружинин А.В. Литературная критика. М., 1984;

Макашин С. Салтыков–Щедрин. Биография. 2–е изд., доп. М., 1951; Покусаев Е. Сал–тыков–Щедрин в шестидесятые годы. Саратов, 1957;

Бушмин А.С. Сатира Салтыкова–Щедрина. М.; Л., 1959; Покусаев Е. Революционная сатира Салтыкова–Щедрина. М.. 1963;

Мысляков В.А. Искусство сатирического повествования. Саратов, 1966;

Макашин С. Салтыков–Щедрин на рубеже 1850–1860 годов. Биография. М., 1972;

Покусаев Е. «Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова–Щедрина. М., 1975; Салтыков–Щедрин. Статьи. Материалы. Библиография. Л., 1976;

Николаев Д. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977;

Прозоров В.В. Произведения М.Е. Салтыкова–Щедрина в школьном изучении. Л., 1979;

Турков А.М. Салтыков–Щедрин. 3–е изд., доп. М., 1981.

ГЛАВА 8. «ВСЯ МОЯ БИОГРАФИЯ – В МОИХ СОЧИНЕНИЯХ»: ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ИВАНА СЕРГЕЕВИЧА ТУРГЕНЕВА (1818 – 1889).

В России, в стране всяческого, революционного и религиозного максимализма... Тургенев едва ли не единственный, после Пушкина гений меры и, следовательно, гений культуры. Ибо что такое культура, как не измерение,накопление, сохранение ценностей.
Д. Мережковский.

Глубокая вера Тургенева в русский народ, в его будущее, жизнеутверждающий пафос многих его произведений привлекали не одно поколение русских читателей.

Иван Сергеевич Тургенев сыграл огромную роль в истории русской и мировой литературы XIX в. Его произведения проникнуты подлинным гуманизмом, глубокой симпатией к передовым, прогрессивным силам общества. В своих романах он показал преданность лучших русских людей делу освобождения народа. Это оценили еще при жизни писателя его современники. Критики – современники Тургенева – ценили его за актуальность произведений, за то, что он своевременно откликался на все волнующие общество события высокохудожественными произведениями. Гуманистический смысл произведений Тургенева близок и дорог современному читателю, бережно хранящему культурное наследие прошлого.

Личность писателя.

Иван Сергеевич Тургенев родился 28 октября (9 ноября) 1818 года в дедовском доме, в Орле, где жил его отец, полковник гвардии Сергей Николаевич Тургенев, и мать, Варвара Петровна, урожденная Лутовинова.

Детские годы Ивана Тургенева прошли в селе Спасском–Лутовинове, близ города Мценска Орловской губернии, в богатой барской усадьбе.

Род Тургеневых, хотя и не титулованный, принадлежал к стариннейшим и знатнейшим дворянским родам России. Он ведет свое происхождение еще из Золотой Орды, от татарского мирзы Тургена, поступившего на службу к московским князьям. В XVII веке и раньше предки Тургенева постоянно занимали ответственные и видные места воевод в различных городах, в XVIII веке служили в коллегиях и армии или жили мирными помещиками в своих имениях.

Отец Ивана Сергеевича Тургенева, хлебосол и охотник, муж, хотя и не влюбленный в свою жену, но уважавший ее, жил так, как ему хотелось, не обременяя себя заботами о семье и хозяйстве. С отцом у Ивана Сергеевича отношения были сложные. Вот как он рассказывал об этом: «Странное влияние имел на меня отец – и странные были наши отношения. Он почти не занимался моим воспитанием, но никогда не оскорблял меня, он уважал мою свободу, он даже был, если можно так выразиться, вежлив со мною, только он не допускал меня до себя».

Мать Тургенева, Варвара Петровна, своенравная и капризная, к детям относилась неровно. Порывы заботливости, внимания сменялись приступами ожесточения и мелкого тиранства. По ее приказу детей наказывали за малей-

шие проступки, а иногда и без всякой причины. «Мне нечем помянуть моего детства, – говорил много лет спустя Тургенев. – Ни одного светлого воспоминания. Матери я боялся, как огня. Меня наказывали за всякий пустяк – одним словом, муштровали, как рекрута. Редкий день проходил без розог; когда я отваживался спросить, за что меня наказывали, мать категорически заявила: “Тебе об этом лучше знать, догадайся”». И это при том, что мальчик пользовался особенным расположением матери. Впрочем, Варвара Петровна не любила выражать материнские чувства. Ей казалось, что всякое проявление чувства должно было уменьшить ее власть в доме.

Жестокую и властную женщину боялись все. Сколько людей подвергла она истязаниям, скольких сослала в Сибирь, отдала в солдаты – сосчитать трудно, но сцены барского произвола разыгрывались в Спасском ежедневно. Виденного и слышанного в детстве было вполне достаточно для воспитания в сердце Тургенева ненависти и отвращения к крепостничеству.

Воспитание и обучение детей лежало главным образом на гувернерах, французах и немцах, которые выписывались прямо из–за границы. Но их деятельность, как правило, сводилась к обучению иностранным языкам. Первым учителем русского языка, по воспоминаниям писателя, был дворовой человек Федор Лобанов, домашний секретарь Варвары Петровны. Он впервые заинтересовал Ивана Тургенева произведениями российской словесности. Кроме того, в доме Тургеневых была довольно большая библиотека. В огромных шкафах хранились произведения античных писателей и поэтов, сочинения Вольтера, Руссо, Монтескье, романы В. Скотта, Шатобриана, произведения русских литераторов: Ломоносова, Сумарокова, Карамзина, Дмитриева, Жуковского, а также книги по истории, естествознанию, ботанике. Вскоре библиотека стала для Тургенева самым любимым местом в доме, здесь он порой проводил целые дни.

Лучшие впечатления детства и юношества связаны с родной русской природой, любовь к которой сохранилась у Тургенева на всю жизнь. С большой охотой проводил юный Тургенев время, гуляя в парке, где у него были свои любимые уголки. Его часто можно было видеть среди лесников и охотников Спасского, которые учили его стрелять из ружья, узнавать повадки диких уток, куропаток и певчих птиц, удить в пруду рыбу. Живой и впечатлительный мальчик внимательно прислушивался к разговорам взрослых, охотно общался с дворовыми людьми, от которых узнавал много нового и интересного. Симпатичные люди из дворни внушали ему любовь к простому народу.

В начале 1827 года семья Тургеневых переехала в Москву. Этот переезд был связан прежде всего с необходимостью обучения подраставших мальчиков – Николая и Ивана. Зачисление их в частный пансион Вейденгаммера не было случайным. Видимо, это учебное заведение успело неплохо себя зарекомендовать. Позже в своих письмах и произведениях Тургенев не раз вспоминал этот пансион. Здесь он проучился почти два года, а затем перешел в пансион Краузе, названный позднее Лазаревским институтом восточных языков.

В 1833 году Тургенев поступил на словесный факультет Московского университета, который в тридцатых годах XIX века был центром общественной жизни страны. В те годы студенческая молодежь горячо увлекалась философскими и политическими вопросами. Студенты объединялись в кружки, обсуждали вопросы развития России. Наиболее значительными по влиянию на молодежь были кружки Герцена–Огарева, Станкевича, «Литературное об-

щество и нумера» Белинского. Тургеневу едва минуло 16 лет, и конечно, цельного и последовательного мировоззрения он еще не выработал. Это был период роста, период поисков и сомнений.

В 1834 году Тургенев перевелся в Петербургский университет на филологическое отделение. После Московского университета Петербургский показался Тургеневу бесцветным: мало кто из студентов интересовался вопросами общественной жизни и проблемами науки, не чувствовалось стремления к живому общению друг с другом. Положение Петербургского университета в научном отношении было в то время тоже далеко не блестящим. Преподавание велось по довольно широкой программе, но серьезных знаний студенты не получали, не было и интересных преподавателей, кроме, пожалуй, ректора П.А. Плетнева, литератора, друга и соредактора Пушкина по «Современнику», читавшего словесность. «Он... обладал, – рассказывает Тургенев в своих воспоминаниях, – несколько робким, но чистым и тонким вкусом и говорил просто, ясно, не без теплоты. Главное: он умел сообщать своим слушателям те симпатии, которыми сам был исполнен – умел заинтересовать их». Благодаря Плетневу Тургенев завязал некоторые литературные знакомства и даже впервые выступил в печати.

Тургенев начал свою литературную деятельность как поэт, автор стихотворений и поэм; сохранилась его черновая тетрадь 1834–1835 годов с первыми стихотворными опытами. К 1837 году у него накопилось уже около 100 мелких стихотворений и несколько поэм. В раннем стихотворном творчестве Тургенева легко уловить отзвуки произведений Державина, Жуковского, Пушкина и Лермонтова. Тургенев начинает как типичный поэт–романтик. Но в его стихотворениях при всей их традиционности проявляется стремление к психологической разработке тем романтического одиночества и разочарования. Основной герой его лирики – человек, склонный к самоанализу, утративший способность к непосредственному чувству и потому не знающий ни настоящей любви, ни подлинного счастья. Сам Тургенев позднее весьма скептически относился к своим стихотворениям, написанным в это время. Но среди них можно найти немало талантливых произведений, получивших высокую оценку читателей и критиков: «Баллада», «Опять один, один...», «Весенний вечер», «Утро туманное, утро седое...» и др. Некоторые из них позднее стали популярными романсами.

В мае 1838 года Тургенев отправился в Германию для слушания лекций по философии и классической филологии в Берлинском университете, являвшемся тогда центром гегельянства. Идеалистической философией увлекались в России многие представители мыслящей дворянской молодежи. Однако поездка в Германию была вызвана не только тягой к знаниям и желанием подготовить себя к ученой деятельности, но и глубокой неудовлетворенностью юноши всем укладом жизни крепостнической России. Тургенев рассказывал: «Я не мог дышать одним воздухом, оставаться рядом с тем, что я возненавидел... Мне необходимо нужно было удалиться от моего врага затем, чтобы из самой моей дали сильнее напасть на него. В моих глазах враг этот имел определенный образ, носил известное имя: враг этот был – крепостное право. Под этим именем я собрал и сосредоточил все, против чего я решил бороться до конца, с чем я поклялся никогда не примиряться... Это была моя аннибаловская клятва; и не я один дал ее себе тогда».

В Берлине Тургенев пробыл около двух лет. Из числа русских, слушавших университетские лекции, особенно близко сошелся он с Грановским и Станкевичем, которые были горячими западниками, а несколько позже – с Баку-

ниным, ярым гегельянцем. Сам Тургенев занимался философией, древними языками, историей и с особенным рвением изучал Гегеля. Под влиянием впечатлений заграничной жизни он стал западником.

В мае 1841 года Тургенев вернулся в Россию и самым серьезным образом стал готовиться к научной деятельности. Он мечтал стать профессором философии. Но получить кафедру Тургеневу не пришлось: в Московском университете более десяти лет философию вообще не преподавали. После сдачи магистерских экзаменов в Петербургский университет Тургенев пришел к выводу, что наука – не его призвание.

В начале 1842 года Иван Сергеевич подал прошение на имя министра внутренних дел о зачислении его на службу и вскоре был принят чиновником особых поручений в канцелярию под начальство В.И. Даля, известного писателя и этнографа. Однако служил Тургенев недолго и в мае 1845 года вышел в отставку.

Тургенев той поры хорошо запомнился А.А. Фету: элегантный, высокого роста молодой человек, темно–русый, с модной прической, «в черном, доверху застегнутом, сюртуке». Молодой, красивый, подчеркнуто элегантный Тургенев становится к началу 1840–х годов заметной фигурой в литературных салонах Москвы и Петербурга. Глубокий ум, обширные познания, тонкое эстетическое чувство, широта и свобода мысли, мягкость, добродушие и доброжелательность, артистизм принесли ему широкую известность. Лишь близкие Тургеневу люди знали, что за этой импозантной внешностью было другое, не бросающееся в глаза: в юном Тургеневе шла глубокая внутренняя работа самоопределения, поиска своего места в литературно–общественной жизни эпохи.

Творческое развитие Тургенева.

В творческом развитии Тургенева выделяются три крупных периода:

Первый период (1836–1847), начавшийся подражательными романтическими стихотворениями, завершился активным участием писателя в деятельности «натуральной школы» и публикацией первых рассказов из «Записок охотника». В нем можно выделить два этапа: 1836–1842 гг. – годы литературного ученичества, совпавшие с увлечением философией Гегеля, и 1843–1847 гг. – время напряженных творческих поисков в различных жанрах поэзии, прозы и драматургии, совпавшее с разочарованием в романтизме и прежних философских увлечениях. В эти годы важнейшим фактором творческого развития Тургенева было влияние В.Г.Белинского.

Начало самостоятельного творчества Тургенева, свободного от явных следов ученичества, относится к 1842–1844 г. Вернувшись в Россию, он попытался найти достойное жизненное поприще (два года служил в Особой канцелярии министерства внутренних дел) и сблизиться с петербургскими литераторами. В начале 1843 г. состоялось знакомство с В.Г.Белинским. Незадолго до этого была написана первая поэма – «Параша», привлекшая внимание критика.

Строфика поэмы «Параша» перекликается с лермонтовской «Сказкой для детей». Эпиграфом к поэме Тургенев поставил слова лермонтовской «Думы»: «И ненавидим мы, и любим мы случайно...» Однако образы поэмы, ее основные сюжетные ситуации, коллизии, непринужденная манера повествования, обильное введение в поэму лирических отступлений, смелое использование разговорной лексики – все это свидетельствует о преобладающем влиянии Пушкина на Тургенева в данном произведении.

Молодой охотник Виктор Алексеевич во многом подобен Онегину: он, как и Онегин, «чужим умом питался весь свой век», «надо всем смеялся; но устал – и над собой смеяться перестал». Обладая поверхностным умом, но разыгрывая из себя порой глубокомысленного скептика, этот денди умеет «пленить и восхитить» не только Парашу, но и ее довольно практичных родителей. Несмотря на эти явные черты сходства пушкинского героя с героем поэмы, Виктор Алексеевич все же значительно отличается от Евгения Онегина. Тургенев поэмой «Параша» как бы показывает эволюцию онегинского типа в 30–40–е годы. Подобно отцу Параши, который «сперва служил – и долго; наконец, / В отставку вышел– и супругой плотной / Обзавелся», Виктор Алексеевич женился на Параше и через пять лет «странно потолстел», навеки расстался со своими юношескими романтическими иллюзиями, т. е. пошел по одному из тех путей, которые Пушкин предсказывал Ленскому.

Таким образом, Тургенев одним из первых писателей в 40–х годах начинает развенчание бесплодных романтических увлечений «лишних людей». Вслед за Тургеневым в романе «Обыкновенная история» вынесет беспощадный приговор своему Александру Адуеву Гончаров, а в 50–е годы Некрасов напишет поэму «Саша», в которой с явной иронией и даже с элементами пародийности отнесется к онегинскому типу в новых исторических условиях.

Героиня поэмы «Параша»: она серьезна, молчалива, горда, глубоко и тонко чувствует природу, любит читать книги, искренне верит в сложившийся в ее воображении идеал человека.

Параша принадлежит к натурам страстным и умеющим глубоко любить. Автор сравнивает ее одновременно и с бархатом и со сталью. В первой части поэмы Тургенев сосредоточил внимание на внешней красоте Параши. И в первоначальном, несколько приукрашенном портрете героини, и в последующем описании ее поступков и переживаний он тонко передал душевное состояние девушки, ожидающей первой любви. Любовь Параши настолько чиста, пленительна и трогательна, что даже Виктор – человек, в сущности, весьма холодный, эгоистичный, не способный к глубоким волнениям – и тот «начал понимать всю прелесть первых трепетных движений ее души... и стал в нем утихать крикливый рой смешных предубеждений». Озаренный светом ее любви, Виктор как бы становится чище и благороднее. Однако пошлость и скука окружающей жизни губят не только слабые порывы к благородству в характере молодого денди, но и большие возможности Параши.

Белинский высоко оценил поэму «Параша», посвятив ей отдельную статью. «Вся поэма, – писал он, – проникнута таким строгим единством мысли, тона, колорита, так выдержана, что обличает в авторе не только творческий талант, но и зрелость и силу таланта, умеющего владеть своим предметом». Такая высокая оценка поэмы была не случайной. Действительно, поэма «Параша» заняла видное место в творческом пути Тургенева. Она была первой реалистической поэмой писателя. Воспользовавшись пушкинской сюжетной схемой, Тургенев создал в поэме значительно видоизмененные по сравнению с пушкинскими характеры главных героев. Он показал, как в исторических условиях 30–40–х годов онегинский тип мельчал и приближался к будущей обломовской его разновидности. Но этим далеко не исчерпывалось значение поэмы.

Тургенев обнаружил себя в поэме как тонкий психолог и знаток женского сердца. Он с непередаваемой свежестью и волнением рассказал о возвышен-

ной женской любви, доверчивой и стыдливой, заглянул в самые глубины девичьего сердца и создал трогательный образ впервые любящей девушки. Параша по праву занимает одно из видных мест в поэтической галерее героинь тургеневских повестей и романов. Под влиянием Белинского Тургенев решил оставить службу и целиком посвятить себя литературе. В 1843 г. произошло и еще одно событие, во многом определившее судьбу Тургенева: знакомство с французской певицей Полиной Виардо, гастролировавшей в Петербурге. Любовь к этой женщине не только факт его биографии, но и сильнейший мотив творчества, обусловивший эмоциональную окраску многих тургеневских произведений, в том числе его знаменитых романов. С 1845 г., когда он впервые приехал во Францию к IJ.Виардо, жизнь писателя была связана с ее семьей, с Францией, с кругом блестящих французских писателей второй половины XIX в. (Г.Флобер, Э.Золя, братья Гонкуры, позднее Г. де Мопассан).

В 40–х годах в русской литературе сформировалась натуральная школа, основоположником которой был Гоголь, а теоретиком – Белинский. Развивая взгляды Белинского, Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы» утверждал, что «давно уже не было в мире писателя, который был бы так важен для своего народа, как Гоголь для России», что «гоголевское направление до сих пор остается в нашей литературе единственным и плодотворным».

Раннее творчество И. С. Тургенева ознаменовалось следованием и гоголевской традиции. В письме П. Виардо от 21 февраля (4 марта) 1852 г. он с благоговением говорит о Гоголе: «Для нас это был не просто писатель: он открыл нас самих». Влияние Гоголя, его сатирической манеры повествования на Тургенева особенно ярко сказалось в поэме «Помещик» (1846) и повести «Петушков» (1848). Пользуясь излюбленным гоголевским приемом сатирических контрастов, Тургенев в обоих произведениях разоблачает пустую, праздную и ленивую жизнь помещиков, прикрываемую ложной значительностью и пышностью.

Создав ряд ярких портретных зарисовок различных типов провинциального и столичного дворянства, автор с иронией обращается к читателю:

Вообразите вереницу
Широких лиц, больших носов,
Улыбок томных, башмаков
Козлиных, лент и платьев белых,
Турбанов, перьев, плеч дебелых.
Зеленых, серых, карих глаз,
Румяных губ и... и так дале –
Заставьте барынь кушать квас –
И знайте: вы на русском бале.

Почему смешны герои поэмы «Помещик», все эти «любезные маменьки в чепчиках огромных», провинциальные девицы, «болтливые как трещотки», местные и столичные донжуаны? Потому что все они хотят быть не тем, кем являются в действительности. Одни из них хотят быть значительными и «недоступными», другие – ловкими, изящными, третьи – нежными, тонко чувствующими, четвертые – смелыми и гордыми. Природа же не наделила их этими качествами, а воспитание не способствовало их появлению. Своим ироническим авторским отношением к героям поэмы Тургенев усиливает комизм впечатления. Это достигается с помощью художественного приема лексического контраста: описывая бал, художник преднамеренно сочетает в од-

ной строфе (и даже иногда в одной строке) понятия «возвышенные» («улыбки томные») и «низменные» («башмаки»), поэтические («карие глаза») и подчеркнуто прозаические («квас», «плечи дебелые»).

Белинский тонко почувствовал сатирический талант Тургенева в описании деревенского бала в поэме «Помещик»; он отметил легкость и поэтичность тургеневского стиха и пришел к выводу, что в этой поэме «талант г. Тургенева нашел свой истинный род, и в этом роде он неподражаем». Критик назвал поэму «Помещик» «легкой, живой, блестящей импровизацией, исполненной ума, остроумия и грации». Любопытно, что самыми сильными местами поэмы Белинский считал именно сатирические портреты помещиков. Он назвал поэму «Помещик» стихотворным «физиологическим очерком».

Еще более примечательна в плане развития сатирических традиций натуральной школы повесть Тургенева «Петушков», весьма близкая к распространенному в то время жанру «физиологического очерка». Незначительность, серость и забитость поручика Петушкова во всем контрастирует с его потугами на решительность и волю: и в его отношении к булочнице Василисе, и в его объяснении с хозяйкой булочной Прасковьей Ивановной, и во всех его движениях, жестах, манере говорить. Иван Афанасьевич Петушков во многом напоминает героя гоголевской «Шинели» Акакия Акакиевича Башмачкина. Он так же жалок и одновременно смешон в своем поведении и в своих чувствах, как и гоголевский Башмачкин. Связь Тургенева с натуральной школой не ослабевала и в дальнейшем, в частности в «Записках охотника», в которых писатель полностью обретает свою собственную художественную манеру, а также в его драматургии 40–50–х годов. Весьма плодотворно, творчески развивая лучшие традиции классиков первой половины XIX в. – Пушкина, Лермонтова и Гоголя, – совершенствуя свое художественное мастерство, Тургенев ищет новых тем в русской действительности 40–х годов. Как художника, всегда внимательного к большим социальным вопросам современности, его волнуют проблемы, которыми жила вся прогрессивная Россия 40–х годов: во–первых, положение крепостного крестьянства и взаимоотношения крестьян и помещиков и, во–вторых, проблема положительного героя эпохи в среде русской дворянской интеллигенции.

В этой исторической обстановке Тургенев усиленно пытается найти положительного героя эпохи. Еще в начале 40–х годов он искал героя, обладающего цельной, сильной натурой, общественного деятеля, «человека необыкновенного». В повести «Андрей Колосов» (1844) писателю удалось нарисовать лишь контуры такого героя и противопоставить цельного человека Колосова многочисленным слабовольным дворянским интеллигентам, смешным и жалким подражателям Гамлета. Это противопоставление дано преимущественно в плане этическом.

Русский гамлетизм имел свою национальную специфику и выливался в разные формы: от уездных, поверхностных гамлетиков и трагически надломленных чулкатуриных до благородного, но весьма противоречивого Рудина.

Второй период (1848–1861) был, вероятно, самым счастливым для Тургенева: после успеха «Записок охотника» известность писателя неуклонно росла, а каждое новое произведение воспринималось как художественный отклик на события общественной и идейной жизни России. Особенно заметные изменения в его творчестве произошли в середине 1850–х гг.: в 1855 г. был написан первый роман «Рудин», открывший цикл романов об идейной

жизни России. Последовавшие за ним повести «Фауст» и «Ася», романы «Дворянское гнездо» и «Накануне» упрочили славу Тургенева: его по праву считали крупнейшим писателем десятилетия (имя Ф.М.Достоевского, находившегося на каторге и в ссылке, было под запретом, творческий путь Л.Н.Толстого только начинался).

В начале 1847 г. Тургенев надолго уехал за границу, а перед отъездом передал в некрасовский журнал «Современник» (главный печатный орган «натуральной школы») свой первый «охотничий» рассказ–очерк «Хорь и Калиныч», навеянный встречами и впечатлениями лета и осени 1846 г., когда писатель охотился в Орловской и соседних с ней губерниях. Напечатанный в первой книжке журнала за 1847 г. в разделе «Смесь», этот рассказ открыл длинную серию публикаций тургеневских «Записок охотника», растянувшуюся на пять лет.

Окрыленный успехом своих внешне непритязательных произведений, выдержанных в традициях «физиологического очерка», популярного среди молодых русских реалистов, писатель продолжил работу над «охотничьими» рассказами: 13 новых произведений (в том числе «Бурмистр», «Контора», «Два помещика») были написаны уже летом 1847 г. в Германии и во Франции. Однако два сильнейших потрясения, испытанные Тургеневым в 1848 г., затормозили работу: это были революционные события во Франции и Германии и смерть Белинского, которого Тургенев считал своим наставником и другом. Лишь в сентябре 1848 г. он вновь обратился к работе над «Записками охотника»: были созданы «Гамлет Щигровского уезда» и «Лес и степь». В конце 1850– начале 1851 г. цикл пополнился еще четырьмя рассказами (среди них такие шедевры, как «Певцы» и «Бежин луг»). Отдельное издание «Записок охотника», в которое вошли 22 рассказа, появилось в 1852 г.

«Записки охотника» – поворотный момент в творчестве Тургенева. Он не только нашел новую тему, став одним из первых русских прозаиков, открывших неизведанный «материк» – жизнь русского крестьянства, но и выработал новые принципы повествования. В рассказах–очерках органично слились документальное и вымышленное, лирический автобиографизм и стремление к объективному художественному исследованию жизни деревенской России. Тургеневский цикл стал самым значительным «документом» о жизни русской деревни накануне крестьянской реформы 1861 г.

В своих «Литературных и житейских воспоминаниях» Тургенев так определяет главную идею «Записок охотника»: «Я не мог дышать одним воздухом, оставаться рядом с тем, что возненавидел; для этого у меня, вероятно, недоставало надлежащей выдержки, твердости характера. Мне необходимо нужно было удалиться от моего врага затем, чтобы из самой моей дали сильнее напасть на него. В моих глазах враг этот имел определенный образ, носил известное имя: враг этот был – крепостное право. Под этим именем я собрал и сосредоточил все, против чего я решился бороться до конца – с чем я поклялся никогда не примириться».

Тургенев изображает в непривлекательном виде помещиков–крепостников различных рангов и ориентации, начиная от «известного хлебосола, богатого вельможи старого веку» графа Петра Ильича («Малиновая вода») – самодура, страстного любителя псовой охоты, банкетов, фейерверков, катаний, и кончая помещиками нового времени – владельцем степного конного завода Анастасеем Ивановичем Чернобаем («Лебедянь») или ростовщиком Гарпенченко, скупающим дворянские имения с аукциона («Однодворец Овсяников»). Же-

стокость и эгоизм помещиков, их самодурство и вопиющее пренебрежение к крестьянам, нежелание считать мужика человеком, роскошь и расточительство, обеспечиваемые ценой ущемления жизненных интересов народа, – все это нашло самое резкое обличение в «Записках охотника».

В очерке «Однодворец Овсяников» сатирически развенчан дед рассказчика, человек властный и жестокий. Автор характеризует его через поступки и жесты. Вот однажды он выехал верхом и, указав движением руки на клин крестьянской земли, сказал: «Мое владение», – и завладел им навсегда. Сколько за этим скупым жестом кроется трагедий тех крестьян, чья земля грабительски отобрана бездушным самодуром! Но зато как трогательно нежен и заботлив этот человек по отношению к собакам! Когда умерла его любимая собака Миловидка, он с музыкой похоронил ее в саду «и камень с надписью над псицей поставил».

Смешное зрелище представляет помпезный выезд помещиков–самодуров на охоту. Так, в очерке «Малиновая вода» граф Петр Ильич, любитель пышных пиров при оглушительном громе музыки, превратил свой выезд на охоту в торжественную церемонию. Какое убожество мысли и чувства кроется за этим псевдорыцарским великолепием русского барина! Культурный горизонт этого «вельможественного человека» ограничивается выписыванием «ладеколона» из Парижа, содержанием «матресок» и устройством банкетов для солидных столичных особ.

Наибольшей глубины обобщения достигает писатель в обрисовке «гуманного» помещика Пеночника («Бурмистр»), в котором гениально воплощены черты либерала на западноевропейский манер. Аркадий Павлович Пеночкин – молодой помещик, гвардейский офицер в отставке. Дом у него построен по плану французского архитектора, люди одеты по–английски. Сам он человек воспитанный, образованный, побывавший в высшем свете, до крайней степени опрятный. Пеночкин объявляет себя поклонником Эпикура, любит музыку, говорит голосом мягким и приятным, держит завитого камердинера в голубой ливрее с гербовыми пуговицами. Одним словом, это, как говорится, воплощение культурности, цивилизации, высшей гуманности не под стать какому–нибудь грубому Зверкову. Однако, когда случайно завалилась телега и задним колесом повару придавило желудок, «гуманный» Аркадий Павлович, этот, по выражению Белинского, «мерзавец с тонкими манерами», нисколько не беспокоясь о здоровье человека, велел лишь спросить, целы ли у него руки.

Таковы помещики в изображении Тургенева.

С огромной теплотой, сочувствием и проникновенностью пишет автор «Записок охотника» о русском крестьянине. Писателя волнует бесправное положение крестьян, судьбы которых определены словами однодворца Овсяникова в одноименном очерке: «С мужиком, как с куклой, поступают: повертят, повертят, поломают да и бросят. И приказчик, крепостной человек, или управитель из немецких уроженцев, опять крестьянина в лапы заберет». А между тем крестьянин изображается в очерках как человек, наделенный настоящим природным умом, добрым и отзывчивым сердцем, преисполненный различных талантов.

В очерках «Свидание», «Певцы» (1850), «Бежин луг», «Касьян с Красивой Мечи» (1851), «Живые мощи» (1874) и других автор обратил внимание читателя на высокий моральный облик крестьянина, раскрыл внутренний мир его, показал крестьян тонкими ценителями природы, умеющими воспринимать ее поэтически. Благороден облик молодой крестьянки Акулины, полюбившей избалованного камердинера богатого барина («Свидание») и в день расставания

принесшей для него пучок голубеньких васильков, перевязанных тоненькой травинкой. «В ее грустном взоре было столько нежной преданности, благоговейной покорности и любви. Она и боялась–то его, и не смела плакать, и прощалась с ним, и любовалась им в последний раз; а он лежал, развалясь, как султан, и с великодушным терпением и снисходительностью сносил ее обожание». Разве мог понять он, впитавший в себя черствость и жестокосердие своих господ, эту глубокую поэтическую натуру Акулины, эту ее любовь, перешедшую в молчаливое обожание, это глубокое горе при вести о расставании, наконец, ее горячую искреннюю просьбу: «Хоть бы доброе словечко мне сказали на прощанье; хоть бы словечко мне сказали, горемычной сиротинушке»?

Самобытной русской силой веет от талантливого народного певца Якова Турка («Певцы»). Когда Яков запел народную песню «Не одна во поле дороженька пролегала...», все слушатели замерли. В его голосе «была и неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая–то увлекательно–беспечная, грустная скорбь. Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны... <...> Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем–то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль».

А каким поэтическим ореолом окружил автор пятерых крестьянских мальчиков в очерке «Бежин луг»! Вот они сидят ночью вокруг костра и рассказывают друг другу страшные истории об утопленниках, о покойниках, о домовых. Небольшой «котельчик» с картошкой висит над костром. И с какой симпатией, любовью, подлинной гуманностью раскрывает Тургенев глубокий внутренний мир этих бедных, одетых в зипуны и лапти, но одаренных поистине поэтической фантазией мальчишек! Не менее впечатляют и волнуют нас своим глубоким пониманием природы Касьян с Красивой Мечи из одноименного очерка и Лукерья из очерка «Живые мощи».

Некоторые критики утверждали, что Тургенев, поэтизируя героев из народа, простых крестьян, не показал их протеста, борьбы. Однако ряд фактов свидетельствует об обратном: не смирение и покорность крестьян перед власть имущими проповедует писатель. Сообразуясь с историческими условиями, он запечатлел различные, возможные в те годы формы крестьянского протеста против помещиков. В очерке «Бурмистр» крестьяне жалуются своему барину на притеснителя – бурмистра Софрона, который двух сыновей «без очереди в некруты отдал, а теперя и третьего отнимает», «последнюю коровушку со двора свел» и хозяйку избил, называют Софрона «собакой, а не человеком» и утверждают, что «такой собаки до самого Курска не найдешь».

В очерке «Бирюк» забитый и обездоленный крестьянин, разоренный помещиком до последней степени, вдруг словно пробуждается и ропщет на свою жизнь. Свой гнев мужик изливает на лесника, не понимая, что перед ним тоже подневольный раб, который «должность свою справляет» и с которого строго взыщет барин за каждое срубленное дерево. «Не стану я молчать, – говорит он Бирюку, – все едино, – околевать–то. Душегубец ты, зверь, погибели на тебя нету... Да постой, недолго тебе царствовать! Затянут тебе глотку, постой!»

Наиболее острая форма крестьянского протеста отразилась в задуманном писателем очерке «Землеед». В письме П. В. Анненкову от 25 октября (6 ноября) 1872 г. Тургенев пишет о «Землееде»: «В этом рассказе я передаю совершившийся у нас факт – как крестьяне уморили своего помещика, который еже-

годно урезывал у них землю и которого прозвали они за то землеедом, заставив его скушать фунтов 8 отличнейшего чернозему. Сюжетик веселенький, как изволите видеть...». В «Записках охотника» Тургенев выступил как непревзойденный мастер русского пейзажа. По выражению Белинского, он «любит природу не как дилетант, а как артист, и потому никогда не старается изображать ее только в поэтических ее видах, но берет ее, как она ему представляется. Его картины всегда верны, вы всегда узнаете в них нашу родную, русскую природу». И действительно, большинство пейзажей в «Записках охотника» – это великолепные картины русской природы, преимущественно лесостепной полосы Орловской и Калужской губерний: широкие равнины и распаханные поля, перемежающиеся оврагами и извилистыми речками; березовые и липовые рощи с их неповторимым ароматом; леса, богатые всякой птицей. Тургенев как наблюдательный охотник знает и характерные звуки леса, и поведение птиц: он наблюдает и засыпающих зябликов, и неугомонных дятлов, и порхающих горихвосток. Он различает голоса пернатых обитателей леса: и звонкий голос пеночки, похожий на свист, и печальный крик иволги, и особое карканье и шипенье вальдшнепа, понятное только охотнику («Ермолай и мельничиха»).

При всей этой почти абсолютной достоверности описаний природа поэтизируется в силу присущего автору лиризма.

Особенно поэтичны в «Записках охотника» лирически окрашенные летние пейзажи: июльское утро с росистой, побелевшей травой и воздухом, напоенным свежей горечью полыни, медом гречихи и «кашки» («Лес и степь»); вечерний лес, преображающийся под лучами заходящего солнца; знойный полдень с его неповторимой тишиной и, наконец, незабываемые ночные краски, шорохи и запахи, которые автору дороже всех красот Италии и Швейцарии, Германии и Франции. Пейзаж в «Записках охотника» динамичен и соотносится с субъективным состоянием автора и его героев. Он почти всегда преломляется в их восприятии. Вот как пишет автор о вечернем лесе: «...Алый свет вечерней зари медленно скользит по корням и стволам деревьев, поднимается все выше и выше, переходит от нижних, почти еще голых, веток к неподвижным, засыпающим верхушкам...» («Ермолай и мельничиха»).

В «Записках охотника» Тургенев обрел свою собственную реалистическую художественную манеру, вполне нашел себя как художник. Сущность этой тургеневской манеры в необычной простоте повествования и верности действительности и в то же время – в особом лирическом воодушевлении художника, которое неизбежно передается читателю. Любой жизненный факт, явление, вещь, которые попадают в поле зрения писателя, он поворачивает к читателю поэтическими, ранее невидимыми ему гранями, как бы выявляя прекрасное в самых обыкновенных, будничных фактах жизни.

Таким образом, сущность художественного метода Тургенева не в натуралистическом копировании действительности, а в тщательном отборе наиболее типичных реальных фактов и особом поэтическом освещении их. Отсутствие в первой половине творчества характеров, созданных исключительно творческой фантазией автора, значительная роль прототипов (особенно при создании «Записок охотника», романов «Накануне», «Отцы и дети») – все это подтверждает справедливость выводов Белинского: «Главная характеристическая черта его таланта заключается в том, что ему едва ли бы удалось создать верно такой характер, подобного которому он не встретил в дей-

ствительности. Он всегда должен держаться почвы действительности». И в «Записках охотника» созданы цельные человеческие характеры, хотя очерки и не являются единым эпическим полотном.

12 августа 1852 г. после выхода в свет отдельного издания «Записок охотника» министр просвещения представил Николаю I особую записку, в которой так характеризовалось произведение Тургенева: «Значительная часть помещенных (в книге) частей имеет решительное направление к унижению помещиков, которые представляются вообще или в смешном и карикатурном, или чаще в предосудительном для их чести виде». В этой же записке министр просил царя уволить цензора князя Львова за то, что им была пропущена книга Тургенева в печать. Увольнение Львова царь утвердил, а Тургенев был сослан в свое имение Спасское–Лутовиново под надзор полиции. Поводом к ссылке послужил некролог о Гоголе, в котором, отдавая честь своему предшественнику и учителю, Тургенев осмелился назвать его великим писателем.

С 1843 по 1852 г. Тургенев написал ряд пьес, продолжающих гоголевские принципы драматургии и разрабатывающих тематику натуральной школы. Как драматурга его интересовали в основном темы дворянского оскудения («Безденежье», «Завтрак у предводителя») и столкновения двух поколений и двух социально–психологических типов людей («Где тонко, там и рвется», «Месяц в деревне»), а также тема забитого, «маленького человека» и его судьба («Нахлебник», «Холостяк», «Провинциалка»).

Увлечение Тургенева драматургией не было продолжительным. Вскоре он возвратился к повести, а затем нашел свою излюбленную эпическую форму – роман.

Третий период (1862–1883) начался двумя «ссорами» – с журналом «Современник», с которым Тургенев перестал сотрудничать в 1860–1861 гг., и с «молодым поколением», вызванной публикацией «Отцов и детей». Хлесткий и несправедливый разбор романа напечатал в «Современнике» критик М.А-.Антонович. Полемика вокруг романа, не утихавшая несколько лет, воспринималась Тургеневым очень болезненно. Этим, в частности, обусловлено резкое снижение скорости работы над новыми романами: следующий роман – «Дым» – был опубликован только в 1867 г., а последний – «Новь» – в 1877 г.

Круг художественных интересов писателя в 1860–е–1870–е гг. изменился и расширился, его творчество стало «многослойным». В 1860–е гг. он вновь обратился к «Запискам охотника» и дополнил их новыми рассказами. Еще в начале десятилетия Тургенев поставил перед собой задачу увидеть в современной жизни не только «пену дней», уносимую временем, но и «вечное», общечеловеческое. В статье «Гамлет и Дон–Кихот» был поставлен вопрос о двух противоположных типах отношения к жизни. По его мнению, анализ «гамлетовского», рассудочного и скептического, мироощущения и «донкихотского», жертвенного, типа поведения – философская основа для более глубокого понимания современного человека. Резко усилилось значение философской проблематики в произведениях Тургенева: оставаясь художником, внимательным к социально–типическому, он стремился открыть в современниках общечеловеческое, соотнести их с «вечными» образами искусства. В повестях «Бригадир», «Степной король Лир», «Стук... стук... стук!...», «Лунин и Бабурин» Тургенев–социолог уступил место Тургеневу–психологу и философу.

В мистически окрашенных «таинственных повестях» («Призраки», «История лейтенанта Ергунова», «После смерти (Клара Милич)» и др.) он размышлял над загадочными явлениями в жизни людей, необъяснимыми с позиций разума состояниями души. Лирико–философская тенденция творчества, обозначившаяся в рассказе «Довольно» (1865), в конце 1870–х гг. обрела новую жанрово–стилевую форму «стихотворений в прозе» – так Тургенев называл свои лирические миниатюры и фрагменты. За четыре года были написаны более 50 «стихотворений». Таким образом, Тургенев, начинавший как лирический поэт, в конце жизни вновь обратился к лирике, считая ее наиболее адекватной художественной формой, позволяющей выразить его самые сокровенные мысли и чувства.

Творческий путь Тургенева отразил общую тенденцию в развитии «высокого» реализма: от художественного исследования конкретных социальных явлений (повести и рассказы 1840–х гг., «Записки охотника») через глубокий анализ идеологии современного общества и психологии современников в романах 1850–х–1860–х гг. писатель шел к осмыслению философских основ человеческой жизни. Философская насыщенность произведений Тургенева второй половины 1860–х–начала 1880–х гг. позволяет считать его художником–мыслителем, близким по глубине постановки философских проблем к Достоевскому и Толстому. Пожалуй, главное, что отличает Тургенева от этих писателей–моралистов, – «пушкинское» отвращение к морализаторству и проповедничеству, нежелание создавать рецепты общественного и личного «спасения», навязывать свою веру другим людям.

Последние два десятилетия жизни Тургенев провел в основном за границей: в 1860–е гг. жил в Германии, на короткое время приезжая в Россию и во Францию, а с начала 1870–х гг. – во Франции вместе с семьей Полины и Луи Виардо. В эти годы Тургенев, пользовавшийся в Европе высочайшим художественным авторитетом, активно пропагандировал русскую литературу во Франции и французскую – в России. Только в конце 1870–х гг. он «помирился» с молодым поколением. Новые читатели Тургенева бурно чествовали его в 1879 г., сильное впечатление произвела его речь на открытии памятника А.С.Пушкину в Москве (1880).

В1882–1883 гг. тяжело больной Тургенев работал над своими «прощальными» произведениями – циклом «стихотворений в прозе». Первая часть книги была издана за несколько месяцев до его смерти, последовавшей 22 августа (3 сентября) 1883 г. в Буживале, близ Парижа. Гроб с телом Тургенева отправили в Петербург, где 27 сентября состоялись грандиозные похороны: в них участвовало, по словам современников, около 150 тысяч человек.

Художественные принципы Тургенева–романиста. Роман «Отцы и дети»

Шесть романов Тургенева, созданных на протяжении более двадцати лет («Рудин» – 1855г., «Новь» – 1876г.), – целая эпоха в истории русского общественно–психологического романа.

Первый роман «Рудин» был написан за рекордно короткий срок – 49 дней (с 5 июня по 24 июля 1855 г.). Быстрота работы объясняется тем, что замысел романа вынашивался довольно долго. Еще в начале 1853 г. писатель с энтузиазмом работал над первой частью романа «Два поколения», однако после критических отзывов друзей, прочитавших рукопись, роман был заброшен и, видимо, уничтожен. Впервые Тургенев попробовал свои силы в новом для себя жанре романа, причем уже в этом не дошедшем до нас произведении были намечены общие контуры проблемы «отцов и детей», ярко поставленной в романе «Отцы и дети».

«Романический» аспект ощущался уже в «Записках охотника» : именно в рассказах этого цикла проявился интерес Тургенева к мировоззрению и психологии современного человека, мыслящего, страдающего, страстного искателя истины. Небольшие повести «Гамлет Щигровского уезда» и «Дневник лишнего человека» вместе с неоконченным романом «Два поколения» стали своеобразным «.прологом» к серии романов второй половины 1850 – начала 1860–х гг.

Тургенева заинтересовали «русские Гамлеты» – тип дворянина–интеллектуала, захваченного культом философского знания 1830–х–начала 1840–х гг., прошедшего этап идеологического самоопределения в философских кружках. Это было время становления личности самого писателя, поэтому обращение к героям «философской» эпохи диктовалось стремлением не только объективно оценить прошлое, но и разобраться в самом себе, заново осмыслив факты своей идейной биографии. Важным творческим импульсом Тургенева–романиста, при всей «объективности» его повествовательного стиля, сдержанности, даже некотором аскетизме авторских оценок, был импульс автобиографический. Это необходимо учитывать, анализируя каждый из его романов 1850–х гг., в том числе роман «Отцы и дети», завершивший первый период его романного творчества.

Тургенев считал, что основные жанровые особенности его романов сложились уже в «Рудине». В предисловии к изданию своих романов (1879) он подчеркнул: «Автор «Рудина», написанного в 1855–м году, и автор «Нови», написанной в 1876–м, является одним и тем же человеком. В течение всего этого времени я стремился, насколько хватало сил и умения, добросовестно и беспристрастно воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называет «the body and pressure of time» (самый образ и давление времени), и ту быстро изменявшуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служил предметом моих наблюдений».

Среди своих задач романист выделил две наиболее важных. Первая – создать «образ времени», что достигалось не только внимательным анализом убеждений и психологии центральных персонажей, воплощавших тургеневское понимание «героев времени», но также исторически достоверным изображением бытовой обстановки и второстепенных действующих лиц. Вторая – внимание к новым тенденциям в жизни «культурного слоя» России, то есть той интеллектуальной среды, к которой принадлежал сам писатель. Эта задача требовала тщательных наблюдений, особой, «сейсмографической» чуткости к новому и, разумеется, художественного такта в изображении подвижных, «полуоформившихся» явлений общественной и идейной жизни. Романиста интересовали не только герои–одиночки, особенно полно воплощавшие важнейшие тенденции эпохи, но и «массовый» слой единомышленников, последователей, учеников. Эти люди не были столь же яркими индивидуальностями, как истинные «герои времени».

Прототипом заглавного героя романа « Рудин» стал участник философского кружка Н.В.Станкевича, радикальный западник, а позднее один из лидеров европейского анархизма М.А.Бакунин. Прекрасно зная людей «рудинского» типа, Тургенев колебался в оценке исторической роли «русских Гамлетов» и поэтому дважды перерабатывал роман, добиваясь более объективного освещения фигуры главного героя. Рудин в конечном счете получился личностью противоречивой, и это во многом было результатом противоречивого отношения к нему автора. Историческая дистанция между ним и прототипом Рудина, другом юности Бакуниным, была не столь большой, чтобы добиться абсолютно беспристрастного изображения героя.

Рудин – натура богато одаренная. Ему свойственны не только жажда истины, страсть к философскому самопознанию, но и душевное благородство, глубина и искренность чувств, тонкое восприятие поэзии. Именно этими качествами он привлек героиню романа Наталью Ласунскую. Рудин – блестящий полемист, достойный воспитанник кружка Пекарского (прототип – кружок Станкевича). Ворвавшись в косное общество провинциальных дворян, он принес с собой дыхание мировой жизни, дух эпохи и стал самой яркой личностью среди героев романа. В трактовке Тургенева Рудин – выразитель исторической задачи своего поколения. И все же на нем лежит печать исторической обреченности. Он оказался совершенно не готовым к практической деятельности, в его характере есть маниловские черты: либеральное благодушие и неспособность довести начатое до конца. Непрактичность Рудина критикует Лежнев, герой, близкий автору. Лежнев – тоже воспитанник кружка Пекарского, но, в отличие от Рудина, не полемист, не вероучитель, а скорее умеренный «прогрессист», чуждый словесному радикализму главного героя.

Впервые Тургенев «испытывает» своего героя любовью. Противоречивой, женственной натуре Рудина противопоставлена цельность и мужественность Натальи Ласунской. Неспособность героя сделать решающий шаг в отношениях с ней современная Тургеневу критика истолковала как признак не только духовной, ю и общественной его несостоятельности. В момент объяснения • Натальей Рудина как будто подменили: в его страстных моноло–ах чувствовалась стихия молодости, идеализма, готовность к иску, но здесь он вдруг становится слабым и безвольным. Финн л ьная сцена романа – гибель Рудина на революционной баррикаде – подчеркнула трагизм и историческую обреченность героя, подставлявшего «русских Гамлетов» ушедшей в прошлое романтической эпохи.

Второй роман – «Дворянское гнездо», написанный в 1858 г. (напечатан в первой книжке «Современника» за 1860 г.), укрепил репутацию Тургенева как общественного писателя, знатока духовной жизни современников, психолога, тонкого лирика в прозе. Впоследствии он признал, что «Дворянское гнездо» «имело самый большой успех, который когда–либо выпал мне на долю». Даже Достоевский, недолюбливавший Тургенева, высоко оценил роман, назвав его в «Дневнике писателя» произведением «вечным», «принадлежащим всемирной литературе». «Дворянское гнездо» – наиболее совершенный из тургеневских романов.

От «Рудина» второй роман отличается ясно выраженным лирическим началом. Лиризм Тургенева проявился и в изображении любви Лаврецкого и Лизы Калитиной, и в создании лирического образа–символа «дворянского гнезда». По мысли писателя, именно в усадьбах, подобных усадьбам Лаврецких и Калитиных, были накоплены основные культурные ценности России. Тургенев как бы предсказал появление целой литературы, поэтизировавшей или сатирически изображавшей закат старого русского барства, угасание «дворянских гнезд». Однако в тургеневском романе нет однозначного отношения к этой теме. Лирическая тема родилась как итог осмысления исторического заката «дворянских гнезд» и утверждения «вечных» ценностей культуры дворянства.

Если в романе « Рудин » был один главный герой, занимавший центральное место в системе персонажей, то в «Дворянском гнезде» таких героев два: Лаврецкий и Лиза Калитина. Роман поразил современников тем, что идейный спор впервые занял центральное место и впервые его участниками стали влюбленные. Сама любовь показана необычно: это любовь–спор, в которой столкнулись жизненные позиции и идеалы.

В «Дворянском гнезде» есть все три ситуации, определяющие проблематику и сюжет романов Тургенева: борьба идей, стремление обратить собеседника или оппонента «в свою веру» и любовная интрига. Лиза Калитина стремится доказать Лаврецкому правоту своих убеждений, так как, по ее словам, он хочет всего лишь «пахать землю... и стараться как можно лучше ее пахать». Героиня критикует Лаврецкого за то, что он не фанатик своего дела и равнодушен к религии. Сама же Лиза – глубоко религиозный человек, религия для нее – источник единственно правильных ответов на любые «проклятые» вопросы, средство разрешения самых мучительных противоречий жизни. Лаврецкого она считает родственной душой, чувствуя его любовь к России, к народной «почве», но не принимает его скептицизм. Характер самой Лизы определяется фаталистическим отношением к жизни, смирением и покорностью – она словно принимает на себя бремя исторической вины длинного ряда предшествующих поколений.

Лаврецкий не принимает морали смирения и самоотречения. Именно это рождает споры между ним и Лизой. Их любовь тоже становится знаком трагической разобщенности современных дворянских интеллигентов, хотя, отрекаясь от своего счастья, подчиняясь воле обстоятельств (их соединение с Лизой невозможно), Лаврецкий сближается с отвергнутым им отношением к жизни. Его приветственные слова в финале романа, обращенные к молодому поколению, означают не только отказ от личного счастья. Прощание с радостями жизни последнего из рода Лаврецких звучит как благословение неведомым для него молодым силам.

Тургенев не скрывает своей симпатии к Лаврецкому, подчеркивая его превосходство в спорах с Михалевичем, представляющим другой человеческий тип – донкихотствующего апологета «дела», и молодым бюрократом Паншиным, готовым сокрушить все старое, если это будет соответствовать последним распоряжениям правительства. Лаврецкий серьезнее и искреннее этих людей даже в своих заблуждениях, утверждает писатель.

Третий роман Тургенева «Накануне», написанный в течение 1859 г. (опубликован в журнале «Русский вестник» в феврале 1860 г.), сразу же вызвал поток статей и рецензий, в которых по–разному оценивались образы главного героя, болгарского революционера Инсарова, и полюбившей его Елены Стаховой. Н.А.Добролюбов, прочитав роман как призыв к появлению «русских Инсаровых», заметил, что в Елене «ярко отразились лучшие стремления нашей современной жизни». Сам Тургенев с негодованием отнесся к добролюбовской трактовке, посчитав недопустимым истолкование романа как своего рода революционной прокламации. «Ответом» Тургенева–художника на ожидания Добролюбова и его единомышленников стал роман о современном герое–нигилисте.

В произведениях, написанных к 1860 г., сложились основные жанровые особенности романов Тургенева. Ими обусловлено и художественное своеобразие романа «Отцы и дети» (начат в сентябре 1860 г., опубликован в феврале 1862 г. в журнале «Русский вестник», в этом же году вышел отдельным изданием).

Тургенев никогда не показывал столкновение крупных политических сил, общественно–политическая борьба не была непосредственным объектом изображения в его романах. Действие сосредоточено, как правило, в усадьбе, в барском доме или на даче, поэтому нет больших перемещений героев. Совершенно чужда Тургеневу–роману усложненная интрига. Сюжеты состоят из событий вполне «жизнеподобных»: это, как правило, идейный конфликт на фоне конфликта любовного или, наоборот, любовный конфликт на фоне борьбы идей.

Романиста мало интересовали бытовые подробности. Он избегал чрезмерной детализации изображаемого. Детали необходимы Тургеневу ровно настолько, насколько они способны воссоздать социально–типичный облик героев, а также фон, обстановку действия. По его словам, в середине 1850–х гг. «сапог Гоголя» стал ему слишком тесен. Тургенев–прозаик, начинавший как один из активных участников «натуральной школы», постепенно отказался от гоголевских принципов изображения предметно–бытовой среды в пользу более широкой идеологической трактовки персонажей. Щедрую гоголевскую изобразительность в его романах вытеснила «голая» пушкинская простота повествования, мягкая импрессионистичность описаний. Важнейшим принципом характеристики героев и взаимоотношений между ними стал диалог, сопровождающийся скупыми авторскими комментариями их душевного состояния, жестов, мимики. Исключительно важны указания на фон, обстановку действия (пейзаж, интерьер, характер бытового общения). Фоновые детали в романах Тургенева столь же значимы, как и события, поступки и высказывания героев.

Тургенев никогда не пользовался так называемым «дедуктивным» методом создания образов. Отправной точкой романиста была не отвлеченная философская или религиозно–нравственная идея, как в прозе Ф.М.Достоевского и Л.Н.Толстого, а «живое лицо». Если, например, для Достоевского не имело решающего значения, кто в реальной жизни стоит за созданными им образами Раскольникова, Ставрогина или Ивана Карамазова, то для Тургенева это был один из первых вопросов, возникавших в ходе работы над романом. Излюбленный тургеневский принцип создания образа человека – от прототипа или группы прототипов к художественному обобщению. Проблема прототипов – одна из самых важных для понимания проблематики романов Тургенева, их связи со злободневными проблемами 1850–х – 1860–х гг. Прототипом Рудина стал Бакунин, Инсарова – болгарин Катранов, одним из прототипов Базарова – Добролюбов. Однако это вовсе не означает, что герои «Рудина», «Накануне» или «Отцов и детей» – точные «портретные» копии реально существовавших людей. Индивидуальность реального лица как бы растворялась в образе, созданном Тургеневым.

Тургеневские романы не являются, в отличие от романов Достоевского или Толстого («АннаКаренина», «Воскресение»), романами–притчами: в них нет опорных идеологических конструкций, важных для других русских романистов. Они свободны от прямого авторского морализаторства и нравственно–философских обобщений, выходящих за рамки того, что непосредственно происходит с героями. В романах Тургенева мы не встретим ни «преступлений», ни «наказаний», ни нравственного «воскресения» героев. В них нет убийств, резких конфликтов с законами и моралью. Романист предпочитает воссоздавать течение жизни, не нарушая ее «естественной» меры и гармонии.

Действие в произведениях Тургенева всегда локально, смысл происходящего ограничен поступками героев. Их мировоззрение, идеалы и психология раскрываются прежде всего в их речевом поведении, в идейных спорах и обмене мнениями. Важнейший художественный принцип Тургенева – воссоздание самодвижения жизни. Решение этой задачи достигалось тем, что романист тщательно избегал любых форм прямого авторского « вмешательства» в повествование, навязывания читателям своих собственных мнений и оценок. Даже если герои прямо оцениваются автором, эти оценки опираются на их объективно существующие качества, подчеркнутые тактично, без нажима.

Тургенев, в отличие, например, от Толстого, крайне редко использует авторское комментирование поступков и внутреннего мира героев. Чаще всего их духовный облик как бы «полускрыт». Отказываясь от права романиста на «всеведение» о героях, Тургенев тщательно фиксирует малозаметные, на первый взгляд, нюансы в их внешности и поведении, свидетельствующие о переменах в их внутреннем мире. Он не показывает своих героев личностями таинственными, загадочными, недоступными для понимания окружающими. Его сдержанность в изображении их психологии, отказ от прямого психологизма объясняется тем, что, по мнению Тургенева, писатель «должен быть психологом, но тайным» .Никогда не пытаясь воссоздать весь процесс внутренней жизни человека, он останавливал внимание читателей только на внешних формах его проявления, широко использовал многозначительные паузы, психологический пейзаж, психологические параллели – все основные приемы косвенного изображения психологии персонажей.

В романах Тургенева немного персонажей: их, как правило, не более десяти, не считая нескольких эпизодических лиц. Система персонажей отличается логической стройностью, четким распределением сюжетных и проблемных «ролей». Внимание автора сосредоточено на центральных персонажах, в которых он обнаруживает черты наиболее важных общественно–идеологических явлений или психологических типов. Количество таких персонажей колеблется от двух до пяти. Например, в «лирическом» романе «Дворянское гнезде» два центральных персонажа: Лаврецкий и Лиза Калитина, а в более широком по проблематике романе «Отцы и дети» – пять: Базаров, Аркадий Кирсанов, его отец Николай Петрович, дядя Павел Петрович и Анна Сергеевна Одинцова. Разумеется, и в этом, сравнительно «многофигурном», романе значение каждого из персонажей неодинаково. Именно Базаров является главной фигурой, объединившей всех участников сюжетного действия. Роль других центральных персонажей определена их отношением к Базарову. Второстепенные и эпизодические персонажи романов всегда выполняют какую–либо частную задачу: либо создают фон, на котором происходит действие, либо становятся «подсветкой», нередко иронической, центральных персонажей (таковы, например, образы Михалевича и Паншина в «Дворянском гнезде», слуг и губернских «нигилистов» в «Отцах и детях»).

Основу конфликтов и сюжетов составляют три наиболее часто встречающиеся сюжетные ситуации. Две из них практически не использовались в русских романах до Тургенева – это ситуации идейного спора и идейного влияния, ученичества. Третья ситуация – вполне обычная для романа: любовь или влюбленность, однако ее значение в сюжетах выходит за рамки традиционной любовной интриги (такая интрига есть, например, в романах «Евгений Онегин» Пушкина или «Герой нашего времени» Лермонтова). Отношения между влюбленными раскрывают сложность межличностных отношений, возникающих «на переломе», во время смены мировоззренческих ориентиров. Женщины в романах Тургенева – существа по-настоящему эмансипированные: они независимы в своих мнениях, не смотрят на возлюбленных «снизу вверх», нередко превосходят их в силе убежденности, противопоставляя их мягкости и податливости непреклонную волю и уверенность в своей правоте.

В ситуации идейного спора противопоставляются точки зрения и идеалы персонажей. В спорах выясняются расхождения между современниками (например, между Рудиным и Пандалевским («Рудин»); Лаврецким, с одной стороны, и Михалевичем и Паншиным – с другой («Дворянское гнездо»); Берсеневым и Шубиным, героями

романа «Накануне»), несовместимость людей, живущих как бы в различных исторических эпохах (Базаров – Павел Петрович, Аркадий – Николай Петрович).

Ситуация идейного влияния» ученичества определяет отношения главного героя с его молодыми последователями и теми, на кого он стремится повлиять. Эту ситуацию можно обнаружить в отношениях Рудина и Натальи Ласунской («Рудин»), Инсарова и Елены Стаховой («Накануне»). В какой–то степени она проявляется и в « Дворянском гнезде », но здесь не Лаврецкий, а Лиза более активна в своих «учительских» устремлениях. В «Отцах и детях» автор умалчивает о том, как Базарову удалось повлиять на Аркадия Кирсанова и Ситникова: перед читателем романа – уже «убежденные» его ученики и последователи. Сам же Базаров внешне совершенно равнодушен к тем, кто ему откровенно подражает, только изредка в нем появляется «печоринская» ирония по отношению к ним.

В первых романах («Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне») ситуация любви или влюбленности была необходима для того, чтобы «проверить» прочность убеждений главного героя –дворянина, испытав его в сюжетной кульминации: герой должен был сделать выбор, проявить волю и способность к действию. Эту же роль играли любовные отношения в повестях – «спутниках» романов Тургенева. Именно в статье «Русский человек на rendes–vous» (1858), посвященной анализу повести «Ася», Н.Г.Чернышевский впервые обратил внимание на идеологический смысл тургеневского изображения любви. «... Пока о деле нет речи, а надобно только занять праздное время, наполнить праздную голову или праздное сердце разговорами и мечтами, герой очень боек, – с иронией писал критик, – подходит дело к тому, чтобы прямо и точно выразить свои чувства и желания, – большая часть героев начинает уже колебаться и чувствовать неповоротливость в языке». Это, по его мнению, «симптом эпидемической болезни, укоренившейся в нашем обществе».

Но и в «Отцах и детях», где героем стал не рефлектирующий дворянин, воспитанный в эпоху «мысли и разума», а разночинец–эмпирик, человек, не склонный к отвлеченным размышлениям, доверяющий только опыту и своим ощущениям, любовная интрига играет существенную роль. «Испытание любовью» проходит Базаров: для него любовь к Одинцовой оказалась непреодолимым препятствием, в отличие от навязанных ему споров с Павлом Петровичем. Все центральные персонажи романа втянуты в любовные отношения. Любовь, как и в других романах, – «естественный» фон для общественно–идеологической и психологической характеристики героев. Николай Петрович романтически влюблен в юную Фенечку, живущую у него на правах «невенчанной жены», явно неравнодушен к ней и Павел Петрович. Аркадий тайно мечтает о любви, восхищается Анной Сергеевной, но находит свое счастье с Катенькой Одинцовой, предвкушая грядущую гармонию семейной жизни и избавляясь от «острых углов» базаровского миросозерцания. Умная, рассудительная и практичная вдова Анна Сергеевна Одинцова так же, как и Базаров, проходит через «испытание любовью», хотя быстро завершает свой «роман» с нигилистом, не испытав столь же сильного душевного потрясения, какое испытал Базаров.

Любовные отношения не отменяют ни идейных споров, ни стремления героев повлиять на людей, найти единомышленников. В отличие от многих второстепенных романистов второй половины XIX в. (например, П.Д.Боборыкина, И.Н.-Потапенко), ориентировавшихся на опыт Тургенева–романиста, он добивался в своих произведениях органического единства любовной интриги и обществен-

но–идеологического сюжета. В самом деле, облик нигилиста Базарова был бы совершенно другим, если бы не внезапно вспыхнувшая в нем любовь к Одинцовой. Роль любовного чувства в судьбе Базарова усиливается еще и тем, что это его первая любовь: она не только разрушает прочность его нигилистических убеждений, но и совершает то, что может сделать первая любовь с каждым человеком. Об этом в патетическом тоне Тургенев написал в повести «Первая любовь»: «Первая любовь – та же революция: однообразно правильный строй сложившейся жизни разбит и разрушен в одно мгновенье, молодость стоит на баррикаде, высоко вьется ее яркое знамя, и что бы там впереди ее ни ждало – смерть или новая жизнь, всему она шлет восторженный свой привет». Первая любовь Базарова, конечно, далека от вдохновенной картины, нарисованной Тургеневым. Это любовь–трагедия, ставшая сильнейшим аргументом в базаровском споре, но не со «старенькими романтиками», а с самой природой человека.

Исключительное значение в каждом из тургеневских романов имеют предыстории героев. Это эпическая основа повествования о современности. В предысториях обнаруживается интерес писателя к историческому развитию русского общества, к смене различных поколений российской интеллектуальной элиты. События, происходящие в романах, как правило, точно датированы (так, действие в «Отцах и детях» начинается 20 мая 1859 г., менее чем за два года до крестьянской реформы). Отталкиваясь от современности, Тургенев любит уходить в глубь XIX в., показывая не только «отцов», но и «дедов» своих молодых героев.

В «Дворянском гнезде» дана пространная предыстория Лаврецкого: писатель рассказывает не только о жизни самого героя, но и о его предках. В других романах предыстории гораздо короче: в «Отцах и детях» только об истории жизни Павла Петровича рассказано достаточно подробно, а о прошлом Базарова, напротив, – лаконично и фрагментарно. Это можно объяснить тем, что Павел Петрович – человек прошлого, его жизнь состоялась. Базаров же – весь в настоящем, его история создается и завершается на глазах читателя.

Созданию каждого романа предшествовала кропотливая подготовительная работа: составление биографий персонажей, обдумывание основных сюжетных линий. Тургенев готовил планы–конспекты романов и отдельных глав, стремясь нащупать верный тон повествования, понять «корни явлений», то есть связать поступки героев с их внутренним миром, ощутить психологические импульсы их поведения. Наиболее ярким примером такого погружения в психологию персонажа стал «дневник нигилиста», который он вел, работая над романом «Отцы и дети». Только детально разработав план и продумав композицию произведения, писатель приступал к созданию текста. Творческий процесс Тургенев не мыслил без консультаций с друзьями, «пробных» чтений отдельных глав и всего текста, переделок и дополнений с учетом мнений друзей. Журнальные публикации романов также были одним из этапов работы над ними: после первой публикации готовилась окончательная редакция произведения для отдельного издания.

Характер работы над романом «Отцы и дети» во многом проясняет авторскую концепцию произведения, прежде всего трактовку Тургеневым личности Базарова, совершенно не похожего на героев предшествующих романов. Если раньше, показывая несостоятельность своих героев–дворян, лишенных способности к действию, Тургенев не отвергал целиком их представления о жизни, то в «Отцах и детях» его отношение к убеждениям Базарова с самого начала было резко отрицательным. Все программные принципы нигилиста (отношение к любви, природе, искусству, отказ от каких бы то ни было принципов во имя опыта,

эксперимента) абсолютно чужды Тургеневу. Он считал все, что отвергает Базаров, вечными, незыблемыми человеческими ценностями. В центре внимания Тургенева не взгляды Базарова на частные, пусть и очень важные в контексте эпохи общественные проблемы, а базаровская «философия жизни» и выработанные им «правила» взаимоотношений с людьми.

Первая задача, поставленная Тургеневым в ходе работы над романом, – создать портрет современного нигилиста, совершенно не похожего на скептиков и «нигилистов» предшествующего, дворянского поколения. Вторая, более важная задача существенно дополнила первую: Тургенев, «Колумб» русских нигилистов, хотел создать не просто «паспортный» портрет, а портрет–«прогноз» современного нигилизма. Цель писателя – рассмотреть его как опасное, болезненное поветрие, способное завести человека в тупик. Решение этих двух задач требовало максимальной авторской объективности: ведь, по убеждению Тургенева, нигилизм – не только одно из множества современных идейных течений, популярное среди «детей», обусловленное их неприятием мировоззрения «отцов», но прежде всего коренное изменение точки зрения на мир, на смысл человеческого существования и традиционные жизненные ценности.

Тургенева–романиста всегда интересовали фигуры скептиков, «истинных отрицателей», однако он никогда не уравнивал «отрицателей» 1830–х – 1850–х гг. и «нигилистов».Нигилист – человек другой эпохи, другого мировоззрения и психологии. Это разночинец–демократ по происхождению, естествоиспытатель, а не философ по убеждениям и культуртрегер (просветитель)'по пониманию своей роли в обществе. «Благоговение к естествознанию», культ естественнонаучного эксперимента, знаний, основанных на опыте, а не на вере, – характерная черта молодого поколения, отделившая его от «отцов»–идеалистов.

В статье «По поводу "Отцов и детей"» Тургенев отметил, что личность одного из «естественников», «молодого провинциального врача» «доктора Д.» и легла «в основание» фигуры Базарова. По словам писателя, «в этом замечательном человеке воплотилось – на мои глаза – то едва народившееся, еще бродившее начало, которое потом получило название нигилизма». Но в подготовительных материалах к роману никакого «доктора Д.» Тургенев не называет. Характеризуя Базарова, он сделал такую запись: «Нигилист. Самоуверен, говорит отрывисто и немного – работящ, –т– (Смесь Добролюбова, Павлова и Преображенского)». Таким образом, первым среди прототипов назван именно критик и публицист Добролюбов: современники, в частности Антонович, не обманывались, считая, что Базаров – его «зеркальное» отражение. Другой прототип, И.В.Павлов, с которым Тургенев познакомился в 1853г. – провинциальный врач, ставший литератором. С.Н.Преображенский был институтским товарищем Добролюбова и одним из авторов «Современника». «Смесь» индивидуальных психологических качеств этих людей и позволила писателю создать образ Базарова, отразивший новое общественно–идеологическое явление. В личности героя Тургенев подчеркнул прежде всего конфликт с «отцами», их убеждениями, образом жизни, духовными ценностями.

Уже на первом этапе работы над основным текстом «Отцов и детей» (август 1860 – июль 1861 г.) отношение Тургенева к герою–нигилисту было крайне сложный. Комментируя роман, он отказывался от прямых оценок Базарова, хотя свое отношение к героям предшествующих романов откровенно высказывал друзьям. На втором этапе раб,оты (сентябрь 1861–январь 1862 г.), вно-

ся поправки и дополнения с учетом советов П.В.Анненкова и В.П.Боткина и замечаний редактора журнала «Русский вестник» М.Н.Каткова, Тургенев усилил в Базарове отрицательные черты: самомнение и самонадеянность. Писатель решил, что в первоначальной редакции романа фигура Базарова получилась слишком яркой и потому совершенно непригодной для консервативного «Русского вестника», в котором предполагалась публикация «Отцов и детей». Облик идейного противника Базарова Павла Петровича, наоборот, по требованию бдительного Каткова был несколько «облагорожен». На третьем этапе создания романа (февраль–сентябрь 1862 г.), уже после его журнальной публикации, в текст были внесены существенные поправки, касавшиеся в основном Базарова. Тургенев счел важным провести более четкую грань между Базаровым и его антагонистами (прежде всего Павлом Петровичем), между Базаровым и его «учениками» (Аркадием и особенно Ситниковым и Кукшиной).

В «Отцах и детях» Тургенев вернулся к структуре своего первого романа. Как и «Рудин», новый роман стал произведением, в котором все сюжетные нити сошлись к одному центру – новой, растревожившей всех читателей и критиков фигуре разночинца–демократа Базарова. Он стал не только сюжетным, но и проблем–ным центром произведения. От понимания личности и судьбы Базарова зависела оценка всех других сторон тургеневского романа: системы персонажей, авторской позиции, частных художественных Приемов. Все критики увидели в «Отцах и детях» новый поворот в его творчестве, хотя понимание этапного смысла романа было, разумеется, совершенно разным.

Среди множества критических интерпретаций наиболее заметными были статьи критика журнала «Современник» МЛ Антоновича «Асмодей нашего времени» и ряд статей Д.И.Писарева в другом демократическом журнале – «Русское слово»: «Базаров», «Реалисты» и «Мыслящий пролетариат». В отличие от Антоновича, резко отрицательно оценившего Базарова, Писарев увидел в нем подлинного «героя времени», сопоставив с «новыми людьми» из романа Н.Г.Чернышевского «Что делать?». Разноречивые мнения о романе, высказанные критиками–демократами, были восприняты как факт внутренней полемики в демократическом движении – «раскол в нигилистах».

И критиков, и читателей «Отцов и детей» не случайно волновали два вопроса – о прототипах и авторской позиции. Именно они создают два полюса в восприятии и истолковании любого произведения, Антонович уверил себя и читателей в злонамеренности Тургенева. В его толковании Базаров – вовсе не лицо, списанное «с натуры», а «асмодей», «злой дух», выпущенный писателем, обозленным на молодое поколение. Статья выдержана в фельетонной манере. Вместо объективного разбора романа критик создал шарж на главного героя, как бы подставив на место Базарова его «ученика» Ситникова. По мнению Антоновича, Базаров не является художественным обобщением, зеркалом молодого поколения. Автор романа истолкован как создатель хлесткого романа–фельетона, которому и возражать нужно точно в такой же манере. Цель критика– «поссорить» писателя с молодым поколением – была достигнута.

В подтексте грубой и несправедливой статьи Антоновича – упрек в том, что фигура Базарова получилась слишком «узнаваемой», ведь одним из его прототипов стал Добролюбов. Кроме того, журналисты «Современника» не могли простить Тургеневу разрыва с журналом. Публикация романа в консервативном «Русском вестнике» была для них признаком окончательного разрыва Тургенева с демократией.

Иная точка зрения на Базарова высказана Писаревым, который рассмотрел главного героя романа не как карикатуру на одного или нескольких лиц, а как «иллюстрацию» складывающегося общественно–идеологического типа. Меньше всего критика интересовало авторское отношение к герою, особенности художественного воплощения образа Базарова. Писарев истолковал героя в духе «реальной критики». Указав на авторскую предвзятость в его изображении, он, однако, высоко оценил сам тип «героя времени», угаданный Тургеневым. В статье «Базаров» высказана мысль о том, что Базаров, изображенный в романе как «лицо трагическое», и есть новый герой, которого так не хватало современной литературе. В последующих интерпретациях Писарева Базаров все больше отрывался от романа. В статьях «Реалисты» и «Мыслящий пролетариат» именем «Базаров» критик называл тип эпохи, современного разночинца–культуртрегера, близкого по мировоззрению к самому Писареву.

Обвинения в тенденциозности противоречили спокойному, объективному авторскому тону в изображении Базарова. «Отцы и дети» – тургеневская «дуэль» с нигилизмом и нигилистами, но все требования дуэльного «кодексачести» автором соблюдены: он отнесся к противнику с уважением, «убив» его в честном бою. Базаров, символ опасных человеческих заблуждений, по мнению Тургенева, – достойный противник. Карикатура и глумление над ним (именно в этом обвинили Тургенева некоторые критики) могли дать совершенно другой результат – недооценку разрушительной силы нигилизма, уверенного в своем праве разрушать, стремившегося поставить на место «вечных» кумиров человечества своих лжекумиров. Вспоминая о работе над образом Базарова, Тургенев в 1876. г. писал М.Е.Салтыкову–Щедрину: «Не удивлюсь, впрочем, что Базаров остался для многих загадкой; я сам не могу хорошенько себе представить, как я его написал. Тут был – не смейтесь, пожалуйста, – какой–то фатум, что–то сильнее самого автора, что-то независимое от него. Знаю одно: никакой предвзятости мысли, никакой тенденции во мне тогда не было».

Как и в предшествующих романах, Тургенев не делает выводов, избегает комментариев, намеренно скрывает внутренний мир героя, чтобы не оказывать давления на читателей. Авторская позиция, столь прямолинейно истолкованная Антоновичем и проигнорированная Писаревым, проявляется прежде всего в характере конфликтов, в композиции сюжета. В них реализована авторская концепция судьбы Базарова.

Базаров непоколебим в спорах с Павлом Петровичем в первых главах романа, но внутренне сломлен после «испытания любовью». Тургенев подчеркивает продуманность, «жесткость» убеждений героя, взаимосвязь всех компонентов его мировоззрения, несмотря на внешне фрагментарный, отрывочный характер его реплик–«афоризмов»: «порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта», «искусство наживать деньги, или нет более геморроя!», «от копеечной свечи, вы знаете, Москва сгорела», «Рафаэль гроша медного не стоит» и т.д.

Базаров – максималист: с его точки зрения, любое убеждение имеет цену, если не противоречит другим. Стоило ему утратить одно из «звеньев» в «цепочке» своего мировоззрения – сомнению и переоценке подверглись все остальные. В последних главах романа мысли Базарова обращены не к сиюминутному и злободневному, как в первых, «марьинских» главах, а к «вечному», общечеловеческому. Это и становится причиной его внутреннего беспокойства, которое проявляется во внешнем облике, в манере поведения, в «странных», с точки зрения Аркадия, высказываниях, перечеркивающих смысл прежних его утверждений.

Базаров не только мучительно переживает свою любовь, но и задумывается о смерти, о том, какой «памятник» поставят ему живые. Особый смысл имеет реплика Базарова в разговоре с Аркадием: из нее ясно видно, как изменилась шкала его жизненных ценностей под влиянием мыслей о смерти: «...– Да вот, например, ты сегодня сказал, проходя мимо избы нашего старосты Филиппа, – она такая славная, белая, – вот, сказал ты, Россия тогда достигнет совершенства, когда у последнего мужика будет такое же помещение, и всякий из нас должен этому способствовать... А я и возненавидел этого последнего мужика, Филиппа или Сидора, для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет... да на что мне его спасибо? Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; ну а дальше? » (гл. XXI). Теперь у Базарова нет четкого и ясного ответа на вопрос о смысле жизни, который прежде не вызывал трудностей. Больше всего нигилиста страшит мысль о «траве забвения», о «лопухе», который и будет единственным «памятником» ему.

В финале романа перед нами не самоуверенный и догматичный Базаров–эмпирик, а «новый» Базаров, решающий «проклятые», «гамлетовские» вопросы. Поклонник опыта и естественнонаучных решений всех загадок и тайн человеческой жизни, Базаров столкнулся с тем, что раньше безоговорочно отрицал, став «Гамлетом» среди нигилистов. Это и обусловило его трагедию. По мысли Тургенева, «вечные» ценности (любовь, природа, искусство) не способен поколебать даже самый последовательный нигилизм. Напротив, конфликт с ними может привести нигилиста к конфликту с самим собой, к мучительной, бесплодной рефлексии и утрате смысла жизни. В этом и состоит главный урок трагической судьбы Базарова.

«Гениальный романист, изъездивший весь свет, знавший всех великих людей своего века, прочитавший все, что только в силах прочитать человек, и говоривший на всех языках Европы», – так восторженно отозвался о Тургеневе его младший сот временник, французский писатель Ги де Мопассан.

Тургенев – один из крупнейших европейских писателей XIX в., яркий представитель «золотого века» русской прозы. При жизни он пользовался непререкаемым художественным авторитетом в России и был, пожалуй, самым известным русским писателем в Европе. Несмотря на долгие годы, проведенные за границей, все лучшее, что написано Тургеневым, – о России. Многие его произведения на протяжении десятилетий вызывали споры критиков и читателей, становились фактами острой идейно–эстетической борьбы. О Тургеневе писали его современники В.Г.Белинский, А.А.Григорьев, Н.А.Добролюбов, Н.Г.Чернышевский, Д.И.Писарев, А.В.Дружинин...

В дальнейшем отношение к тургеневскому творчеству стало более спокойным, на первый план вышли другие стороны его произведений: поэтичность, художественная гармония, философская проблематика, пристальное внимание писателя к «таинственным», необъяснимым явлениям жизни, проявившееся в его последних произведениях. Интерес к Тургеневу на рубеже XIX–XX вв. был преимущественно «историческим»: казалось, питавшаяся злобой дня, но гармонически уравновешенная, безоценочная, «объективная» проза Тургенева далека от взвинченного, дисгармоничного прозаического слова, культ которого утвердился в литературе начала XX в. Тургенев воспринимался как «старый», даже старомодный писатель, певец «дворянских гнезд», любви, красоты и гармонии природы. Не Тургенев, а Достоевский и поздний Толстой дали эстетические ориентиры «новой» прозе. В течение многих десятилетий на произведения писателя наслаивались все новые

и новые слои «хрестоматийного глянца», мешая увидеть в нем не иллюстратора борьбы «нигилистов» и «либералов», конфликта «отцов» и «детей», а одного из крупнейших художников слова, непревзойденного поэта в прозе.

Значение творчества Тургенева.

Иван Сергеевич Тургенев – великий русский писатель, один из образованнейших людей своего времени, авторитетный знаток искусств и разносторонний художественный критик, глубоко и тонко понимающий природу творчества и психологию художника, замечательный мастер слова и выдающийся деятель русской художественной культуры в самом широком смысле слова.

Тургенев показал прекрасный внутренний мир простых крестьян и чистые помыслы и стремления молодого поколения, пути правдоискателя в сфере общественных, философских и моральных проблем, духовные ценности нарождающихся разночинцев и народников и сложные жизненные перипетии обитателей дворянских усадеб.

Искусством создавать реалистические образы писатель овладел благодаря необычайной наблюдательности, которая способствовала точному описанию природы, обстановки, душевных переживаний героя.

Несмотря на то что значительную часть своей сознательной жизни Тургенев провел вне России, он глубоко чувствовал русского человека. И эта духовная связь с Родиной отразилась на всем творчестве Тургенева. «Я подобно Антею – не могу оторваться от родной почвы, не утратив при этом малой толики сил, которой способен располагать», – заметил как–то писатель. Анатоль Франс, высоко оценивший национальное своеобразие и самобытность произведений Тургенева, в своей статье о писателе замечает: «Тургенев родился русским и русским остался... он славянин и чувствует, что такова его натура. Таков его гений, таков он есть сам».

Вопросы и задания:

Д. Мережковский писал: «В России, в стране всяческого, революционного и религиозного максимализма... Тургенев едва ли не единственный, после Пушкина, гений меры и, следовательно, гений культуры. Ибо что такое культура, как не измерение, накопление, сохранение ценностей». Почему Мережковский сближает два имени: Пушкина и Тургенева? Какие черты личности и творчества Тургенева позволили ему провести эту параллель? Почему Мережковский назвал Тургенева «гением меры» и «гением культуры»?

Прокомментируйте слова Б. Зайцева: «”Записки охотника” – поэзия, а не политика».

Согласны ли вы с мнением: «Пафос разрушения и переустройства настолько неприемлем для Тургенева, что он заставляет Базарова в конце концов вчистую проиграть Кирсанову» (П. Вайль, А. Генис «Родная речь»). Обоснуйте свой ответ.

Восстановите сюжетный маршрут Базарова и Аркадия Кирсанова. Как отражаются «путевые впечатления» на мировосприятии героев и на их судьбах?

Составьте «библиотеку» «Отцов и детей»: какую книгу какому герою вы выдадите?

Сопоставьте любовную историю Базарова с любовной историей в повести «Ася». В чем пересмотрел Тургенев в романе «Отцы и дети» ситуацию «русского человека на rendez–vous»?

Каково значение рассуждений Тургенева о любви в эпилоге романа «Отцы и дети»? Прочитайте стихотворение в прозе И.С. Тургенева «Воробей» и сделайте вывод о понимании писателем места любви в жизни человека.

Какая оценка Базарова, по–вашему, более справедлива: «гамлетизирующий Дон Кихот» или рационалист «до кончиков пальцев»?

Проанализируйте стихотворения «Два богача», «Близнецы», «Щи», «Воробей» (тема, идея, образы, художественные средства).

С какими зарубежными писателями был знаком Тургенев? Какие произведения русской классики Тургенев перевел на французский язык и какие зарубежные произведения – на русский?

Какие исторические события вошли в контекст произведений Тургенева?

Задания для самостоятельной работы:

Подготовьте реферат на одну из тем:

«Записки охотника» Тургенева: проблематик и поэтика.

Любовная повесть Тургенева: идейный мир и повествовательная структура.

Тип русского Гамлета и русского Дон–Кихота в творчестве Тургенева.

Тип «идеального разночинца» у Тургенева («Накануне»).

Тема любви и смерти в романах Тургенева «Накануне» и «Отцы и дети».

Поэтика тургеневского романа.

Подготовьте научный доклад на одну из тем:

Мастерство пейзажа в «Записках охотника».

Отражение в конфликте «Отцов и детей» идейного «антагонизма» дворянских либералов и демократов 60–х годов.

Нравственная и эстетическая проблематика в романе «Отцы и дети».

Литературно–политическая борьба вокруг романа «Отцы и дети».

Мотивы и образы «Стихотворений в прозе».

Источники и пособия:

Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года (любое издание).

Григорьев АЛ. И.С.Тургенев и его деятельность. По поводу романа «Дворянское гнездо» (любое издание).

Чернышевский Н.Г, Русский человек на rendes–vous. Размышления по прочтении повести Тургенева «Ася» (любое издание).

Писарев Д.И. Базаров (любое издание).

Страхов Н.Н. И.С.Тургенев. Отцы и дети. // Страхов Н.Н. Литературная критика. – М., 1984.

Тургенев в русской критике. – М., 1953.

И.С.Тургенев в воспоминаниях современников: В 2–х тт. 2–е изд.– М., 1983.

БатютоА.И. Тургенев–романист. – Л., 1972

Зайцев Б.К. Жизнь Тургенева. // Зайцев Б.К. Жуковский. – Жизнь Тургенева. – Чехов. – М., 1992.

Лебедев Ю.В. Роман И.С.Тургенева «Отцы и дети». – М., 1982.

Пустовойт П.Г. Роман И.С.Тургенева «Отцы и дети»: Комментарий. – М., 1991; Тургенев – художник слова. – М., 1980.

Троицкий В,Ю. Книга поколений: О романе Тургенева «Отцы и дети». – М., 1979.

Тургенев в современном мире. – М., 1987.

Шаталов С.Е. Художественный мир Тургенева. – М., 1979.

ГЛАВА 9. «ВОИСТИНУ КАЖДЫЙ ПЕРЕД ВСЕМИ И ЗА ВСЕХ И ЗА ВСЕ ВИНОВАТ»: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКРЫТИЯ ФЕДОРА МИХАЙЛОВИЧА ДОСТОЕВСКОГО (1821 – 1881).

В нем совесть сделалась пророком и поэтом,
И Карамазовы и бесы жили внем, –
Но что для нас теперь сияет мягким светом,
То было для него мучительным огнем
И. Анненский.

Личность писателя.

30 октября (11 ноября – по новому стилю) 1821 года в Москве на улице Новая Божедомка (ныне улица Достоевского, дом 2) в казенной квартире лекаря Мариинской больницы для бедных Московского воспитательного дома родился Федор Михайлович Достоевский.

Достоевские происходили из древнего дворянского рода, упоминание о них есть в летописях начиная с XV века. Отец писателя Михаил Андреевич Достоевский обучался в Подольской духовной семинарии, окончил Московское отделение Императорской медико–хирургической академии, был коллежским советником, кавалером трех орденов. Запомнился он как человек скупой, замкнутый, самолюбивый, с жестоким и деспотическим характером. Детей своих он держал в строгости, считая, что с детства нужно готовить их к жизненным лишениям и неприятностям. Однако на обучение детей Михаил Андреевич не жалел денег и дал своим сыновьям блестящее по тем временам образование.

Мать писателя, Марья Федоровна, урожденная Нечаева, происходила из купеческой семьи. Она любила поэзию, имела веселый, жизнерадостный характер, была всецело предана семье. Но нравственные страдания (на нее угнетающе действовали перепады в настроении мужа, вызванная ими напряженность в семейных отношениях) привели Марью Федоровну к чахотке. В повести «Неточка Незванова» Достоевский отобразил характеры родителей, их сложные взаимоотношения.

Достоевские жили в крохотной казенной квартире тихо и замкнуто, не зная развлечений и даже театра. По воспоминаниям А.М. Достоевского, брата писателя, в семье сложился размеренный распорядок дня: вставали рано утром, в шесть часов; в восьмом часу отец уходил в палату, в девять – уезжал на практику; в его отсутствие дети занимались уроками; в первом часу дня обедали; в четыре часа пили вечерний чай, а вечера проводили в гостиной; в девятом часу вечера, после молитвы и ужина, дети уходили спать.

Начальным образованием детей занимались мать и отец. Позднее дети учились в частных пансионах, приезжая домой только на субботу и воскресенье. С детства Федор много, но без всякой системы читал. Он увлекался Шиллером, Вальтером Скоттом, Шекспиром, Гюго, Жорж Санд, из русских писателей – Карамзиным, Жуковским, Нарежным. Михаил больше любил поэзию,

но оба мальчика всем авторам предпочитали Пушкина, многие из его произведений знали наизусть.

После трехлетнего обучения в привилегированном пансионе Л.И. Чермака, в котором преподавали лучшие профессора Москвы, Достоевский был отправлен в 1838 г. отцом в Петербург для поступления в Главное инженерное училище. Его брат Михаил не был принят по состоянию здоровья и уехал в Ревель, где стал учиться в филиале Петербургского инженерного училища. Это случилось уже после смерти матери, а через год погиб и отец. Потеря родителей, несомненно, повлияла на юношу.

В годы учебы Достоевский чувствовал себя очень одиноким: «Брат, грустно жить без надежды. Смотрю вперед, и будущее меня ужасает... Я ношусь в какой–то холодной, полярной атмосфере, куда не заползал луч солнечный; я давно не испытывал взрывов вдохновения...» (из письма брату Михаилу).

Один из воспитанников Инженерного училища вспоминал о Достоевском: «Нравственно он... резко отличался от всех своих – более или менее легкомысленных товарищей. Всегда сосредоточенный в себе, он в свободное время постоянно задумчиво ходил взад и вперед где–нибудь в стороне, не видя и не слыша, что происходило вокруг него. Добр и мягок он был всегда, но мало с кем сходился из товарищей».

Свое обучение в училище в 1838– 1843 гг. он считал ошибкой и все свободное время отдавал чтению и литературным занятиям, обсуждая в оживленной переписке с братом Михаилом сочинения Гомера и У. Шекспира, П. Корнеля и Ж. Расина, Б. Паскаля и Ф. Шатобриана, И.В. Гёте и И.Ф. Шиллера.

12 августа 1843 года Достоевский окончил Инженерное училище одним из лучших учеников и поступил в чертежную Инженерного департамента. Служба тяготила его, однако стесненное материальное положение заставляло Достоевского служить. Только в октябре 1844 года он вышел в отставку и полностью посвятил свою жизнь литературному труду.

Усиленная работа, смерть отца, тяжело переживаемая Федором Михайловичем, спровоцировали начало болезни, которая мучила его на протяжении всей жизни: начались припадки, после которых наступало угнетенное состояние духа, обычно длившееся два или три дня.

В течение 1844–1845 гг. с упоением работает над своим первым романом «Бедные люди». В 1845–1846 гг. круг его профессионального общения значительно расширяется, он знакомится с И.С. Тургеневым и В.Ф. Одоевским, посещает салон Панаевых и литературно–философский кружок братьев Бекетовых, сближается с семьей Майковых, участвует вместе с Н.А. Некрасовым и Д.В. Григоровичем в составлении анонимного программного объявления к альманаху «Зубоскал», читает на вечере у Белинского главы из «Двойника».

В 1847–1848 гг. Достоевский начинает увлекаться социалистическими идеями, посещает «пятницы» М.В. Буташевича–Петрашевского, участвует в революционных кружках Н.А. Спешнева и С.Ф. Дурова. На одном из собраний у Петрашевского он познакомил присутствующих с распространявшимся нелегально письмом Белинского к Гоголю; вместе с другими участниками революционных кружков пытался организовать типографию для печатания антиправительственной пропаганды и прокламаций. В апреле 1849 г. его, как и других петрашевцев, арестовывают и после восьмимесячного пребывания в Алексеевском равелине выносят приговор: «подвергнуть смертной казни расстре-

лянием». 22 декабря 1849 г., стоя на Семеновском плацу и уже мысленно прощаясь с жизнью, он неожиданно услышал высочайший рескрипт о замене расстрела четырехлетней каторгой с последующей службой в солдатах.

Испытание казнью стало решающим моментом в судьбе Достоевского, заставило задуматься о прожитых годах и значении как бы второго рождения. В тот же день, через несколько часов, он писал брату Михаилу: «Как оглянусь на прошедшее, да подумаю, сколько даром потрачено времени, сколько его пропало в заблуждениях, в ошибках, в праздности, в неуменье жить; как не дорожил я им, сколько раз я грешил против сердца моего и духа, – так кровью обливается сердце мое. Жизнь – дар, жизнь – счастье, каждая минута могла быть веком счастья. <...> Теперь, переменяя жизнь, перерождаюсь в новую форму <...> Я перерожусь к лучшему. Вот вся надежда моя, все утешение мое». По дороге в Омский острог, где Достоевский пребывал с 1850 по 1854 г., в Тобольске произошла важная для него встреча с женами декабристов – Н.Е. Анненковой, А.Г. Муравьевой, Н.Д. Фонвизиной («...что за чудные души, испытанные 25–летним горем и самоотвержением»). Они подарили ему Евангелие, которое было «единственным чтением» на каторге, с которым он затем никогда не расставался и которое стало, метафизической основой его позднего творчества. Каторжный опыт («был похоронен живой и зарыт в гробу»; «между разбойниками... отличил наконец людей... есть характеры глубокие, сильные, прекрасные, и как весело было под грубой корой отыскать золото») непосредственно отразится в «Записках из Мертвого дома».

В январе 1854 г. Достоевского зачислили рядовым 7–го линейного батальона в Семипалатинске, в ноябре 1855 г. произвели в унтер–офицеры и в октябре 1856 г. – в прапорщики, а весной 1857 г. ему возвратили потомственное дворянство и право печататься. В марте 1859 г. он был уволен «по болезни» в отставку в чине подпоручика, получил разрешение жить сначала в Твери и уже к концу года переехал в Петербург. К этому времени он был женат на вдове М.Д. Исаевой, с которой в 1857 г. венчался в Кузнецке.

Каторга наложила свой отпечаток на здоровье Достоевского, который вскоре после освобождения участились приступы эпилепсии, сопровождавшие его в течение всей наполненной напряженным трудом жизни. Характерны отметки в его записных книжках 1862–1863 гг.: «Припадки падучей: 1 апреля – сильный; 1 августа – слабый; 7 ноября – средний; 2 марта – средний». За этими припадками, дававшими просветленные мгновения иной реальности, следовали невыносимые боли и целые недели мрачной тоски, что позволяло писателю на собственном опыте пережить такие противоречия человеческой природы и обостряло в его сознании проблему соотношения физического и нравственного здоровья человека.

После возвращения в северную столицу Достоевский возобновляет писательскую, а также начинает журнальную и редакторскую деятельность (журналы «Время» и «Эпоха»). В 1862 г. он впервые выехал за границу и посетил Германию, Францию, Швейцарию, Италию, Англию. В 1864 г. в его личной жизни происходят тяжелые утраты – 15 апреля 1864 года умирает Мария Дмитриевна, а 10 июля – брат Михаил. Все редакторские и издательские дела сваливаются на одного Федора Михайловича. Достоевский пишет: «И вот я остался один, и стало мне просто страшно. Вся жизнь переломилась разом надвое. В одной половине, которую я перешел, было все, для чего я жил, а в другой, неизвестной еще половине, все чужое, все новое и ни одного сердца, которое бы могло мне заменить тех обоих».

В 1866 г. он начинает работать над романом «Игрок», в котором отразились его европейские впечатления, увлечение молодой писательницей А.П. Сусловой и рулеткой. Ему помогает стенографистка А.Г. Сниткина. Женившись на Сниткиной в следующем году, Достоевский обрел преданного друга и помощника и полнокровное семейное счастье. В 1868–1871 гг. они живут за границей, где у них рождаются дочери Софья (умерла через три месяца после рождения) и Любовь. Уже после приезда в Россию в семье Достоевских в 1871 и 1875 гг. появляются сыновья Федор и Алексей. Последний скончался в трехлетнем возрасте от эпилепсии, переживания отца от его смерти отразились в «Братьях Карамазовых». С 1872 г. местом постоянного летнего пребывания семьи Достоевских становится Старая Русса, где в 1876 г. они приобретают собственный дом. В 1872 г. Достоевский берет на себя редакторство газеты–журнала «Гражданин» по просьбе издателя В. П. Мещерского, поддержанной Ф.И. Тютчевым и А.Н. Майковым. В 1873 г. в «Гражданине» он частично осуществляет дорогую для него идею «Дневника писателя», с помощью которого можно было непосредственно общаться с читателями и обсуждать злободневные политические, идеологические, общественные, литературные, нравственные и иные темы. В 1874 г. он оставляет редакторство, хотя продолжает сотрудничать с «Гражданином».

С середины 70–х гг. возобновляются отношения Достоевского с М.Е. Салтыковым–Щедриным, прервавшиеся в результате полемики между «Эпохой» и «Современником», и с НА. Некрасовым, по предложению которого в 1875 г. в «Отечественных записках» публикуется новый роман писателя «Подросток». В 1876 г. Достоевский возвращается к публицистической работе и уже на самостоятельной основе издает «Дневник писателя», позволявший прямо реагировать на волновавшие всех вопросы общественно–политической и культурной жизни и доставлявший «много счастливых минут» от диалога с читателями. В конце 1877 г. Достоевский прервал издание «Дневника», чтобы целиком посвятить себя работе над «Братьями Карамазовыми», ставшими его своеобразным художественным завещанием.

В последние годы жизни возрастает общественная и писательская популярность Достоевского. Он участвует в литературно–музыкальных вечерах с чтением отрывков из своих собственных сочинений и стихотворений Пушкина, посещает «пятницы» Я.П. Полонского, «субботы» Е.А. Штакеншнейдер, вечера у С.А. Толстой, П.А. Гайдебурова, А.С. Суворина, К.Н. Бестужева–Рюмина, общается и переписывается с К.П. Победоносцевым. Благодаря посредничеству последнего писатель встречается с наследником престола в Аничковом дворце, а также с его женой и великим князем Константином Константиновичем. В 1877 г. его избирают членом–корреспондентом Петербургской Академии наук, а в 1879 г. – почетным членом Международной литературной ассоциации. В июне 1880 г. он как депутат от Славянского благотворительного общества принимает участие в церемонии открытия памятника Пушкину и произносит знаменитую речь о поэте, в которой высказывает свои заветные мысли о жизни и литературе. В его ближайшие творческие планы входит работа над возобновленным выпуском «Дневника писателя» и продолжением «Братьев Карамазовых», однако им не суждено было сбыться. В ночь с 25 на 26 января 1881 г. у Достоевского, страдавшего эмфиземой легких, пошла горлом кровь, и 27 января он скончался.

Вершиной творчества Достоевского являются пять социально–философских романов, написанные в последние пятнадцать лет его жизни: «Преступ-

ление и наказание» (1866), «Идиот» (1868), «Бесы» (1871–1872), «Подросток» (1875) и «Братья Карамазовы» (1879–1880). Именно в этих произведениях гений Достоевского раскрылся со всей мощью и глубиной. Их появлению предшествовали два десятилетия идейных и художественных исканий, тяжелейших жизненных испытаний.

В начале 1860–х гг. Достоевский написал «Ряд статей о русской литературе», где обосновал свой взгляд на современную прозу. По его мнению, русская литература после Пушкина и Гоголя остро нуждалась в обновлении общественно–исторической проблематики и художественных принципов. Писатели 1850–х – 1860–х гг. – Тургенев, Гончаров и Толстой – развивали лишь одну из линий, намеченных Пушкиным. Они были преимущественно бытописателями русского дворянского общества с его исторически сложившимися особенностями. По мнению Достоевского, они развивали тот круг мотивов, которые Пушкин в «Евгении Онегине» обозначил как «преданья русского семейства».

Достоевский считал, что современные писатели должны изображать «русского человека большинства». Жизнь и душа этого человека сложны, неустроенны, хаотичны. По Достоевскому, актуальная задача всей литературы – открыть в человеке нечто большее, чем позволяет увидеть в нем его сословная или профессиональная принадлежность: душу, внутренний мир, круг идей и настроений. Таким образом, писатель поставил вопрос о «массовом», демократическом герое, но требовал не упрощенного, а психологически углубленного художественного исследования не только внешних, общественно–бытовых форм его жизни, но и всего «пестрого», противоречивого, что рождала современная жизнь в смятенных, растревоженных душах «героев времени».

В творческом развитии Ф.М.Достоевского можно выделить:

первый период творчества – 1844 – апрель 1849 гг.

второй период творчества – 1859 – 1865 гг.

третий период творчества – конец 1860 – 1881 гг.

Особенности художественной системы.

Первый период творчества Достоевского. В эти годы были написаны роман «Бедные люди» (1845), повести «Двойник» (1846), «Хозяйка» (1847), «Белые ночи» (1848) и «Неточка Незванова» (1849, не окончена).

Первым произведением, сделавшим имя Достоевского известным, стал роман «Бедные люди». В.Г.Белинский высоко оценил его как первый в русской литературе опыт социального романа. «Да вы понимаете ль сами–то, что это вы такое написали... Вы только непосредственным чутьем, как художник, это могли описать, но осмыслили ли вы сами–то всю эту страшную правду, на которую вы нам указали? Вы до самой сути дела дотронулись, самое главное разом указали. Мы, публицисты и критики, только рассуждаем, мы словами стараемся разъяснить это, а вы, художник, одною чертой, разом и в образе выставляете самую суть, чтоб ощупать можно было рукой, чтоб самому нерассуждающему читателю стало вдруг все понятно! Вот тайна художественности, вот правда в искусстве! Вот служение художника истине! Вам правда открыта и возвещена как художнику, досталась как дар, цените же ваш дар и оставайтесь верным ему, и будете великим писателем...».

Публикация «Бедных людей» в «Петербургском сборнике» (1846) упрочила авторитет «натуральной школы» – объединения молодых писателей–реалистов 1840–х гг.

Уже роман в письмах «Бедные люди» с точки зрения трактовки личности чиновника Макара Алексеевича Девушкина был взведением подчеркнуто «негоголевским». Достоевскому важно было показать, что думают о себе сами «маленькие люди» – бедный титулярный советник и адресат его писем, швея Варенька Доброселова, вырванная Девушкиным из рук сводни, Писателя интересовало в первую очередь самосознание героев, Девушкин понимает, что в социальном смысле он – «ветошка» (ничтожество), но это не мешает ему быть мыслящим и чувствующим человеком.

Он не просто «маленький человек», задавленный жизнью петербургский чиновник, обитатель плохих квартир, каким был герой гоголевской повести «Шинель» Башмачкин. Девушкин – существо униженное и оскорбленное. Он «винтик» бюрократической машины, но «винтик» с «амбицией», с сознанием собственного достоинства. Он требует уважения к себе, сам уважает и чужую бедность, и чужую гордость. Для Девушкина уважение к бедному человеку важнее материального благополучия. Даже новые сапоги нужны ему «для поддержки чести и доброго имени». «В дырявых же сапогах, – замечает он, – и то и другое пропало... поверьте».

Цель Гоголя и его последователей в литературе 1840–х гг. – пробудить в душе читателя сочувствие, сострадание к «маленькому человеку». Цель Достоевского иная – дать Девушкину и ему подобным возможность «исповедаться», высказаться о том, что их унижает и оскорбляет. При этом слово героя имеет особый характер: это слово человека, который испытывает жгучую потребность в общении, диалоге, полемике. Девушкин исповедуется в своих письмах, но его исповедь адресована не только Вареньке. Он словно ощущает на себе чужой, недобрый, скептический взгляд, не может отделаться от чувства враждебности со стороны окружающих людей.

Герой всегда начинает с опровержения того, кто готов влезть в его душу, унизить и оскорбить его. Этим обусловлен стиль романа (прежде всего писем Девушкина): слово героя как бы «ёжится», «корчится» под чужим взглядом. В речи Девушкина отражается психологический комплекс униженного и оскорбленного человека: робкая, стыдливая оглядка на воображаемого оппонента и приглушенный вызов – вариант самозащиты. «Ведь для людей и в шинели ходишь, да и сапоги, пожалуй, для них же носишь», – оправдывается Девушкин.

Характер униженного и оскорбленного человека – главное срытие Достоевского в «Бедных людях». Своего рода сенсацией в литературе 1840–х гг. стал принцип изображения этого литературного героя, найденный писателем: он проанализировал не столько социальный статус, сколько психологический феномен «амбициозного» человека, борющегося словом за свою честь и воинство, желающего получить от людей то же уважение, что ильные мира сего.

Достоевский отнюдь не идеализировал своего героя. Писатель хорошо видел, что его личность уродливо деформирована, ведь Девушкин не стремится жить для себя, желая одного: чтобы его отражения в зеркалах чужих мнений выглядели вполне «прилично». И в «Бедных людях », и в последующих повестях важен мотив двойственности героев. Порыв к диалогу с людьми и с миром, потребность понимания и исповеди соединены в них с отчуждением даже от близких людей, с болезненной жаждой конфликта с тем, что их окружает.

Замкнутость «бедных людей», их взаимная «непроницаемость» и отчуждение друг от друга, сочетание в их душах добра и зла – эти проблемы вышли на первый план в повестях «Двойник» и «Господин Прохарчин». Герой

повести «Двойник» Голядкин отважился на некое подобие бунта. Выброшенный из «хорошего общества», он из кожи вон лезет, чтобы доказать, что и он тоже человек, с которым нужно считаться, порывается объясниться со своими обидчиками. Но его нелепая фигура и косноязычие вызывают в них только минутное замешательство и неудержимый смех. Бунт героя, завершившийся в сумасшедшем доме, нелеп и трагикомичен.

Самое примечательное в повести – появление двойника Голядкина, который стал его психологическим антиподом. Герой робок, честен и наивен. Его двойник нагл и не прочь урвать чужое, Голядкин никому не сделал зла – двойник всегда готов нагадить ближнему. «Младший» Голядкин – порождение души амбициозного чиновника. Он появился потому, что зависть, злоба и подлость как бы отделились от подлинного Голядкина и зажили самостоятельной жизнью. Герой с ужасом узнает себя в кривом зеркале двойника, который оказался сильнее его самого. В двойнике есть все, от чего избавился бедный чиновник: лесть, заискиванье перед начальством, лживость и наглость.

Белинский встретил повесть сначала восторженно, сражался с критиками, которые нападали на него. Однако затем признал ее недостатком «фантастический колорит», при этом отмечая, что «характер героя принадлежит к числу самых глубоких, смелых и истинных концепций, какими только может похвалиться русская литература». В «Двойнике» впервые отчетливо проявляется важная художественная особенность Достоевского – «двойничество». В следующих произведениях писателя «двойничество» станет одним из способов противопоставления героев.

Герой повести «Господин Прохарчин» – предшественник «подпольного человека». Достоевский подчеркнул в нем гипертрофированное чувство собственного достоинства. Сделав смыслом своей жизни накопительство (после его смерти в тюфяке обнаружили «капитал» – две с половиной тысячи рублей), он горд сознанием своего тайного богатства. Деньги стали для Прохарчина символом неограниченной власти над людьми. С болезненным сладострастием он предается «наполеоновским» мечтаниям, полностью закрывшись от людей. Одержимый страхом перед жизнью, первый «подпольный» герой в творчестве Достоевского сам вызывает ужас: этот «человек–ветошка» одержим мечтою подчинить себе весь мир. Он упивается полетом своей раскованной мысли, словно раздвигает стены своей нищенской каморки, мечтая о том, чтобы или подчинить весь мир, или облагодетельствовать человечество. Но за всеми «наполеоновскими» планами Прохарчина, первого «петербургского мечтателя», изображенного писателем, угадываются распавшиеся связи между обществом и человеком, трагическое отчуждение от людей и мучительное желание приблизиться к ним не в мечтах, а наяву.

Образы «петербургских мечтателей» созданы в цикле произведений, написанных в 1847–1849 гг.: «Хозяйка», «Слабое сердце», «Белые ночи» и «Неточка Незванова». В каждом их них – история крушения «мечтателя» и его мечты.

Особенно интересен образ Ордынова, героя самой фантастичной из повестей Достоевского – «Хозяйка». Действие в ней происходит на грани действительности и сна, а Ордынов изображен как человек одержимый, нервный, находящийся на грани психического срыва. Герой повести – первый «теоретик» в творчестве Достоевского – занят созданием универсальной системы знания, в которой хочет слить искусство и науку.

Во время одной из прогулок по Петербургу Ордынов встречает красавицу Катерину, сопровождаемую мрачным стариком. Заинтригованный герой

«очертя голову», как и всякий «мечтатель» у Достоевского, бросается в омут житейских обстоятельств, напрочь забывая о своем «проекте». Теперь он думает только об одном: как вырвать Катерину из рук купца–раскольника, но терпит крушение. Писатель подчеркивает нежизнеспособность и беспочвенность мечтаний Ордынова, трагический разлад между его альтруистическим порывом и полным незнанием жизни и людей. Именно это противоречие во многом определит позднее и судьбу Раскольникова.

Первый период творчества Достоевского охватывает около пяти лет. Творческое развитие писателя было насильственно прервано в апреле 1849 г. арестом по делу Петрашевского.

Второй период творчества (1859 – 1865). С возвращением в столицу начался новый период жизни и творчества Достоевского, охватывающий 1859–1865 гг. Еще в 1858–1859 гг. он написал роман «Село Степанчиково и его обитатели» и повесть « Дядюшкин сон». Эти произведения стали «пробными»: ведь Достоевский вынужден был определять свое место в новой литературной обстановке, которая сильно изменилась с 1840–х гг.

Десять лет его имя не появлялось в печати, о нем основательно забыли, тогда как писатели, начинавшие вместе с ним в 1840–е гг., бывшие участники «натуральной школы», находились в зените своей славы (И.С.Тургенев, Н.А.Некрасов, И.А.Гончаров, М.Е.Салтыков–Щедрин, политический эмигрант А.И.Герцен), появились и новые имена (Л.Н.Толстой, Н.Г.Чернышевский), и, самое главное, новый читатель. В 37 лет Достоевскому нужно было фактически начинать заново, «вынырнуть» из Леты, вернувшись в литературу. Заметим, что ситуация, в которой он оказался, уникальна: никому из русских писателей не приходилось начинать дважды, восстанавливая свое литературное имя.

Действие повести «Село Степанчиково и его обитатели» происходит в провинциальной России. Достоевский нарисовал грандиозную фигуру «русского Тартюфа». Фома Опискин, обедневший дворянин, бывший шутом у генерала, после его смерти превращается в приживальщика–тирана, которому добровольно подчиняются все обитатели Степанчикова, в том числе и его хозяин, добрый, благородный, но бесхарактерный помещик Ростанев.

Фома Опискин возомнил себя великим литератором и ученым, стал разыгрывать роль нравственного руководителя Ростанева и его матери. Удивительно, что все ему поверили, подчинились его деспотическому влиянию, и уже жизни не мыслили без его «советов», нравоучений, наставлений.

Достоевский издает две повести «Дядюшкин сон» и «Село Степанчиково и его обитатели», написанные им еще в Семипалатинске.

Современная критика обошла молчанием новые повести Достоевского.

Потребовалось пять лет для того, чтобы Достоевский смог восстановить свою литературную репутацию. Два произведения, написанные в начале 1860–х гг., – роман «Униженные и оскорбленные» (1861) и художественно–документальные «Записки из Мертвого дома» (1860–1862) – вновь сделали его активным участником литературного процесса. Оба произведения тесно связаны с публицистической и издательской деятельностью Достоевского. Вместе с братом М.М.Достоевским он издавал журнал «Время» (1861–1863), а затем его продолжение– «Эпоху» (1864–1865). В этих изданиях братья Достоевские проводили программу «почвенничества», которая стала мировоззренческой основой и публицистики, и художественных произведений Ф.М.Достоевского 1860–х – 1870–х гг.

Главный пункт этой социально–философской программы – размежевание с двумя самыми авторитетными течениями русской духовной жизни: западничеством и славянофильством. Освободительные стремления дворянства, «старые» социологические и философские идеи Достоевский решительно пересматривает. Разночинскую интеллигенцию он считает оторванной от народа, от «почвы», а потому не выражающей его коренных чаяний. Братья Достоевские и их сторонники, в частности известный писатель и критик А.А.Григорьев, тоже остро ощущали оторванность от народа, от «народной почвы». Они ожидали «нового слова» от самого русского народа, разбуженного крестьянской реформой 1861 г. Свою задачу «почвенники» видели в духовно–практической деятельности: просвещая народ, образованные слои общества должны сами воспринять исконные основы народного мироощущения, нравственно сблизиться с ним.

В народной нравственности Достоевский выделял три основных момента: чувство органической связи между людьми; братское сочувствие и сострадание; готовность добровольно прийти на помощь страдающему «брату» без насилия над собой и ограничения собственной свободы. Именно эти качества определяют, по мнению писателя, сущность «социализма русского народа». Этот «почвенный», народный социализм он противопоставлял социализму утопическому, а в 1870–е гг. – «политическому», то есть революционному социализму.

«Записки из Мертвого дома» (1860).

В «Записках из Мертвого дома» Достоевский создал «канон» тюремного жизнеописания: от появления новичка в бараке, проходящего через опыт наказания и каторжного труда, общения с тюремной средой, до побега или освобождения.

В художественно–документальном автобиографическом повествовании писателю удалось соединить, казалось бы, несоединимое: правду факта, документа и психологическую правду. Повествование в произведении ведет Александр Петрович Горячников, попавший в острог за убийство жены. Однако в центре произведения не судьба уголовного преступника. Впервые документальный рассказ стал формой нравственно–психологического самопознания и постановки социально-философских проблем. Писатель пришел к выводу, что старая система наказания не способна исправить преступника. «Острог и усиленная каторжная работа» развивают в нем «только ненависть, жажду запрещенных наслаждений и страшное легкомыслие». У Достоевского сложилась своя концепция наказания. Последней инстанцией, определяющей поступки и психологию человека, писатель считал самого человека, его нравственное «я». По мнению Достоевского, влияние среды не освобождает человека от нравственной ответственности перед Богом и людьми. Любая попытка переложить ответственность с конкретного человека на среду – уловка буржуазной юриспруденции, необходимая для оправдания преступлений. Это одно из коренных убеждений Достоевского, художественно воплощенное во всех его романах 1860–х – 1870–х гг.

Из всех подробностей жизни на каторге в книге вырастает символический образ Мертвого дома, имеющий несколько значений, выходящих за пределы изображаемого в «Записках...» Это не только образ каторжной тюрьмы, но и образ–символ «мертвой», бюрократической николаевской России и символ любого общества, в котором правовая система становится бездушной машиной, прокатывающейся по человеку, не исправляя, а калеча его душу, отнимая у него надежду на гуманность и справедливость.

Писатель размышляет о пропасти между дворянством и народом, задумывается о ее причинах, убеждается в том, что народу и дела не было до тех вольнолюбивых «мечтаний», за которые он сам попал на каторгу.

Достоевский выступил не только бытописателем каторги, но и защитником прав народа. Как итог наблюдений рассказчика, звучат его страстные, взволнованные слова: «И сколько в этих стенах погребено напрасно молодости, сколько великих сил погибло здесь даром! Ведь надо уж все сказать: ведь этот народ необыкновенный был народ. Ведь это, может быть, и есть самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего. Но погибли даром могучие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват?

То–то, кто виноват?»

В «Записках из Мертвого дома» дантовские картины каторжного ада сочетаются, говоря словами самого автора, с осмыслением «возврата к народному корню, к узнанию русской души, к признанию духа народного».

«Униженные и оскорбленные» – первый крупный роман Достоевского после каторги.

В романе продолжены две темы, разрабатывавшиеся еще в произведениях 1840–х гг., – тема Петербурга и тема «униженных и оскорбленных». Трактовка этих тем изменилась: петербургский мир показан в свете «почвенных» идеалов, в нем открыто столкнулись мораль «униженных и оскорбленных» (Нелли, Наташа Ихменева и ее родители, рассказчик Иван Петрович) и тех, кто унижает и оскорбляет (князья Валковские)

В центре повествования – семейство Ихменевых. Это добрый и честный старик Ихменев, бывший управляющий князя Валковского, его жена Анна Андреевна, кроткая, чуткая женщина, их дочь Наташа, натура страстная, импульсивная. Рисуя внутренний мир Наташи, Достоевский впервые в своем творчестве воплощает тему страдания как своеобразную болезненную радость. Образ Наташи сродни образам Катерины Ивановны («Преступление и наказание»), Настасьи Филипповны («Идиот»). По силе любви и самоотречения Иван Петрович близок Наташе: он любит ее, но жертвует своим чувством ради Наташиной любви к Алеше.

История Наташи соотнесена в романе с историей маленькой Нелли. Иван Петрович, желая узнать прошлое Нелли, погружается в мир петербургских трущоб, городского социального «дна», где господствует нищета, болезни, пороки.

Миру униженных и обездоленных противопоставлен князь Валковский. Он властелин этого мира, «хищный тип», у него, по словам Добролюбова, «душа совсем вынута». Его власть основана на деньгах. Философия, которую проповедует князь, – это философия хищнического эгоизма и индивидуализма: «Люби самого себя – вот одно правило, которое я признаю. Жизнь – коммерческая сделка», «идеалов я не имею и не хочу иметь». Черты, намеченные в образе Валковского, получат развитие в поздних романах писателя: Свидригайлов («Преступление и наказание»), Ставрогин («Бесы»).

В романе «Униженные и оскорбленные» Достоевский исследует в философском и в психологическом планах проблему эгоизма. Он проявляется в разных формах – это наивный эгоизм Алеши и Кати; эгоизм страдания, присущий Наташе, Нелли, старику Ихменеву; хищнический эгоизм Валковского. Любой эгоизм разобщает даже близких друг другу людей. Из несправедливости и зла земного мира Иван Петрович видит один выход – самоотверженная любовь и всепрощение. Но

роман лишен счастливой развязки: надломленная нравственно, умирает Нелли, поругана юность Наташи, старик Ихменев вынужден уехать в Сибирь, чтобы начать все сначала, заболевает и оказывается в больнице Иван Петрович. Каждый из героев романа переживает душевную драму. Призыв Ихменева «Мы пойдем рука в руку» звучит в контексте трагической развязки романа утопически.

В 1862–1864 гг. Достоевский создал два произведения, которые явились как бы двумя прологами к пяти его великим романам. «Зимние заметки о летних впечатлениях», написанные под впечатлением от первой поездки за границу в 1862–1863 гг., – «Пролог» публицистический. В серии публицистических очерков создан образ европейской цивилизации, показавшейся Достоевскому новым царством Ваала – мифологического чудовища, пожирающего людей. По мнению писателя, в природе западного человека обнаруживается «начало особняка, усиленного самосохранения, самопромышления», которое несовместимо ни с каким «братством» – ни с христианским идеалом, ни с социалистическими идеями. Отныне в его сознании существуют как бы две Европы: на смену «первой» Европе – «святых чудес», высоких идеалов, вдохновенного духа, мощной культуры, которая жизненно угасает и превращается в музей, в «камни» и «могилы», приходит «вторая» Европа – корыстных побуждений, усредненных стандартов, мельчающего вкуса, Европа духовного нигилизма и убийственного позитивизма, где «Бог умер» (Ницше), а «средний европеец» становится орудием «всемирного разрушения» (К.Н. Леонтьев). Писатель с горечью обнаруживает, что «чудеса» многовекового и вдохновенного культурно–исторического строительства на Западе молчат, они отступили в тень перед новыми «идеалами», когда «высшее место в Европе отведено миллиону», когда вырабатывается «самый главный кодекс нравственности» («накопить фортуну» и иметь побольше вещей), когда лицемерно прикрытые заботы о самообеспечении и самообогащении занимают все внимание человека, а господствующий индивидуализм отодвигает в сторону всякое помышление об общем благе.

Этический идеал Достоевского – способность личности свободно, без всякого насилия над собой расширять свое «я» до понимания нужд других людей и других народов, до «всечеловечества», «всемирной отзывчивости». Свои надежды на грядущее единение людей он связал с русским народом, в котором, по убеждению Достоевского, живет «потребность братской общины», сумевшая сохранить народ, «несмотря на вековое рабство, на нашествия иноплеменников». Именно поэтому он полагал, что в России возможен «русский социализм», т.е. устройство общества на христианских основаниях».

«Записки из подполья» (1864) – «пролог» философско-психологический. Достоевский исследует душу современного индивидуалиста, «подпольного человека», предельно сконцентрировав действие во времени и пространстве. За несколько часов он заставляет своего героя пройти через все фазы настроений: унижение, горделивое самоупоение и страдание, приводя его в конце концов к пониманию собственной ничтожности.

С точки зрения социальной, «подпольный» герой малоинтересен – это заурядный петербургский чиновник. Внимание писателя приковано не к социальному статусу, а к сознанию этого человека. Его сознание – точно злокачественная опухоль: «подпольным» героем владеет болезненная, доходящая до патологии жажда самоутверждения. Утвердиться он способен, только подавив и унизив других людей. В нем развита потребность в психологической «тирании», причем объектом

этой «тирании» становится не только несчастная и доверчивая проститутка Лиза, но и он сам. Смысл самоистязания в том, что каждую свою мысль, любые поступки или побуждения герой подвергает беспощадному «анатомированию». В результате он почти сходит с ума от противоречий: то ему кажется, что он знает о себе все, то перед ним вдруг открывается страшная истина – герой тонет в собственных парадоксах, сомневаясь в искренности любого своего слова. Единственным законом для себя и всего мира он признает лишь личный каприз. Отказаться от его удовлетворения – значит, по мнению героя, уподобиться «штифтику» или «фортепьянной клавише», нажимаемой чужой рукой.

«Антигерой» Достоевского бунтует против «голого» рационализма, против жизненной арифметики, утверждая, что «дважды два четыре – все–таки вещь пренесносная». Этот бунт личности, требующей для себя неограниченной свободы.

«Свое собственное вольное и свободное хотение, свой собственный, хотя бы и самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная иногда хоть бы даже до сумасшествия, – вот это–то все и есть та самая, пропущенная, самая выгодная выгода, которая ни под какую классификацию не подходит и от которой все системы и теории постоянно разлетаются к черту. И с чего это взяли все эти мудрецы, что человеку надо какого–то нормального, какого–то добродетельного хотения? С чего это непременно вообразили они, что человеку надо непременно благоразумно выгодного хотения? Человеку надо – одного только самостоятельного хотения, чего бы эта самостоятельность ни стоила и к чему бы ни привела».

Своей изощренной диалектикой и практическими действиями идеолог «подполья» как бы демонстрирует универсальные качества непросветленного человеческого сознания и «фантастичность» волеизъявлений «самостоятельного хотения», причудливые «капризы» которого способны разламывать изнутри упорядоченность всяческих рационалистических схем и рассудочных выгод, регламентированность социалистического муравейника или комфорт капиталистического дворца: «А что, господа, не столкнуть ли нам все это благоразумие с одного разу, ногой, прахом, единственно с тою целью, чтоб все эти логарифмы отправились к черту и чтоб нам опять по своей глупой воле пожить!»

«Только я один, – писал Достоевский, – вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться!» (I, 16, 329). Писатель приходил к выводу, что «причина подполья» заключается в «уничтожении веры в общие правила. «Нет ничего святого».

В одной из статей о Достоевском Вл. Соловьев сформулировал принципиальный итог, который вытекает из художественных раздумий автора «Записок из подполья» над неизбывными условиями и коренными особенностями пребывания человека в мире: «Пока темная основа нашей природы, злая в своем исключительном эгоизме и безумная в своем стремлении осуществить этот эгоизм, все отнести к себе и все определить собою, – пока эта темная основа у нас налицо – не обращена – и этот первородный грех не сокрушен, до тех пор невозможно для нас никакое настоящее дело и вопрос что делать не имеет разумного смысла. Представьте себе толпу людей слепых, глухих, бесноватых, и вдруг из этой толпы раздается вопрос: что делать? Единственный разумный здесь ответ: ищите исцеления; пока вы не исцелитесь, для вас нет дела, а пока вы выдаете себя за здоровых, для вас нет исцеления».

В «Записках из подполья» Достоевский–психолог использовал два принципа, позволивших ему глубоко проникнуть в индивидуалистическое сознание, в природу зла. Первый принцип – исповедь «антигероя». Исповедь стала одной из важнейших форм психологического анализа в «Преступлении и наказании», «Бесах», «Подростке» и «Братьях Карамазовых». Второй принцип – отсутствие авторского слова о герое, авторского комментария к его размышлениям – не нашел применения в позднейших произведениях. Достоевский предпочел не оставлять своих «антигероев» наедине с читателем. Противовесом «вакханалии» мыслей и чувств «подпольных» людей в романах 1860–х – 1870–х гг. всегда служат суждения писателя и героев–резонеров, отражающих авторскую точку зрения.

Еще в начале творческого пути он писал брату Михаилу: «Человек есть тайна, ее надо разгадать, и ежели будешь разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком». По его мнению, в любой общественно значимой деятельности, а в писательской особенно, «надо кореннее браться за дело», т. е. исследовательски всматриваться в глубину и суть раскрывающихся явлений, искать их дальние, невидимые на переднем плане, но главные причины в тайниках человеческой природы.

Когда его называли психологом, он уточнял такое определение и говорил о себе как о реалисте в высшем смысле, проникающем в глубины и законы человеческого духа.

Третий период творчества (конец 1860 – 1881 гг.). В романах, написанных в последний период творчества, особенно ярко проявились главные особенности художественного мира Достоевского.

Достоевский раздвинул рамки «социального» реализма, впервые заставив литературу говорить о философских проблемах не языком философско–иллюстративным, а языком художественных образов. Если до Достоевского антитеза «художник – мыслитель» была вполне обычной, то в нем художник и мыслитель органично слились, что привело к возникновению художественности нового типа. Через событийное и социальное содержание своих произведений писатель ведет читателя к их философскому ядру.

Реализм Достоевского – философский, психологический. Художественный метод писателя основан на обостренном внимании к наиболее запутанным и противоречивым формам жизни и общественного сознания его эпохи. В самых сложных («фантастических», по его определению) фактах духовной жизни своих современников он находил отражение общечеловеческих («всечеловеческих») проблем. Герои Достоевского – люди «века промышленности». В его романах борются идей, порожденные буржуазными отношениями. Достоевский стал одним из первых критиков идеи индивидуализма и анархизма, своеволия и вседозволенности, которые для многих его современников были привлекательнее, чем «ветхая» гуманистическая мораль. Противопоставляя этим разрушительным идеям свою веру в Бога, убеждение в несокрушимости идеалов христианского человеколюбия, писатель создал оригинальную концепцию личности: в его романах «антигероям» противостоят люди, вдохновленные верой в добро, стремящиеся к справедливости, отвергающие возможность достижения всеобщей гармонии ценой страдания (Соня Мармеладова, князь Мышкин, Алеша Карамазов).

Принципиальная сосредоточенность внимания на «началах» и «концах» человеческой души, глубинное исследование тесной пульсирующей взаимосвязи между

законами человеческого духа и результатами его социальной деятельности и давали возможность писателю предвосхищать подлинно объективную, независимую от индивидуального произвола и субъективных представлений различного рода позитивистов последовательность развития жизни, предсказывать на многие десятилетия вперед конечные результаты определенных общественно–исторических процессов, предупреждать о тупиках грядущего мирового развития.

Все романы Достоевского 1860–х – 1870–х гг. могут быть названы романами–«прогнозами», романами–«пророчествами», значение которых в полном объеме раскрылось в XX в.

Достоевский – писатель–урбанист, создавший страшный портрет большого города, города–«спрута», который подчиняет и обезличивает человека (прежде всего это, конечно, Петербург). Но он не ограничился изображением меркантильной и бесчеловечной городской «цивилизации». Достоевский убежден, что чем более «фантастичен» и враждебен мир, окружающий людей, тем сильнее в них тоска по идеалу, тем важнее для художника «найти человека в человеке». На языке писателя эта формула означала поиск выхода из хаотичного и уродливого мира, который, однако, должен быть изображен «при полном реализме», объективно, без идеализации. Свой нравственный долг Достоевский видел в том, чтобы обнаружить «скрытый в душе человеческой» порыв к красоте и гармонии. Как и Шиллер, кумир его юности, Достоевский верил: именно «красота мир спасет», поможет восстановить «погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков».

В произведениях Достоевского нет пассивных и обезличенных «жертв обстоятельств», среды или воспитания. Даже самый обокраденный жизнью человек– «ветошка», «штифтик», «фортепьянная клавиша», преступник, изгой – изображается как человек с «амбицией», со своим взглядом на людей и самого себя. Личностное начало, нарушающее сословные формы поведения и мышления, возвышает даже самого «ничтожного» героя.

Художественный мир Достоевского – мир мысли и напряженных нравственно–философских исканий. В этот сложный процесс втянуты люди из различных сословий: бывший студент, дворянин Раскольников, помещик Свидригайлов и маляр Миколка («Преступление и наказание»), «праведник» князь Мышкин, содержанка Настасья Филипповна и купеческий сын Рогожин («Идиот»), даже дети (например, подросток–«нигилист» Коля Красоткин из романа «Братья Карамазовы»).

Психологизм – важнейшая особенность всех произведений Достоевского. Уже в 1840–е гг. он уделял больше внимания описанию внутреннего мира героев, чем его социальной характеристике. Это выделило его среди писателей «натуральной школы» и вызвало неудовольствие ее главы – В.Г.Белинского. В отличие от реалистов–«социологов» «фантастический» реалист Достоевский не перекладывал на «среду» и обстоятельства ответственность за поступки людей и их результат. Вначале 1860–х гг. он иронически заметил, что «завел процесс» со всей русской литературой, в полный голос заявив, что каждый человек – «ответчик» за все неустройство жизни и ее «мерзости». По мнению Достоевского, к «золотому веку» «всемирный человек» (то есть все человечество) придет только тогда, когда люди поймут и преодолеют собственные несовершенства. Писатель определил свой творческий метод как «фантастический реализм», так как, по его мнению, нет ничего более фантастического, чем душа человека, переживающего свой конфликт с миром.

Достоевский создал жанр « полифонического» романа (термин М.М.Бахтина). Начиная с «Преступления и наказания», его романы становятся грандиозными художественными «лабораториями» , в которых идеи, теории, концепции испытываются практикой жизни. В них сталкиваются идеологические системы, типы поведения людей, идет борьба мнений. Каждый человек у Достоевского представляет какую–то жизненную позицию, взгляд на мир, становясь «героем–идеологом», живым воплощением идеи. Но ни один голос, в том числе и голос самого автора, не имеет решающего значения. Смысл напряженных «диалогов идей», ведущихся в романах, – обретение нравственной истины, которая не может принадлежать одному человеку: она является достоянием всех и раскрывается каждому человеку в опыте его страданий и мучительных духовных поисков, в его движении к нравственному совершенству, к Богу.

Роман «Преступление и наказание» – произведение, в котором широкий круг философских и нравственных проблем поставлен на современном, злободневном жизненном материале.

В центре внимания писателя страшная действительность России середины XIX века, с ее нищетой, бесправием, угнетением, подавлением, растлением личности, задыхающейся от сознания собственного бессилия и бунтующей. Для ее воплощения и проникает художник в глубины человеческого духа, напряженные процессы сознания.

Роман «Преступление и наказание» вышел в 1866 году. Это время во многом переломное, когда передовая интеллигенция, ожидавшая после реформы 1861 года возрождения России, была глубоко потрясена и разочарована. Еще больше обострились социальные противоречия, еще наглядней стала несправедливость общественного устройства, противоречивость внутренней жизни людей. Достоевский ищет и находит особый тип романной формы, способной выделить, укрупнить трагедию героя и в ней как в капле воды отразить целый мир. Центральная тема романа – жизнь и духовный облик русской молодежи 60–х гг. XIX в. Эта тема разрабатывалась многими писателями – современниками Достоевского. Особенности ее трактовки в «Преступлении и наказании» связаны с тем, какие проблемы ставит Достоевский, основываясь на своем мировоззрении и жизненном опыте.

Роман «Преступление и наказание» способствовал дальнейшему развитию в творчестве Достоевского полифонической структуры романа с ее множественными переплетающимися сюжетными линиями, несколькими равноправными (в смысле влияния на ход развития действия) героями, воплощающими в себе развитое сознание с его различными точками зрения на жизнь, разными жизненными позициями, которые противостоят друг другу, сталкиваются между собой и даже вступают в борьбу. Диалог, словесный поединок, монолог в форме разговора героя с самим собой, исповедь, вставная новелла становятся средствами раскрытия характера. В борьбе разных концепций и мировоззрений выявляется наиболее совершенное. У Достоевского это – правда, бескорыстие и вера в нравственное возрождение человека.

Последовавшие за «Преступлением и наказанием» романы объединены анализом отступлений от идеала и возможных путей приближения к нему. В романах – «Игрок», «Идиот», «Подросток», «Бесы», «Братья Карамазовы» – Достоевский развивал найденный им синтез идей в проблеме «преступления и наказания». Глубина анализа социальных отношений в этих произведениях у Достоевского столь же сильна.

В романе «Игрок» (1866) появился образ человека, фатально зависящего от обстоятельств. Все герои романа находятся во власти стихийных сил, распоряжающихся их судьбами. Эти силы стягиваются к одной главной – деньгам. Все персонажи играют ту роль, которая им предназначена и которую они не выбирали. Герой романа хочет освободиться от рока, «обыграть» судьбу, но еще больше попадает в зависимость от нее. Люди хотят любить друг друга, но начинают ненавидеть (Полина и герой романа). В момент, когда герой и героиня больше всего близки, злые силы, связанные с властью денег, отбрасывают их друг от друга и соединяют с людьми, которых они не любят. Мысль о бескорыстии человеческих отношений как норме развивается Достоевским в разных планах – трагедийном (автор записок и Полина), трагикомическом («бабуленька») и фарсовом (генерал и m–lle Blanch). В «Игроке»– был продолжен и развит мотив «Пиковой дамы» Пушкина. Любовь и счастье людей поставлены «на карту», непрочны, хрупки и подчинены законам, лежащим вне человека. Все преступники и все жертвы, так как из–за слабодушия (как автор записок) или из–за эгоизма и бесчувственности не могут распорядиться сами своей судьбой.

В этот же период у Достоевского оформилась мысль романа о положительно–прекрасном человеке. Это был роман «Идиот» (1868). Работая над новым произведением, Достоевский писал своей племяннице С.А. Ивановой: «Идея романа – моя старинная и любимая, но до того трудная, что я долго не смел браться за нее <...> Главная мысль романа – изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но и даже европейские, кто только ни брался за изображение положительно прекрасного, – всегда пасовали. Потому что это задача безмерная. Прекрасное есть идеал, а идеал – ни наш, ни цивилизованной Европы – еще далеко не выработался. На свете есть одно только положительно прекрасное лицо – Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица, уж конечно, есть бесконечное чудо» (I, 28, кн. 2, 251). В логике Достоевского «одно только», «бесконечное чудо». В логике Достоевского «одно только», «бесконечное чудо» («чудесная и чудотворная красота», «пресветлый лик», «нравственная недостижимость» – такими словами он характеризует Богочеловека) нельзя повторить во внешнесобытийной буквальности, но можно в разной степени вмещать его дух и плоды и освещать «Светом Христовым» (часто употребляемое им словосочетание) несовершенные проявления всего «чисто человеческого», в том числе и его наилучших образцов. «Из прекрасных лиц в литературе христианской, – пишет он далее племяннице, – стоит всего законченнее Дон Кихот. Но он прекрасен единственно потому, что смешон».

Главный герой романа, «Князь Христос», как иногда называет его автор в черновиках, прекрасен потому что идиотичен. «Нелепость» и «непрактичность» Мышкина, его «безумное» пренебрежение собственными интересами, непосредственность и искренность, незащищенность и доверчивость при неспособности лгать и остром, проницательном и глубоком уме косвенно выступают своеобразным евангельским эквивалентом, выраженным в словах: «Бог избрал немудрое мира, чтобы посрамить мудрых, и немощное мира избрал Бог, чтобы посрамить сильное»

Многие персонажи «Идиота» одержимы разрушительной страстью наживы, которая принижает и опустошает их души. «Здесь ужасно мало честных людей, – замечает тринадцатилетний Коля Иволгин в разговоре с Мышкиным, –

так, даже некого совсем уважать <...> И заметили вы, князь, в наш век все авантюристы! И именно у нас в России, в нашем любезном отечестве. И как это так все устроилось – не понимаю. Кажется, уж как крепко стояло, а что теперь? <...> Родители первые на попятный и сами своей прежней морали стыдятся. Вон, в Москве, родитель уговаривал сына ни перед чем не отступать для добывания денег; печатью известно <...> Все ростовщики, все, сплошь до единого».

Действительно, появляясь в богатом особняке Епанчиных или скромном доме Иволгиных, в мрачном жилище Рогожина или на вечеринке у Настасьи Филипповны, главный герой везде сталкивается с неуемным стремлением к приобретательству, заполняющим или даже искажающим чисто человеческие желания и высшие свойства личности. Генерал Епанчин представляет собой тип сановника–капиталиста, участвует в откупах и акционерных компаниях, имеет два дома в Петербурге и фабрику, «слывет человеком с большими деньгами». Новое амплуа генерала заставляет его и в замужестве собственной дочери видеть выгодную сделку и помогать стареющему сановнику Тоцкому «продать» его грехи Гане Иволгину. Последнему же нужны деньги, чтобы реализовать амбиции своей самолюбивой, тщеславной и посредственной натуры. «Я прямо с капитала начну, – откровенничает он с Мышкиным, – чрез пятнадцать лет скажут: «Вот Иволгин, король иудейский!» <...> Нажив деньги, знайте, – я буду человек в высшей степени оригинальный. Деньги тем всего подлее и ненавистнее, что они даже таланты дают <...> Меня Епанчин почему так обижает?.. Просто потому, что я слишком ничтожен. Ну–с, а тогда...».

Коварная сила денег тяготеет и над Рогожиным, в купеческом роде которого с фантастическим изуверством наживали капитал. «А ведь покойник, – говорит он, – не то что за десять тысяч, а за десять целковых на тот свет сживал». Брат Парфена Рогожина Семен готов обрезать с парчового покрова на гробе отца золотые кисти – «оне, дескать, эвона – каких денег стоят». У самого Парфена Рогожина стремление к наживе соседствует с чувственной страстью. Ради ее насыщения и удовлетворения себялюбивой алчности он готов перекупить Настасью Филипповну за сто тысяч. И когда она бросает эти деньги в огонь, обнажаются господствующие низкие чувства присутствующих: Лебедев «вопит и ползет в камин», Фердыщенко предлагает «выхватить зубами одну только тысячу», Ганя падает в обморок, и даже князь Мышкин заявляет, что он тоже миллионер, получил наследство и готов предложить свою руку героине.

Наступление низшего на высшее, золотого тельца на истинную любовь, когда христианский идеал отступает перед мамоной, а предметом купли–продажи становятся красота и человеческое достоинство, создает в романе «убийственную» атмосферу. Его герои часто обращаются к газетным известиям, к текущей уголовной хронике, например к делу купца Мазурина, зарезавшего ювелира Калмыкова, или студентов – Горского, убившего в доме купца Жемарина шесть человек, и Данилова, ограбившего ростовщика Попова и его служанку и расправившегося с ними. Глагол «зарезать» много раз звучит на страницах «Идиота» еще до того, как брачная ночь Рогожина с Настасьей Филипповной заканчивается ее убийством. Такой финал предсказывает в самом начале романа Мышкин, его предчувствует она сама, разгадывая тайну «мрачного, скучного» рогожинского дома. Разоблачая черное корыстолюбие Гани, Настасья Филипповна оценивает общее поветрие и предполагает, что «этакой за деньги зарежет! Ведь теперь их всех такая жажда обуяла, так их разнимает на деньги, что они словно

одурели. Сам ребенок, а уж лезет в ростовщики!». Во второй части Бурдовский выдает себя за незаконного сына Павлищева, благодетеля Мышкина, и затевает против последнего тяжбу для собственного обогащения, а его приятель Келлер помещает в газете клеветническую статью о князе. Наблюдая компанию шантажистов, которые «дальше нигилистов ушли», Елизавета Прокофьевна Епанчина, в полном согласии с авторским замыслом, приходит к предельному выводу: «Уж и впрямь последние времена пришли, – кричит она. – Этого я еще не слыхивала. Теперь мне все объяснилось! Да этот косноязычный разве не зарежет (она указала на Бурдовского, смотревшего на нее с чрезвычайным недоумением.)? Да побьюсь об заклад, что зарежет! Он денег твоих <...> десяти тысяч, пожалуй, не возьмет <...> а ночью придет и зарежет, да и вынет их из шкатулки. По совести вынет! <...> Тьфу, все навыворот, все кверху ногами пошли <...> Сумасшедшие! Тщеславные! В Бога не веруют, в Христа не веруют! Да ведь вас до того тщеславие и гордость проели, что кончится тем, что вы друг друга переедите, это я вам предсказываю. И не сумбур это, и не хаос, и не безобразие это?».

Как и во всем позднем творчестве, Достоевский в «Идиоте» сводит социально–нравственный кризис к религиозному, к потере веры, в результате чего торжествует «темная основа нашей природы», а человеком управляют гордыня и алчность, ненависть и чувственность, замаскированные «демократической» и «юридической» шелухой. «Все, что я выслушал <...> – говорит Евгений Павлович Радомский, опять–таки выражая авторскую точку зрения, – сводится, по моему мнению, к теории восторжествования права, прежде всего и мимо всего, и даже с исключением всего прочего, и даже, может быть, прежде исследования, в чем и право–то состоит? <...> От этого дело может прямо перескочить на право силы, то есть на право единичного кулака и личного захотения, как, впрочем, и очень часто кончалось на свете. Остановился же Прудон на праве силы. В американскую войну многие самые передовые либералы объявили себя в пользу плантаторов, в том смысле, что негры суть негры, ниже белого племени, а, стало быть, право силы – за белым <...> Я хотел только заметить, что от права силы до права тигров и крокодилов и даже до Данилова и Горского недалеко».

По пророческой логике Достоевского, в такой общественно–исторической ситуации, когда разнообразятся и множатся эгоистически–индивидуалистические стимулы поведения людей и вырабатываются соответствующие образцовые формулы:«всяк за себя и только за себя», «после нас хоть потоп», «счастье лучше богатырства», «своя рубашка ближе к телу», «рыба ищет где глубже, а человек где лучше», питать чрезмерные надежды на юридические гарантии и формальные законы было бы наивной иллюзией. Так, в романе Лебедев взялся защищать за обещанное вознаграждение не жертву, а обманувшего ее ростовщика. Другой адвокат пытался убедить слушателей, что мысль убить естественно должна была прийти бедному преступнику, и гордился про себя, что высказывает самую гуманную и прогрессивную мысль. Рогожин же не противоречил ловкому и красноречивому своему адвокату, ясно и логически доказывавшему, что совершившееся преступление было результатом воспаления мозга.

Достоевский показывает в «Идиоте», что современное состояние мира с его банками, биржами, судами, ассоциациями, акционерными компаниями и железными дорогами принижает все возвышенное и духовное, разлагает высшесмысловое и ценностное отношение человека к действительности и способствует развитию в нем лишь чувственных и корыстных стимулов деятельности. Сравнивая

«звезду Полынь» в Апокалипсисе с развернувшейся по Европе сетью железных дорог и рассуждая о «веке пороков и железных дорог», Лебедев подчеркивает, что «собственно одни железные дороги не замутят источников жизни, а все это в целом–с проклято, все это настроение наших последних веков, в его общем целом научном и практическом, может быть, и действительно проклято–с».

Князь Мышкин оказывается изгоем, в «проклятом» мире, поскольку представляется в романе своеобразным антиподом, не принимающим его правил игры и бессильно противостоящим ему. «Дитя совершенное», «младенец» – так называют смущающегося, как «десятилетний мальчик», князя Мышкина «взрослые» люди, занятые своими «практическими» интересами. Во всех веках и у всех людей, замечал Л.Н. Толстой, ребенок представлялся образцом невинности, безгрешности, доброты, правды и красоты. Идеально–бескорыстный смысл, вкладываемый Толстым в образ ребенка и перекликающийся с евангельским («будьте как дети»), был близок и Достоевскому в разработке образа положительно прекрасного человека, который рассудочному сознанию кажется идиотом, то есть сошедшим с колеи «нормального» для «темной основы нашей природы» ума и в результате непростительно «опустившимся» до чистоты и наивности детского восприятия.

Оставляя «неисследимую черту» в душах окружающих, в разной степени нравственно влияя на их сердца, князь Мышкин вместе с тем не может существенно изменить их поведение. Он не в состоянии преодолеть границы их самостного обособления и ослабить силы «темной основы нашей природы», для чего необходимо свободное встречное движение к добру и свету из глубины каждой отдельной личности. Без такого движения, как показывает писатель, невозможно преображение внутреннего мира ни Настасьи Филипповны, ни Рогожина, ни других персонажей «Идиота», испытывающих его воздействие. Более того, это воздействие ограничено неполнотой и недовоплощенностью христианского идеала, оборачивающегося у положительно прекрасного человека невнятным гуманизмом, который жалеет и помогает, но не преображает и не спасает.

Князь Мышкин убежден, что «красота спасет мир». Однако в романе «небесная» красота находится как бы за скобками и не влияет на ход событий, «земная» же сама нуждается в спасении, поскольку оказывается в плену у «темной основы нашей природы».

Создавая образы «плюсовых людей», как он сам выражался, Достоевский в своих следующих романах и будет стремиться раскрыть христианские источники той силы духа, которая способна действенно противостоять силам «темной основы нашей природы» и поддерживать «бодрость» и «положительность» жизненного содержания.

В начале 1870 года Достоевский задумывает новый роман. В письме к А.Н. Майкову он писал: «Сел за богатую идею; не про исполнение говорю, а про идею. Одна из тех идей, которые имеют несомненный эффект в публике. Вроде «Преступления и наказания», но еще ближе, еще насущнее к действительности и прямо касается самого важного современного вопроса». Первые главы произведения появились в журнале «Русский вестник» Каткова в январе следующего года, но работа над ним продолжалась в течение всего 1871 года.

Роман вобрал в себя политические события текущего времени, а сюжетной основой «Бесов» стали материалы «нечаевского дела»: убийство пятью членами тайного общества «Народная расправа» И.И. Иванова. Процесс над большой группой революционеров проходил в июле–августе 1871 года в Петербурге и широко освещался в русской и зарубежной печати.

Привлекла внимание писателя личность руководителя «Народной расправы» С. Г. Нечаева, послужившего прототипом героя романа Петра Верховенского. Программа общества воплотилась в «Катехизисе революционера», некоторые положения которого были отражены в «системе устройства мира» Шигалева. В «Катехизисе» провозглашена цель организации – «страшное, полное, повсеместное и беспощадное разрушение». Создан образ революционера: он «человек обреченный», «презирает общественное мнение», «общественную нравственность», ради служения общему делу он должен отказаться от «чувства родства, дружбы, любви, благодарности и даже самой чести». Для достижения своей цели организация может использовать «сплетни», знакомство с «публичными женщинами», «с полицией», завести «сношения с преступной частью общества». Организация построена по строгой иерархической системе: революционеры разбиты на несколько групп с безусловным подчинением низших высшим и строгой конспирацией. Все «поганое общество» также разделено в «Катехизисе» на шесть категорий «осужденных на смерть», убийство которых послужит пользе революционного дела.

В письме А. Майкову Достоевский разъясняет смысл названия романа и евангельского эпиграфа к «Бесам»: «Бесы вышли из русского человека и вошли в стадо свиней, то есть в Нечаевых, в Серно–Соловьевичей и проч. Те потонули или потонут наверно, а исцелившийся человек, из которого вышли бесы, сидит у ног Иисусовых... кто теряет свой народ и народность, тот теряет и веру отеческую и Бога. Ну, если хотите знать, – вот это–то и есть тема моего романа».

В романе Достоевский анализирует болезнь, поразившую русское общество, правдиво изображает истоки русской революции, создает образы современных нигилистов. Действие романа происходит в одном из русских губернских городов. Все события происходят в течение тридцати дней с момента приезда Николая Ставрогина в город (12 сентября) до его смерти (11 октября).

Внешняя сюжетная канва романа выглядит следующим образом: в губернский город приезжают Петр Верховенский и Николай Ставрогин. Верховенский создает в городе политическую организацию, «пятерку». Скреплением членов «пятерки», своеобразным «цементом», является убийство членами организации Шатова, подозреваемого в предательстве. Преступление, задуманное Верховенским, необходимо ему для того, чтобы привлечь к себе Ставрогина. С этой же целью организует он убийство капитана Лебядкина и жены Ставрогина Марии Лебядкиной. Любовный конфликт в этом романе отходит на второй план.

Одним из типичных представителей либералов 1840–х годов изображен Степан Трофимович Верховенский. В прошлом он учился за границей, читал лекции в столичном университете, опубликовал статью в каком–то «прогрессивном журнале». Ныне это приживальщик в доме генеральши Ставрогиной. Он суетен и тщеславен, но добр и наивен. Он был учителем Николая Ставрогина, Лизы. В свое время он проповедовал идеи свободы, собрал вокруг себя кружок единомышленников, о котором в городе установилось мнение, что это «рассадник вольнодумства, разврата и безбожия». Члены кружка любили, уважали Степана Трофимовича и считали его своим учителем. Позднее, когда Степан Трофимович заметил, какой разгул получило «бесовство» в городе, он ужаснулся. По поводу романа Чернышевского «Что делать?», который Степан Трофимович «изучал», он произносит горькие слова: «Та же наша идея, именно наша; мы, мы первые насадили ее, взрастили, приготовили, – да и что бы они могли сказать сами но-

вого, после нас! Но, Боже, как все это выражено, искажено, исковеркано!» «Последняя битва», которую Степан Трофимович хотел задать «визжавшим», провалилась, его мысль о том, что «Шекспир и Рафаэль – выше освобождения крестьян», что «без одной только красоты невозможно» прожить, не были поняты разгоряченной публикой, бедного оратора освистали.

Создавая образ наивного мечтателя, «либералиста», Достоевский пытался показать, что свободолюбивые идеи либералов сороковых годов обернулись «бесовством», разрушением государственного мироустройства, отказом от традиционных нравственных основ бытия.

Прошлое Петра Степановича Верховенского обрисовано автором отдельными штрихами. Он участвовал в составлении подметной прокламации, «был притянут к делу» и бежал в Швейцарию, получал из России деньги, однако через четыре года возвратился в Россию, следовательно, «ни в чем не обвинен». Его подозревают в связях с охранкой. В городе, куда приезжает Верховенский, он создает организацию из двадцати человек, или четыре «пятерки», внушает членам организации, что это лишь малая часть огромной сети, разбросанной по России, где все зависит от огромного тайного центра, органически связанного с европейскою революцией. Но это блеф.

Верховенский презирает «материал», организованную им «шелудивую кучку», но ему нужна власть, и ради этой власти он готовит преступление – убийство Шатова, которого обвиняет в предательстве, чтобы «этой мазью... кучки слепить». Хроникер говорит и о лицемерии Верховенского: он упрашивает губернатора Лембке пожалеть Шатова (предварительно выдав его). Выбор жертвы для Верховенского не случаен. Рассказчик говорит об этом: «он ненавидел Шатова лично; между ними была когда–то ссора, а Петр Степанович никогда не прощал обиды».

Желая получить власть над Ставрогиным, Верховенский затевает еще одну интригу: убийство Лебядкиных Федькой–каторжным, поджог города. В разговоре со Ставрогиным Петр Верховенский открывает ему свои планы: «Мы сделаем такую смуту, что все поедет с основ»; «Мы провозгласим разрушение...»; «Мы пустим пожары... Мы пустим легенды...». Опираясь на теорию Шигалева, он обрисовывает структуру организации: «Все рабы и все в рабстве равны. В крайних случаях клевета и убийство, а главное – равенство. Первым делом понижается уровень образования, наук и талантов». Первейшая цель в его программе – нравственное разложение народа, и ради этого Верховенский провозглашает: «Мы пустим пьянство, сплетни, донос; мы пустим неслыханный разврат; мы всякого гения потушим в младенчестве. Все к одному знаменателю, полное равенство. <...> У рабов должны быть правители. Полное послушание, полная безличность», «но одно или два поколения разврата теперь необходимо; разврата неслыханного, подленького, когда человек обращается в гадкую, трусливую, жестокую, себялюбивую мразь, – вот чего надо! А тут еще “свеженькой кровушки”, чтоб попривык». Он мечтает потрясти основы власти: «Ну–с, и начнется смута! Раскачка такая пойдет, какой мир еще не видал... Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам...» Сострадание, человеколюбие не свойственны Верховенскому.

Со Ставрогиным он вполне откровенен, поэтому не прикрывает свое желание «сделать смуту» красивыми «идейками» об освобождении народа. Народ он презирает, для него это «рабы», «стадо». Мечтает он о неограничен-

ной власти, роли «правителя», верховного жреца и ради этой цели готов на все. Манипулировать людьми для достижения своей цели Верховенский умеет виртуозно. Ставрогину он признается: «Я мошенник, а не социалист». Степан Трофимович с недоумением обращается к сыну: «...да неужто ты себя такого, как есть, людям взамен Христа предложить желаешь?» Но Петра Трофимовича такая перспектива не смущает.

Несмотря на то, что герои романа называют Верховенского «политическим обольстителем», «провокатором–предателем», «первым убивцем», «злодеем–соблазнителем», идеолог смуты, политический честолюбец добивается своих целей и благополучно уезжает за границу. На железнодорожной станции, прощаясь с ним, Эркель, один из участников убийства Шатова, заявляет: «...вам нужно сберечь свою личность, потому что вы – всё, а мы – ничто». Знаменательно и другое: по прошествии трех месяцев после описанных событий, как пишет хроникер, мнение в обществе о Петре Степановиче изменилось: иные его «считают чуть не за гения, по крайней мере, «с гениальными способностями», другие «не отрицают в нем остроты способностей».

Николай Ставрогин – один из самых сложных образов, созданных Достоевским. В его портрете автор подчеркивает противоречивость героя: он был «удивительно скромен и в то же время смел и самоуверен», «волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что–то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что–то уж очень нежен и бел, румянец что–то уж слишком ярок и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые, – казалось бы, писаный красавец, а в то же время как будто и отвратителен». По замечанию хроникера, лицо его «походило на маску», Варвару Степановну пугает лицо ее сына: «Лицо было бледное и суровое, но совсем как бы застывшее, недвижимое; брови немного сдвинуты и нахмурены; решительно он походил на бездушную восковую фигуру».

Это умный, незаурядный человек («Я пробовал везде мою силу», – пишет он в предсмертном письме к Варе), но не нашедший себе места в жизни: «Но к чему приложить эту силу – вот чего никогда не видел, не вижу и теперь». Это человек с искаженными нравственными понятиями, человек без идеала, без веры. Шатов упрекает его в том, что он «потерял различие зла и добра». В Петербурге, когда Ставрогин вел жизнь «насмешливую», он вдруг женился на «восторженной идиотке», полубезумной Марии Лебядкиной. Обстоятельства этого поступка показаны в романе: «после пьяного обеда, из–за пари на вино». Шатов считает, что Ставрогин женился «по страсти к мучительству, по страсти к угрызениям совести, по сладострастию нравственному... Тут позор и бессмыслица доходили до гениальности».

Ставрогин является идеологом политической организации. Будучи за границей, он принимает участие в реорганизации общества и пишет для него устав. Правда, в разговоре с Шатовым он сам замечает, что помогал им «случайно», «как праздный человек». Членов организации он презирает («И все этакая–то сволочь!»). Его отношение к этим людям ничуть не лучше пренебрежительно–циничного отношения Верховенского. Уже в городе, направляясь на заседание комитета, он предлагает Петру Степановичу радикальное средство для сплочения «пятерки»: «...подговорите четырех членов кружка укокошить пятого, под видом того, что тот донесет, и тотчас же вы их всех пролитою кровью, как одним узлом, свяжете. Рабами вашими станут, не посмеют бунтовать и отчетов спрашивать».

Шатов и Кириллов считают Ставрогина своим учителем. Шатов с восторгом говорит ему: «Разве я не буду целовать следов ваших ног, когда вы уйдете? Я не могу вас вырвать из моего сердца, Николай Ставрогин!» Он уверен, что только Ставрогин может возглавить общее дело: «Вы, вы одни могли бы поднять это знамя!..» Но и Петр Верховенский желает заполучить в качестве соучастника смуты «Ивана–царевича», Стеньку–Разина – Ставрогина по одной, угадываемой им особенности: «по необыкновенной способности к преступлению».

Но Ставрогин отказывается от предложенной ему роли. В предсмертном письме к Варе он обосновывает свое отношение к «верховенцам»: «Я не мог быть тут товарищем, ибо не разделял ничего. А для смеху, со злобы, тоже не мог, и не потому, чтобы боялся смешного, – я смешного не могу испугаться, – а потому, что все–таки имею привычки порядочного человека, и мне мерзило».

Ставрогин не способен к активным действиям. Узнав о готовящемся убийстве Шатова, он заявляет Верховенскому: «Шатова я вам не отдам». Но ничего не делает, чтобы остановить убийц. Зная, что Верховенский руками Федьки–каторжного задумал убить Лебядкиных, он не противится этому. Не устоял он и в искушении страстью и погубил Лизу. В письме он признается: «...из меня вылилось одно отрицание, без всякого великодушия и безо всякой силы. Даже отрицания не вылилось. Все всегда мелко и вяло».

Создавая образ Ставрогина, Достоевский размышляет о нравственной основе не только поступков, но и мыслей человека. Кто является виновником преступления: кто задумал его или выполнил? Позднее в романе «Братья Карамазовы» эту же проблему решает Иван Карамазов, идейный организатор убийства своего отца. «Есть один закон – закон нравственный», – утверждает Достоевский, и самоубийство Ставрогина это подтверждает. Перед смертью герой признается: «Совестью я виноват».

Достоевский в романе создает многообразные типы и проявления «бесовства», вскрывает социальные и внутренние, глубинные причины, заставившие людей примкнуть к «бесам»: это тип «придавленного до желчи благородного самолюбия, или тип первого благороднейшего порыва пылкой молодости». Среди «бесов» и «праздношатающийся семинарист», «с развязною, но в то же время недоверчивою манерой», и преподаватель гимназии, «очень ядовитый и замечательно тщеславный человек», и сын городского головы, «скверный мальчишка, истаскавшийся не по летам», и три офицера, и девица Виргинская, студентка и нигилистка.

Автор заставляет задуматься, что привлекает этих людей в организацию. Прежде всего революционные лозунги, идеи служения общему делу. Отсюда реплики студентки: «Я приехала заявить о страданиях несчастных студентов и о возбуждении их повсеместно к протесту». Даже Лебядкин читает прокламации: «Напечатано вдруг, чтобы выходили с вилами и чтобы помнили, что кто выйдет поутру бедным, может вечером воротиться домой богатым». Отсюда разговоры о будущем России: «Россия, как она есть, не имеет будущности». Поэтому скандал, устроенный на празднике по подписке в пользу гувернанток, воспринимается как крушение основ «прогнившего мира»: «...бесчестилась Россия всенародно, публично, и разве можно было не реветь от восторга?»

Разрушение России, провозглашенное социалистами, нашло поддержку у радикально настроенной молодежи. Это выливается в «разного рода шалости... иногда довольно развязные». Хроникер передает «приключения» этих

насмешников: в мешок книгоноше, продающей Евангелие, засунули пачку «соблазнительных мерзких фотографий из–за границы»; разбили стекло на иконе в церкви и осквернили ее, положив туда живую мышь; студенты считают, что «предрассудок о Боге произошел от грома и молнии», а капитан Лебядкин распространяет прокламации с воззванием запирать церкви и «уничтожать Бога».Призывы «расстрелять Бога» и «предать навеки мщению церкви, браки и семейство» находят свой отклик в военной среде. Посетив пехотный полк. Петр Верховенский с удовлетворением отмечает: «Об атеизме говорили и, уж разумеется, Бога раскассировали. Рады, визжат. Кстати, Шатов уверяет, что если в России бунт начинать, то чтобы непременно начать с атеизма. Может, и правда…»

Новые идеи» же, призванные заменить «расстрелянного» Бога и связанные с ним духовные ценности, покоятся на принципах пользы, естествознания, борьбы за существование, «равенства, зависти и... пищеварения». К «положительным наукам» апеллируют в произведении почти все нигилисты, находя в них аргументацию для своих бесчинств, в том числе и для убийства Шатова.

Для Достоевского не было никакого парадокса в том, что в отсутствие твердых нравственных оснований «польза», «наука», «прогресс» чреваты «распадом», «безумием», «апокалипсисом», разлитым в художественной атмосфере «Бесов». Он был глубоко убежден, что, «раз отвергнув Христа, ум человеческий может дойти до удивительных результатов» и что, «начав возводить свою «вавилонскую башню» без всякой религии, человек кончит антропофагией».

Данная истина была для Достоевского абсолютно бесспорной, как и та мысль, что без совершенных личностей не может быть и совершенного общества, что для братства необходимы братья и что с «недоделанными» людьми не осуществятся никакие «великодушные идеи». На сто верст кругом, удручается рассказчик в романе, не было никого похожего хотя бы с виду на будущего члена «всемирно–общечеловеческой социальной республики и гармонии». А Верховенский–отец в очередном недоумении спрашивает сына: «Да неужто ты себя такого, как есть, людям взамен Христа предложить желаешь?»

Вопрос Степана Трофимовича автор рассматривал как основную проблему, от решения которой зависит будущее России и всего человечества и которая по–своему ставится в эпилоге. Серия больших и малых катастроф в последней части произведения завершается холодно–рассудочным самоубийством Ставрогина, как бы свертывающим художественную перспективу романа в безнадежный апокалиптический круг. Однако образ «большой дороги», на которую выходит старший Верховенский, покидая обезумевший провинциальный город и плененный «бесами» мир, словно обещает исцеление от тяжкой болезни грядущим поколениям, если они вернутся из «отцовских» тупиков воинствующего атеизма, самодовольных теорий, мечтательных утопий, недодуманных подражаний, насильственных на главный «дедовский» путь единения на основе высших духовно–нравственных ценностей. «Весь закон бытия человеческого, – утверждает перед самой смертью Степан Трофимович, отставивший в сторону «либеральную болтовню», – лишь в том, чтобы человек всегда мог преклониться пред безмерно великим (т. е. Богом..,. Если лишить людей безмерно великого, то не станут они жить и умрут в отчаянии. Безмерное и бесконечное так же необходимо человеку, как и та малая планета, на которой он обитает».

Достоевский полагал, что без подлинной (а не придуманной) «великой нравственной мысли» невозможны нормальное развитие, гармоничный ум и жизнеспособность личности, общества, государства, поскольку именно в ней человек постигает «всю разумную цель свою на земле», осознает в себе «лик человеческий» и обретает нерушимый смысл той или иной деятельности. Один из второстепенных персонажей, играющих огромную роль в поэтике «Бесов» и преломляющих их стержневую проблематику, замечает: «Если Бога нет, то какой же я после этого капитан». По убеждению писателя, только полное и непосредственное воцарение в душе абсолютного идеала стирает в ней низменные «идеалы» и идолы, отклоняет натуру от эгоистического своеволия и рождает в ней подлинную любовь к ближнему. В его логике величайшая любовь, являющаяся главной движущей силой идеала и как бы венчающим синонимом совершенного развития в личности Христа, есть одновременно и величайшее самостеснение, жертва, путь к настоящему просвещению.

По мнению Достоевского, смысл истинного просвещения выражен в самом корне этого понятия, есть «свет духовный, озаряющий душу, просвещающий сердце, направляющий ум, подсказывающий ему дорогу жизни». «Идеал», «великое», «высшее» – эти слова и понятия наиболее близки миросозерцанию писателя. Только они, не раз подчеркивал он, определяют человеческое в человеке и по–настоящему объединяют людей. Потому-то писателя так тревожило время, полное, по его словам, самых невыясненных идеалов и самых неразрешимых желаний. Еще более его беспокоило пренебрежительное отношение некоторой части современников к этим понятиям как к «вздору» и «стишкам». «Об идеалах бредят одни фантазеры, – представлял он мнение подобных людей, – а с грязнотцой-то и лучше».

Но именно в потере вековечных идеалов, великих мыслей, в отсутствии высшего сознания, высшего развития, высшего смысла, высших целей жизни, в исчезновении «высших типов» вокруг Достоевский видел корни и главную причину духовных болезней своего века. «Почему же мы дрянь?» – спрашивал он и отвечал: «Великого нет ничего». И не образованием, не внешней культурностью и светским лоском, не научно–техническими достижениями, а лишь «возбуждением высших интересов» можно перестроить глубинную структуру эгоистического мышления. «Да тем–то и сильна великая нравственная мысль, тем–то и единит она людей в крепчайший союз, что измеряется она не немедленной пользой, а стремит их будущее к целям вековечным, к радости абсолютной».

В представлении писателя выбор пути всего человечества связан с духовным благоустроением, увеличением света и любви в душе отдельной личности. Ведь линия, разделяющая добро и зло, проходит, по его словам, «не за морем где-нибудь», «не в вещах», «не вне тебя», а через все человеческие сердца, через каждое сердце. Творческий опыт «Бесов» учит везде и во всем искать нравственный центр, шкалу ценностей, которые руководят помыслами и действиями людей, определять, на какие, темные или светлые, стороны человеческой души опираются разные явления жизни. Говоря о своем произведении и драматических исканиях современной молодежи, Достоевский подчеркивал: «Жертвовать собою и всем для правды – вот национальная черта поколения. Благослови его Бог и пошли ему понимание правды. Ибо весь вопрос в том и состоит, что считать за правду. Для того и написан роман».

Поискам правды, истины Достоевский посвятил роман «Подросток» (1875). Главный герой, Аркадий Долгорукий, – «подросток». О своем главном герое Достоевский писал: «Я взял душу безгрешную, но уже загаженную страшною возможностью разврата, раннею ненавистью за ничтожность и «случайность» свою и тою широкостью, с которою еще целомудренная душа уже допускает сознательно порок в свои мысли, уже лелеет в сердце своем, любуется им еще в стыдливых, но уже дерзких и бурных мечтах своих, – все это оставленное единственно на свои силы и на свое разумение, да еще, правда, на Бога. Все это выкидыши общества, «случайные» члены «случайных» семей». Изломанность его характера и судьбы во многом зависит от отца – Версилова, человека онегинско–печоринского склада, который всю жизнь метался в поисках идеала, разрушил семью, оказался отцом «случайного семейства». Однако главная вина Версилова даже не в том, что он сделал несчастными две семьи. Аркадий Долгорукий «и мелочен, и глубок, и много знает, и наивен, и мрачен. Надломлен. Но воскресенье и свет в конце» (т. 16, с. 94). Это «поэма о том, как вступил Подросток в свет. Это история его исканий, надежд, разочарований, порчи, возрождения, науки – история самого милого, самого симпатичного существа». Он «случайный сын» «случайного семейства», и ему хочется разобраться в окружающем беспорядке и хаосе, выяснить, как жить. «Он ищет руководящую нить поведения, добра и зла, чего нет в нашем обществе, этого жаждет он, ищет чутьем, и в этом цель романа», – так пишет о своем герое Достоевский. Подростка мучает «идея»: «зачем непременно надо быть благородным?» Он говорит, что есть «три рода подлецов на свете: подлецы наивные, то есть убежденные, что их подлость есть высочайшее благородство, подлецы стыдящиеся, то есть стыдящиеся собственной подлости... и наконец, просто подлецы, чистокровные подлецы. Позвольте–с: у меня был товарищ Ламберт, который говорил мне еще шестнадцати лет, что когда он будет богат, то самое большое наслаждение его будет кормить хлебом и мясом собак, когда дети бедных будут умирать с голоду».

Самой большой загадкой на пути исканий «подростка» является фигура его отца – Версилова, человека разочарованного, страдающего, гордого, одинокого, «вечного скитальца», тоскующего по христианскому идеалу и в то же время неверующего. Он презирает людей, которые не самостоятельны, смиряются, уподобляясь «мыши», мечтает о счастье человечества, о братской любви людей друг к другу. Именно эта мечта о «золотом веке» человечества и «унаследуется» в конечном счете его сыном Аркадием Долгоруким.

Но путь к осуществлению этой мечты полон ошибок, неудач и невольных преступлений, за них герою приходится расплачиваться нравственными мучениями. Это роман о вине «отцов» перед «детьми и о детях», несущих на себе печать ошибок «отцов», о детях, расплачивающихся за грехи родителей, их пороки, их незнание идеала. Нравственные изломы в характере «подростка» отражают в себе его социальный излом, его «случайность» в «случайном семействе», незащищенность перед жестокой, грубой и подчас непонятно и неожиданно коварной действительностью.

«Братья Карамазовы» (1879–1880). «Братья Карамазовы» увенчивают знаменитое «пятикнижие» Достоевского, собирая воедино фундаментальные проблемы предшествующих четырех романов. Преступление и наказание при господстве полуагрессивного атеизма, бескрылого материализма, утилитарной морали и антропологической самонадеянности; иссыхание в подобных условиях почвы для про-

израстания «положительно прекрасной» личности, все более представляющейся рассудочному сознанию «юродивой» и «идиотской»; закономерное «бесовское» искажение прекраснодушного либерализма и социалистической утопии; противоречивые взаимоотношения «отцов» и «детей», ускоренное распространение «случайных семейств» и беспутное воспитание юного поколения в «век пороков и железных дорог» и торжества «ротшильдовской идеи» – все эти глобальные вопросы по–своему освещены и в последнем произведении писателя.

Замысел произведения возник у писателя в 1870 году, об этом он писал Майкову: «Этот роман будет состоять из пяти больших повестей. Повести совершенно отделены одна от другой, так что их можно будет пускать в продажу отдельно, <…> Общее название романа есть: «Житие великого грешника», но каждая повесть будет носить название отдельно. Главный вопрос, который приведется во всех частях, – тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь, – существование Божие».

Действие романа приурочено к середине 60–х годов XIX века. Местом действия является город Скотопригоньевск.

За литературными приемами, за психологическими гротесками «Карамазовых» стоят подлинные факты эпохи, отмеченной вырождением дворянства, моральной деградацией личности, эпидемией уголовных преступлений и самоубийств, небывалым идейным разбродом.

Все эти тенденции сфокусированы в образе Федора Павловича Карамазова. Он олицетворяет источник всяческого растления и вместе с тем – погибель зараженного безверием и развратом социального организма.

Если герои «Бесов» и «Подростка» еще теоретизировали по поводу «права на бесчестье», то этот представитель дворянства уже принял его как аксиому и сделал житейским принципом. Все, что несло на себе печать идеала,– вера, высокие убеждения, человеческое достоинство, чистота и красота женщины, любовь, семья – все попрано, предано поруганию, в том числе и собственное «я» героя.

Внешне такой тип формировался условиями общественного неравенства, взаимной вражды, необходимостью пресмыкаться ради выживания (Федор Павлович побывал в приживальщиках и навсегда усвоил роль злого шута, соединяя таким образом в себе черты Ползункова, Опискина, Ежевикина, Лебедева и им подобных героев Достоевского) и в поисках денег не считаться с моральным законом.

Изнутри же, отвечая таким социальным условиям, поднимаются и рвутся наружу темные животные вожделения, освободившиеся уже не только от общественных и религиозных «предрассудков», но от обыкновенных человеческих форм телесного наслаждения. Здесь открываются такие «недра порока», которые, как заметил критик и поэт того времени С. А. Андреевский, недоступны и неинтересны для «здоровой и веселой порнографии».

Хищному сладострастию Федора Павловича нужно и разврат утвердить как всеобщий принцип, не признающий ни моральных, ни физических, ни психических границ. Чувственная разнузданность вместе с циническим умом побуждают героя совершить насилие над городской юродивой Лизаветой Смердящей – и этот эпизод приобретает символическое значение как в отношении Карамазова–отца, так и в структуре всего романа.

Кощунством над природой, над душой, над юродивой, «божьим человеком», Федор Павлович покушается на изначальные основы, подрывает корни родового древа человеческого. Он – носитель той тенденции развития, которая ведет к самоистреблению.

И рожденный от него Лизаветой сын – Смердяков – существо вполне выморочное, лишенное сокровенного человеческого содержания и в чувственной, и в нравственной, и в умственной сфере. Он – нежить, как воспринимает его карамазовский слуга старик Григорий: не человек, «а из банной мокроты завелся». Смердяков ненавидит все – людей, их идеалы и обычаи, Россию, собственную участь, ненавидит завистливо, трусливо.

Зато с готовностью Смердяков принимает в себя то, что дает волю его мстительной ненависти: провозглашаемое Иваном право желать смерти отца своего, его же идею, что «коли бога бесконечного нет, то и нет никакой добродетели, да и не надобно ее тогда вовсе» (15, 67),– как излагает идею этот «лакей и хам», прямо и просто выведший из философской посылки брата–атеиста возможность и необходимость преступления.

Смердяков убивает породившего его Карамазова–отца: круг разложения, таким образом, замкнулся. Но образ Смердякова этим в романе не исчерпывается. В нем Достоевский пророчески указывает на множащуюся породу «выморочных» людей, оторванных от национальных и общечеловеческих корней, лишенных уже не только веры, убеждений, сердечных привязанностей, но и самой способности и потребности их иметь. Смердяковы примут и исполнят любые идеи и лозунги, дающие ход их низкой и злой натуре, они станут «передовым мясом» (как называет его Иван) во всяком деле общественной смуты и разрушения, предпринятом каким–нибудь очередным Верховенским.

Иван Карамазов – это герой–идеолог. С его личностью связана постановка в романе «предвечных вопросов» о Боге и душе, о добре и зле, о мировом порядке и смысле жизни.

В главах «Братья знакомятся», «Бунт», «Великий инквизитор» Иван раскрывает перед Алешей свое миропонимание. Он признается, что в основе его существа лежит «жажда жизни»: «дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек, которого иной раз... не знаешь, за что любишь, дорог иной подвиг человеческий, в который давно уже, может быть, перестал и верить».

Иван ищет смысл жизни, не желает принять разумность и целесообразность человеческих страданий, «слез человеческих, которыми пропитана вся земля от коры до центра». Он рассказывает Алеше о «сердце раздирающих страданиях детей»: о «бедной пятилетней девочке, которую образованные родители подвергали всевозможным истязаниям»; о генерале, что на глазах у матери собаками «в клочки» растерзал ребенка. По мнению Ивана, Бог несправедлив, так как допускает человеческие страдания. А раз так, то для него вывод однозначен: «Я не Бога не принимаю... я мира, им созданного, мира–то Божьего не принимаю и не могу согласиться принять».

Отказывается принять Иван здание будущего счастья всего человечества, основанное на слезинке ребенка, не желает такой ценой платить за «высшую гармонию». Он убежден, что «если страдания детей пошли на пополнение той суммы страданий, которая необходима была для покупки истины, то... вся истина не стоит такой цены».

В келье старца Зосимы Иван впервые излагает идею о том, что если нет Бога и бессмертия, то все позволено: «нет добродетели, если нет и бессмертия». Мысль о том, что «все позволено», является излюбленным предметом разговора Ивана. Он говорит об этом с Алешей, Смердяковым, Митей.

Отказ от веры в Бога приводит Ивана к отказу от всех нравственных законов. Эту мысль повторяет Ивану его двойник–черт, который говорит о будущем царстве свободы, когда человек, упразднив веру в Бога, сам станет человекобогом: «Для Бога не существует закона! Где станет Бог, там уже место Божие! Где стану я, там сейчас же будет первое место... “все позволено и шабаш!”» Поэтому Иван цинично говорит по поводу возможности убийства Дмитрием отца, что «один гад сожрет другого».

Этим объясняется и отношение Ивана к Смердякову (своеобразному двойнику героя). Фактически Иван своими разговорами о том, что «все позволено», провоцирует Смердякова на убийство отца. В письме к одному из своих читателей Достоевский так пояснил взаимоотношения Смердякова и Ивана в отношении к убийству: «Иван Федорович участвовал в убийстве лишь косвенно и отдаленно, единственно тем, что удержался (с намерением) образумить Смердякова, во время разговора с ним перед своим отбытием в Москву, и высказать ему ясно и категорически свое отвращение к замышляемому им злодеянию... и таким образом как бы позволил Смердякову совершить это злодейство». Но осознание того, что своим бегством он допустил возможность убийства, пробуждает в душе Ивана муки совести: «”Я подлец!” – прошептал он про себя».

Нравственные страдания приводят Ивана к мысли, что он подлинный убийца. В этом его убеждает и Смердяков во время свидания с ним: «С глазу на глаз сидим, чего бы, кажется, друг–то друга морочить, комедь играть? Али все еще свалить на одного меня хотите, мне же в глаза? Вы убили, вы главный убивец и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему дело это и совершил»; «хочу вам в сей вечер это в глаза доказать, что главный убивец во всем здесь единый вы–с, а я только самый неглавный, хоть это и я убил. А вы самый законный убивец и есть!»

Черт также уверяет Ивана, что он повинен в смерти отца: «О, ты идешь совершить подвиг добродетели, объявишь, что убил отца, что лакей по твоему наущению убил отца...»

Перед Иваном стоит задача: взять на себя ответственность за убийство, за произнесенное им слово и растождествить себя с истинным убийцей – Смердяковым. В этом ему помогает Алеша: «Я только одно знаю... Убил отца не ты». Алеша не препятствует Ивану идти в суд и покаяться. На суде Иван заявляет, что убил отца Смердяков, а не Митя: «Он убил, а я его научил убить...» Иван преодолевает гордость и осознает ошибочность теории «все позволено», но сломленная гордость стоит Ивану рассудка. Это безумие, но безумие, освобождающее Ивана от его черта, от «подлого» ума (а черт именно пошл и подл в высшей степени), заведшего в безвыходные противоречия теоретического созерцания. Алеша не опровергает Ивана в его сфере – в сфере умозрительной – здесь они слишком неравные противники. По существу, их диалог развертывается в пространстве всего романа, а беседа в трактире только сжато формулирует их позиции. Это диалог двух коренных, противоположных мировоззрений: Алеша верит, что человеческая природа заключает в себе возможность безграничного развития и достижения высших идеалов, что она достойна той свободы, на которой основывал свое учение Христос, Иван же убежден, что возможности человека исторически исчерпаны и вера в грядущую гармонию и стремление к ней есть роковое заблуждение.

В старшем сыне, Дмитрии, дух и плоть безудержно устремлены к красоте

– к венцу и главной тайне мироздания. Но красота здесь, в отличие от «Идиота», предстает героям глубоко двойственным явлением. И Дмитрий поражен этой двойственностью и переживает ее как внутренний разлом, как мучительный душевный «надрыв». Его жизнь – метание между двумя идеалами и наконец выбор одного, обретение «нравственного центра», без которого могучие стихии жизни превращаются в карамазовщину.

Красота – и в «идеале содомском»: в темных желаниях, порождаемых жестоким «сладострастным насекомым», наследственно живущим в крови. Это– то карамазовское «насекомое» возбуждает в нем желание унизить гордую красавицу Катерину Ивановну и ощутить наслаждение от ее унижения, оно порождает все неистовства плоти, все «безобразия» Митеньки. Красота – ив «идеале Мадонны», перед которым преклоняется Дмитрий, даже «погружаясь в самый, в самый глубокий позор разврата».

И обе стороны красоты заключает в себе человек: «Начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны». «Слишком даже широк» человек, чья природа вмещает оба идеала, и в этой «широкости», без единственной и абсолютной меры истинно прекрасного, он обречен на трагическую двойственность, на внутренний хаос – как Свидригайлов, Ставрогин, Версилов, Дмитрий Карамазов. Но карамазовский избыток сил хочет обнять и пережить все. Дмитрий в бешеных порывах чувств и влечений переступает все границы – лишь чудо, «дух светлый» спас его в последний момент от убийства отца.

Однако обстоятельства преступления приводят суд к убеждению, что убийца – он. Следствие и судебный процесс, изображенные писателем в критических тонах, способны воссоздать лишь грубую механику материальных фактов, а правда человеческой души, в последнем боренье одолевшей в себе зло, им недоступна.

Митя осужден на каторгу, перед ним открывается путь страдания, уже начатый «хождением души по мытарствам» дознания и суда. Отнюдь не покорностью и смирением проникнут он на пороге новой жизни: в нем воскресает человек, во всей полноте прежних сил восставший на «идеал содомский», на зло не только в себе, но и в мире. Перед арестом Мите снится вещий, многозначительный сон: он едет по печальной степи и видит среди погорельцев мать с плачущим «дитем» и чувствует, «что хочет он всем сделать что–то такое, чтобы не плакало больше дите, не плакала бы и черная иссохшая мать дити, чтоб не было вовсе слез от сей минуты ни у кого и чтобы сейчас же, сейчас же это сделать, не отлагая и несмотря ни на что, со всем безудержем карамазовским».

Митя жаждет избавить мир от этих слез, ибо сознает, что в них виновен и он – дворянин Карамазов, унижавший и оскорблявший, поднявший руку на отца. Принять кару за несовершенное убийство – значит искупить эту вину, остановить падение дошедшей «до краю» личности, предотвратить окончательное разложение.

Карамазовская натура в Мите исступленно рвется жить и принимает страдание, чтобы очиститься и возродиться к иной жизни. В Грушеньке Митя видит теперь «новый зовущий свет», видит красоту не «инфернальную», а благую и спасительную.

Высвободившиеся из карамазовского распада силы мощно прорастают к добру, к яркому сознанию нравственного идеала, знаменуя возможность такого роста для всех молодых, еще неустановившихся русских сил. Найти путь к преодо-

лению карамазовской стихии», научиться состраданию Мите помогает сон, в котором он видит голую промерзшую степь, погорелое селение, нищий народ и плачущее мужицкое «дитё». К Мите приходит понимание боли, страданий других, в нем просыпается новое чувство: «подымается в сердце его какое–то никогда еще не бывалое в нем умиление, что плакать ему хочется, что хочет он всем сделать что–то такое, чтобы не плакало больше дитё, не плакала бы и черная иссохшая мать дити, чтоб не было вовсе слез от сей минуты ни у кого и чтобы сейчас же, сейчас же это сделать, не отлагая и несмотря ни на что, со всем безудержем карамазовским». Эта боль дает Мите силы взять на себя «крест убийцы», ответственность за чужое преступление: «Принимаю муку обвинения и всенародного позора моего, пострадать хочу и страданием очищусь!».

В предисловии к роману Достоевский называет Алешу Карамазова главным героем своего произведения, подчеркивая, что такие, как Алеша, носят в себе «сердцевину целого». Вместе с тем автор отмечает, что он «человек невеликий», «деятель неопределенный, невыяснившийся», называет его странным, чудаковатым. В романе Алеша предстает личностью не сложившейся, а находящейся в постоянном развитии.

Рассказывая о детстве Алеши, Достоевский говорит о его непохожести на других детей: «он редко бывал резв, даже редко весел», любил уединение, был «ровен и ясен». Автор обращает внимание читателя на такие черты характера героя, как целомудрие и чистоту, «дикую, исступленную стыдливость». С детства все, с кем Алеше приходилось общаться, любили его, и сам он любил людей. Достоевский называет его «ранним человеколюбцем».

В романе «Братья Карамазовы» Алеша только вступает в действие. По словам Достоевского, он герой второго романа, который, по замыслу, должен был стать продолжением первого. Поэтому «великое послушание в миру», завещанное ему старцем Зосимой, еще предстоит герою.

С образом Алеши Достоевский связывает идею «действенной любви». Если Иван выступает в романе как герой–идеолог, не предпринимающий попыток претворить свою философию в реальность, а поступки Мити, напротив, импульсивны, то Алеша олицетворяет собой некую «золотую середину». В отличие от большинства героев романа, занятых решением своих частных проблем, он стремится помочь другим людям, свести, соединить, сблизить их. Искреннее желание добра, сопереживание, любовь Алеши вызывают ответные чувства героев.

В романе Алеше открывают душу Иван и Дмитрий, к его мнению прислушиваются Катерина Ивановна и Грушенька. На первый взгляд, он не совершает в романе ничего значительного: передает поручения, выслушивает, советует. Но, с точки зрения писателя, эти поступки оказываются самыми важными, потому что Алеша, наполненный любовью и состраданием, располагает к себе людей, ему доверяют, перед ним открывают самые сокровенные тайники души.

С нетерпением ждет встречи с братом Митя, полагая, что только Алеша может понять его. Митя признается брату и в любви к Катерине Ивановне, и в страсти к Грушеньке, и в ненависти к отцу. Несмотря на то что Алеша не в силах ничего изменить, именно его сочувствие и любовь оказываются в этот момент для Мити необходимыми. «Ты ангел на земле», – с чувством произносит он.

Поверяя свои сокровенные мысли о «вековечных вопросах», о мучающих душу сомнениях говорит Алеше Иван. Он не ставит целью переубедить брата, склонить его на свою сторону. Как и Мите, Ивану прежде всего нужно

понимание, близость, сочувствие: «Братишка ты мой, не тебя я хочу развратить и сдвинуть с твоего устоя, я, может быть, себя хотел бы исцелить тобою». Алеша вполне оправдывает надежды брата. Несмотря на то что взгляды Ивана противоречат его убеждениям, любовь, сострадание Алеши неизменны: «Как же жить–то будешь, чем ты любить–то их будешь? ...С таким адом в груди и в голове разве это возможно?»

Затронуть самые сокровенные струны души сумел Алеша и во время свидания с Грушенькой. И опять его любовь и сострадание сумели пробудить то светлое и чистое, что скрывалось в ней за внешней грубостью и развязностью. «...Пожалел он меня первый, единый, вот что!» – с жаром восклицает Грушенька, в исступлении падая на колени. Ему она убежденно говорит: «Я, бывало, Алеша, на тебя как на совесть мою смотрю».

Главное в характере Алеши, что отличает его от других героев романа, – умение увидеть «в человеке человека», его истинную, божественную суть. Даже в Федоре Карамазове, сладострастнике и развратнике, цинике и шуте, он пытается разглядеть доброе. В ответ Алеша получает искреннее признание отца: «Ведь я чувствую же, что ты единственный человек на земле, который меня не осудил, мальчик ты мой милый, я ведь чувствую же это, не могу же я этого не чувствовать!..»

За умение сострадать Митя благодарит брата перед судом: «Спасибо тебе! ...Теперь ты меня возродил...»

Алеша снимает тяжелый камень с души Ивана, убеждая его в невиновности: «Ты обвинял себя и признавался себе, что убийца никто как ты. Но убил не ты, ты ошибаешься, не ты убийца, слышишь меня, не ты! Меня Бог послал тебе это сказать».

И все же Алеша чувствует себя Карамазовым и мучается оттого, что братья и отец «губят себя», находясь в плену разрушительной стихии «земляной карамазовской силы». Он не противопоставляет себя братьям, видя в себе ростки этой «неистовой, необделанной» силы: «Знаю только, что и сам я Карамазов...»; «Я то же самое, что и ты», – признается герой Мите.

Наиболее тяжелым испытанием для Алеши становится испытание веры в Бога, выпавшее на его долю в самом начале жизненного пути. Вера служит для него основой бытия, фундаментом личности. Свою дальнейшую жизнь он не мыслит вне служения Богу. В монастыре его духовным учителем становится старец Зосима, которого Алеша уже при жизни считает святым. Тяжело переживает герой смерть старца, но большее потрясение вызывает у юноши тлетворный дух, который исходит от тела умершего старца. Несправедливость происходящего, толки вокруг имени старца Зосимы приводят к душевному потрясению. В сознании героя происходит надлом, он колеблется в вере, сомневается в самом существовании Бога. Но врожденная доброта, любовь к людям помогают Алеше сохранить веру в Бога, преодолеть «карамазовскую стихию».

Обрести душевный покой и устойчивость в жизни помогает символический сон, который он видит после смерти Зосимы. «Что–то горело в сердце Алеши, что–то наполнило его вдруг до боли, слезы восторга рвались из души его...» – так описывает автор состояние героя после пробуждения.

По мнению Достоевского, способен к развитию только тот, кто склонен к духовным сомнениям, поискам истины и не принимает всего на веру. Алеша преодолевает искушения, связанные со смертью старца, с поступками брать-

ев. Немало испытаний ему еще предстоит преодолеть. Не случайно старец Зосима, благословляя Алешу на жизнь в миру, напутствует его: «Много тебе еще странствовать. И ожениться должен будешь, должен. Все должен будешь перенести, пока вновь прибудеши. А дела много будет. Но в тебе не сомневаюсь, потому и посылаю тебя. С тобой Христос. Сохрани его, и он сохранит тебя».

Значимость образа своего героя, убеждение, что именно Алеша тот человек, который способен преобразовать мир, автор подчеркивает и структурой самого романа. Свое произведение Достоевский заканчивает символической речью у камня, где после смерти Илюшечки Алеша произносит перед мальчиками проникновенные слова: «Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое–нибудь этакое прекрасное, святое воспоминание, сохраненное с детства, может быть, самое лучшее воспитание и есть. Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может послужить когда–нибудь нам во спасение».

Кульминационной точкой романа сам автор считал главу «Великий инквизитор». Выступая 30 декабря 1879 г. с чтением этой главы на литературном утре в пользу студентов С.–Петербургского университета, Достоевский сказал о своем понимании учения Христа, противостоящем чисто практическому взгляду католицизма: «Смысл тот, что если исказишь Христову веру, соединив ее с целями мира сего, то разом утратится и весь смысл христианства, ум несомненно должен впасть в безверие, вместо великого Христова идеала созиждется лишь новая Вавилонская башня. Высокий взгляд христианства на человечество понижается до взгляда как бы на звериное стадо, и под видом социальной любви к человечеству является уже незамаскированное презрение к нему».

Поэму о Великом инквизиторе сочиняет в романе атеист Иван Карамазов. В определенном смысле в «Легенде» можно увидеть своеобразную притчу о сущности христианства. Для того чтобы иметь возможность максимально ярко отразить характерные черты структуры церковной власти, местом действия выбрана Испания XV века. Расцвет католической церкви достигает своего апогея, неограниченную власть получает инквизиция, диктующая людям свои законы. И в этот момент происходит второе пришествие Христа на землю. Несмотря на то что его появление не сопровождается никакими знамениями, его узнают все. Христос совершает чудеса, излечивает больных, воскрешает мертвых. Но при появлении Великого инквизитора ликующий народ немедленно замолкает, расступается и безропотно позволяет страже увести Христа. С наступлением ночи к узнику входит сам Великий инквизитор, и в «тесной и мрачной сводчатой тюрьме» завязывается странный диалог, в котором говорит один инквизитор.

Великий инквизитор обвиняет Христа в том, что он совершил, считая, что это не только не принесло блага человечеству, но, напротив, повергло его в хаос и умножило страдания. Свои обвинения инквизитор выстраивает на основе евангельского повествования о трех искушениях, которым дьявол подверг Христа в пустыне. Инквизитор ставит в вину Христу отказ от превращения камней в хлебы, от чуда преодоления законов земного притяжения и от царства земного, совершенный во имя свободы человека. Инквизитор говорит о том, что человек не может сам решать, что есть добро и что есть зло, его тяготит свобода выбора. Он упрекает Христа в том, что тот взвалил на плечи людей непосильную ношу, имя которой – свобода. Великий инквизитор утверждает,

что люди боятся такой свободы, они всегда будут искать того, кому можно отдать эту свободу, кому можно подчиниться. «Мы исправили подвиг твой и основали его на чуде, тайне и авторитете», – говорит инквизитор пленнику.

В отличие от Христа, провозгласившего равенство всех перед Богом, инквизитор делит человечество на две неравные расы – слабых душой и избранных, таким образом устанавливая две нравственности – мораль рабов и мораль господ. Народ в представлении инквизитора – «буйное тысячемиллионное стадо», слабое, бессильное, робкое, это «маленькие дети», и сделать человечество счастливым можно только лишив его свободы: «И все будут счастливы, все миллионы существ, кроме сотни тысяч управляющих ими. Ибо лишь мы, хранящие тайну, только мы будем несчастны. Будут тысячи миллионов счастливых младенцев и сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие познания добра и зла».

Инквизитор прошел путь аскета, он горячо верил в Бога и благословлял свободу, дарованную им, но потом пришел к убеждению, что мир и счастье человечества могут быть основаны лишь на насилии, что действенны лишь советы «страшного духа».

А для этого, полагает он, необходимо, выступая от имени Христа, добра и истины, «принять ложь и обман и вести людей уже сознательно к смерти и разрушению и притом обманывать их всю дорогу, чтоб они как–нибудь не заметили, куда их ведут, для того чтобы хоть в дороге–то жалкие эти слепцы считали себя счастливыми».

Неудивительно, что именно Христос, утверждающий подлинную свободу, связанную с высшим происхождением и призванием человека, с жизненной силой его совести и любви, становится для Великого инквизитора главным еретиком, которого надо изгнать или сжечь. Основная тайна Великого инквизитора заключается в том, что он не верит в Бога, а стало быть, не уважает и принижает человека, поощряя и увековечивая его пороки и слабости.

Христос в поэме Ивана молчит, он лишь «проникновенно и тихо» смотрит в глаза инквизитора и на прощание «тихо целует его в его бескровные девяностолетние уста».

«Слава Высшему на свете, слава Высшему во мне» – этими словами Дмитрий Карамазов как бы обрамляет в романе свои мытарства, всем своим жизненным опытом приходя к заключению, что без истинно человеческого благородства и благообразия, без увеличения добра и света в каждой отдельной, прежде всего своей собственной, душе зло и преступления не имеют реальных преград, а все человечество лишено достойной перспективы.

По несомненному убеждению писателя, современное человечество находится в ситуации неизбежного выбора, подобной той, в какой оказался в конце романа Дмитрий Карамазов – оставаться ли «Бернаром презренным», воспользоваться неправедной силой предлагаемых братом Иваном денег и бежать в Америку, к «механикам» и «машинистам», чтобы идти в ногу со всем миром, уклонившимся от «прямой дороги», или же по примеру Христа через страдание и воскресение обрести в себе новую личность, остаться в России и стать подлинным братом ближнему своему. Склоняясь к второму варианту, Митя как бы приглашает и всех людей на земле отказаться от чванливых претензий, корыстных интересов, эгоистической обособленности и со всей прямотой осознать, что для них есть лишь две полярные возможности: или обняться или уничтожить друг друга, или вечная жизнь или вечная

смерть. «Были бы братья, – настаивает в своих беседах старец Зосима, – будет и братство, а раньше братства никогда не разделятся. Образ Христов храним, и воссияет как драгоценный алмаз всему миру... Буди, буди».

Потому и так важно, заключает автор «Братьев Карамазовых», беречь этот драгоценный алмаз хотя бы в единицах или в чине юродивого, что он не дает забыть человеку о высшей половине его существа и сохраняет способность понимания, на какие, темные или светлые, стороны человеческой души опираются разные явления жизни. И пока свет неугасимой лампады светит во тьме, до тех пор жива спасительная надежда на воскресение и обновление, захватившая детские сердца на похоронах Илюши Снегирева в эпилоге романа, на обретение высшей свободы, которая горит даже в сердце Великого инквизитора поцелуем Христа.

Вера Достоевского в «общечеловечность» была основана на убеждении, «что падут когда–нибудь, перед светом разума и сознания, естественные преграды и предрассудки, разделяющие до сих пор свободное общение наций эгоизмом национальных требований, и что тогда только народы заживут одним духом и ладом, как братья, разумно и любовно стремясь к общей гармонии».

«Дневник писателя» (1873, 1876 – 1877, 1880 – 1881).

Главная идея «Дневника писателя» – «спасение в народе», «в соприкосновении с народом, братском соединении с ним в общем несчастии» – объединяет отдельные фельетоны, очерки, рассказы в единое художественное целое. Гражданская позиция автора «Дневника» проявляется в том, что он старался «отыскать и указать... нашу национальную и народную точку зрения и в текущих политических событиях».

Предметом разговора писателя на страницах «Дневника» становятся размышления о состоянии народа, об ответственности интеллигенции перед народом. Поднимаются новые темы: «Восточный вопрос» (политический аспект отношений России и Европы), спиритизм, «эпидемия» самоубийств среди молодежи, проблема «нового суда» и анализ характерных уголовных процессов, положение русской женщины, современной молодежи.

Читая «Дневник писателя» сегодня, не перестаешь удивляться, может быть, самому главному в нем, что и через сто лет многие авторские выводы не только жгуче актуальны, но и жизненно необходимы при совестливой, глубокой и по–настоящему реалистической проверке нравственного содержания тех или иных задач и соответствия выбираемых для их осуществления средств. И вряд ли стоит сомневаться, что они еще долго останутся актуальными, хотя действительность сильно меняется и неузнаваемо изменится в будущем.

В представлении Достоевского идеалы возникающей потребительской цивилизации далеко не безобидны для нравственного состояния личности и направления исторического развития, поскольку

укрепляют в человеке «ожирелый эгоизм», делают его неспособным к жертвенной любви, потворствуют формированию разъединяющего людей гедонистического жизнепонимания. И тогда «чувство изящного обращается в жажду капризных излишеств и ненормальностей. Страшно развивается сладострастие. Сладострастие родит жестокость и трусость <...> Жестокость же родит усиленную, слишком трусливую заботу о самообеспечении. Эта трусливая забота о самообеспечении всегда, в долгий мир, под конец обращается в какой–то панический страх за себя, сообщается всем слоям общества, родит страшную жажду накопления и приобретения денег. Теряется вера в со-

лидарность людей, в братство их, в помощь общества, провозглашается громко тезис: «Всякий за себя и для себя» <...> все уединяются и обособляются. Эгоизм умерщвляет великодушие».

Поэтому важное значение в публицистике Достоевского имеет критическое рассмотрение внедряемых в социальное сознание репутаций различного рода деятелей, своеобразие которых заключается не в высоком духовно–нравственном состоянии их души, а в привилегированном социальном положении, в достижениях ума и таланта.

К «лучшим людям», по его наблюдению, все чаще стали относить деятелей науки, искусства и просвещения: «Решили наконец, что этот новый и «лучши» человек есть просто человек просвещенный, «человек» науки и без прежних предрассудков». Но мнение это трудно принять по очень простому соображению: «человек образованный не всегда человек честный», а «наука еще не гарантирует в человеке доблести».

Противоречие между образованностью и нравственностью Достоевский относил к числу важнейших в новое время и постоянно отмечал его. «Или вы думаете, – обращался он к тем, кто видел в повышении образования панацею от всех бед, – что знания, "на–учки", школьные сведеньица (хотя бы университетские) так уже окончательно формируют душу юноши, что с получением диплома он тотчас же приобретает незыблемый талисман раз навсегда узнавать истину и избегать искушений, страстей и пороков?» По его убеждению, своеобразие научной деятельности, требующей, казалось бы, самоотвержения и великодушия, обнаруживает тем не менее «низменность нравственного запроса, нравственного чувства», что не способствует духовному просветлению и душевному оздоровлению человека. Отсюда и естественное появление высокообразованных и прехитрых монстров с многосложной жаждой интриги и власти, а также такого, например, вопроса: «Но многие ли из ученых устоят перед язвой мира? Ложная честь, самолюбие, сластолюбие захватят и их. Справьтесь, например, с такою страстью, как зависть: она груба и пошла, но она проникнет и в самую благородную душу ученого. Захочется и ему участвовать во всеобщей пышности, в блеске <...> Напротив, захочется славы, вот и явится в науке шарлатанство, гоньба за эффектом, а пуще всего утилитаризм, потому что захочется и богатства. В искусстве то же самое: такая же погоня за эффектом, за какою–нибудь утонченностью. Простые, ясные, великодушные и здоровые идеи будут уже не в моде: понадобится что–нибудь гораздо поскоромнее: понадобится искусственность страстей»

По наблюдению Достоевского, наступили такие времена, когда со всей остротой и серьезностью встают проблемы честной неправды или искренней лжи, т. е. бессознательной подмены подлинных ценностей мнимыми, безотчетно укороченного, непродуманного до конца отношения к разным вопросам жизни. В результате люди теряют способность замечать, что затемнился идеал прекрасного и высокого, что извращается и коверкается понятие о добре и зле, что нормальность беспрерывно сменяется условностью, что простота и естественность гибнут, подавляемые беспрерывно накопляющеюся ложью. Так, наивное приятие условными лучшими людьми своей условности за нечто безусловное, самоотождествление с играемой в обществе ролью придает их поведению невольный оттенок обманывающего актерства. В их душе создается своеобразный «внутренний театр», поддерживающий естественность внешнего рисунка исполняемой роли и маски-

рующий пороки, что существенно усиливает взаимное непонимание представителей разных сословий и групп общества. Отрицательное значение игры в благородство, когда блестящая наружность поведения светских людей, правительственных чиновников, литераторов, артистов сочетается с «недоделанностью» их души, а над сердцем и умом висит «стальной замочек хорошего тона», писатель видел в том, что она вместо действительной «красоты людей» создает фальшивую «красоту правил», которая не только маскирует пороки, но и незаметно помрачает простоту души и «съедает» ее подлинные достоинства. Ведь по какому–то особому закону «буква и форма правил» незаметно скрадывают «искренность содержания», что мешает самосовершенствованию человека, укрепляет его «недоделанность». Даже в таланте писатель находил часто неизбежную возможность излишней «отзывчивости» и «игривости», что опять–таки невольно усыпляет совесть, уклоняет от истины, удаляет от человеколюбия. Например, увлечение красным словцом или высоким слогом постепенно мельчит ум и огрубляет душу у иного великодушного литератора или юриста. Вместо сердца у такого деятеля начинает биться «кусочек чего–то казенного, и вот он, раз навсегда, забирает напрокат, на все грядущие экстренные случаи, запасик условных фраз, словечек, чувствиц, мыслиц, жестов и воззрений, все, разумеется, по последней либеральной моде, и затем надолго, на всю жизнь, погружается в спокойствие и блаженство».

Раскрывая сложный духовный мир человека, многоразличные движения его свободной воли, Достоевский обнаруживал, что все они, несмотря на неодинаковое содержание и разные сферы действия, направлены обычно к самосохранению, господству и наслаждению. И в бытовых, служебных, любовных взаимоотношениях людей, и во всеохватных принципах и идеях естественные гордо–эгоистические и агрессивно–гедонистические свойства человеческой природы, если их «натуральность» не пресечена и не подчинена действительно укорененному в бытии высочайшему идеалу, ведут потенциально и реально к самопревозношению разнородных личностей, к их разъединенности и вражде. И не образованием, не внешней культурностью и светским лоском, не научными и техническими достижениями, а лишь «возбуждением высших интересов», устремленных к идеям вековечным, к радости абсолютной можно перестроить глубинную структуру эгоистического мышления.

Без «великой нравственной мысли», т.е. без христианской веры, считал Достоевский, невозможны нормальное развитие, гармоничный ум и жизнеспособность личности, государства, всего человечества, поскольку только в ней человек постигает «всю разумную цель свою на земле» и осознает в себе «лик человеческий». Без обретения же смысловой полноты и высоты бытие человека оказывается неестественным и нелепым, связи его с различными проявлениями жизни становятся тоньше, а сама жизнь выливается в перекосы и катастрофы. Потому–то так тревожило писателя его время, когда с прогрессирующей быстротой стало повсеместно распространяться безразличное и даже нигилистическое отношение к высшим идеям человеческого существования как к «вздору» и «стишкам»

Но именно в потере вековечных идеалов, высшего смысла, высшей цели жизни, в исчезновении «высших типов» вокруг Достоевский находил первопричину подспудного разлития нигилистической атмосферы, когда «что–то носится в воздухе, полное материализма и скептицизма; началось обожание даровой наживы, наслаждения без труда; всякий обман, всякое злодейство совершаются хладнокровно; убивают, чтобы вынуть хоть рубль из кармана.

Я ведь знаю, что и прежде было много скверного, но ныне бесспорно удесятерилось. Главное, носится такая мысль, такое как бы учение или верование».

«Почему же мы дрянь?» – спрашивал Достоевский, вникая в эти неосознанные учения и безотчетные верования, и отвечал: «Великого нет ничего». В отсутствии представлений о величии и неслучайности человеческой жизни на земле он обнаруживал корни взаимообусловленных духовных болезней своего века.

В народной вере в вечный свет Достоевский находил основу для настоящего просвещения, без которого неосуществимо «великое дело любви». Смысл подлинного просвещения выражен, по его мнению, в самом корне этого понятия, есть «свет духовный, озаряющий душу, просвещающий сердце, направляющий ум, подсказывающий ему дорогу жизни». Такое просвещение и отличает, по его мнению, условных лучших людей от безусловных, которые познаются не социально–кастовой принадлежностью, не умом, образованностью, богатством и т.п., а наличием духовного света в своей душе, благоустроенностью сердца, высшим нравственным развитием и влиянием. К таким людям он относил испокон веков распространенных на Руси праведников, в которых ярко выражена «потребность быть прежде всего справедливыми и искать лишь истины». Народные святыни, а не науки и привилегии, отмечал писатель, указывают лучших людей. «Лучший человек по представлению народному – это тот, который не преклонился перед материальным соблазном <...> любит правду и, когда надо, встает служить ей, бросая дом и семью и жертвуя жизнью».

При общем взгляде на публицистику писателя прослеживается взаимосвязь тех свойств, которые составляют «благородный материал», входят в «эстетику души» безусловных лучших людей, получивших истинное просвещение и способных стать братьями другим. Праведность, правдолюбие, глубокий ум, возвышенность, благородство, справедливость, честность, подлинное собственное достоинство, самоотверженность, чувство долга и ответственности, доверчивость, открытость, искренность, простодушие, скромность, умение прощать, органичность и целостность мировосприятия, внутреннее благообразие и целомудрие – эти духовно–душевные черты, свидетельствующие о внутренней победе над эгоцентрическими началами неправедного строя жизни, определяют личности, перед которыми «добровольно и свободно склоняют себя, чтя их истинную доблесть», перед которыми преклоняются «сердечно и несомненно».

Достоевский считал, что не «начало только всему» есть личное самосовершенствование, но и продолжение всего и исход. Оно объемлет, зиждет и сохраняет организм национальности, и только оно одно», поскольку идеал гражданского устройства, складываясь исторически, является исключительно результатом нравственного самосовершенствования единиц.

Надо помнить и не забывать, подчеркивал Достоевский, что истинный плодотворный результат любого дела зависит не от верного денежного расчета и не от деятельности мифического «нового человека», которого никто и нигде не видел и «новая нравственность» которого не поддается разумному уяснению, а от золотого запаса благородного человеческого материала, постоянно созидаемого растущими из древних корней и непрерываемыми духовными традициями. «Деньгами вы, например, настроите школ, но учителей сейчас не наделаете. Учитель–это штука тонкая; народный, национальный учитель вырабатывается веками, держится преданиями, бесчисленным опытом. Но, положим, наделаете деньгами не только учителей, но даже, наконец, и ученых; и что же? – все–таки лю-

дей не наделаете. Что в том, что он ученый, коли дела не смыслит? Педагогии он, например, выучится и будет с кафедры сам отлично преподавать педагогию, а все–таки педагогом не сделается. Люди, люди – это самое главное. Люди дороже даже денег. Людей ни на каком рынке не купишь и никакими деньгами, потому что они не продаются и не покупаются, а опять–таки только веками выделываются; ну, а на века надо время, годков эдак двадцать пять или тридцать, даже и у нас, где века давно уже ничего не стоят. Человек идеи и науки самостоятельной, человек самостоятельно деловой образуется лишь долгою самостоятельною жизнью нации, вековым многострадальным трудом ее – одним словом, образуется всею историческою жизнью страны».

Достоевский не сомневался, что нравственные начала являются основой всему, в том числе и благополучию государства, хотя оно на первый взгляд кажется зависимым от выигранных битв или хитроумной политики.

Для достойной и долговечной жизни народам и государствам, полагал писатель, необходимо свято хранить высокие идеалы, ибо, «как только после времен и веков (потому что тут тоже свой закон, нам неведомый) начинал расшатываться и ослабевать в данной национальности ее идеал духовный, так тотчас же начинала падать и национальность, а вместе падал и весь ее гражданский устав, и по–меркали все те гражданские идеалы, которые успевали в ней сложиться <...> Стало быть, гражданские идеалы всегда прямо и органично связаны с идеалами нравственными, а главное то, что несомненно из них только одних и выходят! Сами же по себе никогда не являются, ибо, являясь, имеют лишь целью утоление нравственного стремления данной национальности, как и поскольку это нравственное стремление в ней сложилось».

В своих публицистических статьях писатель рассматривает вопросы литературы, как и все другие, в нравственной доминанте, неразрывной связи с социальными и насущными проблемами жизни. Искусство представляет для него своеобразный сгусток человеческой деятельности, не только концентрированно отображающий в себе типичные процессы в обществе, но и освещающий их высоким духовным светом. «Искусство, к то есть истинное искусство, именно и развивается потому во время долгого мира, что идет вразрез с грузным и порочным усыплением душ, и, напротив, созданиями своими, всегда в эти периоды, взывает к идеалу, рождает протест и негодование, волнует общество и нередко заставляет страдать людей, жаждущих проснуться и выйти из зловонной ямы».

В представлении Достоевского выбор пути всего человечества неотделим от самоопределения отдельной личности. Ведь линия, разделяющая добро и зло, проходит «не за морем где–нибудь», «не в вещах», «не вне тебя», а через все человеческие сердца, через каждое сердце. И публицистика великого русского писателя приглашает читателя заглянуть поглубже в свою душу и непредубежденно посмотреть на свои дела, чтобы определить, куда направлены растрачиваемые нами силы, идут ли они на «самоукорачивание», превращение человека в «скотский образ раба» или на «самоудлинение», восстановление в человеке «образа человеческого».

Выпалывая сорняки из собственной души, обнаруживая «глубоко запрятанную» мощь любви, которая «есть в каждом из нас», любая личность тем самым способствует победе над «прежним животным» и взращиванию «воистину новых людей», вытесняет космическое зло из вселенной, участвует в разрешении будущих судеб человечества. И в этом Достоевский не видел ни-

чего фантастического. Надо только хорошо помнить, подчеркивал он, что «силен может быть один человек», что в его мыслях и поступках «бесчисленное множество скрытых от нас разветвлений» и что «все как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь, в другом конце мира отдается».

Роман «Преступление и наказание».

Главная проблема произведения – религиозно–философский смысл нигилизма, распространившегося в 1860–е гг. в среде радикалькой молодежи. Достоевский, включившись в спор о современном нигилизме, хотел показать, к чему приводят утрата веры в Бога и отказ от нравственной «почвы». По мнению писателя, Раскольников «поддался некоторым странным недоконченным идеям, которые носятся в воздухе». Итог его нигилистического «бунта» – не только преступление против других людей, ведущее человека к полной изоляции от общества, но и преступление против собственной личности, ее саморазрушение (Соня, близкая по духу самому автору, говорит Раскольникову, узнав, что он убийца: «Что вы, что вы это над собой сделали!»).

Достоевского, задумавшего написать «психологический отчет одного преступления», особенно интересовала личность современного преступника («действие современное, в нынешнем году»). Пересматривая традиционные представления о нравственности, покушаясь на основы христианской морали, Раскольников совершает преступление из «теоретических» соображений. Он не только плод творческой фантазии Достоевского: прототипами героя были реально существовавшие люди, «Несколько случаев, бывших в последнее время, убедили, что сюжет мой вовсе не эксцентричен, что убийца развитой и даже хороших наклонностей молодой человек», – заметил писатель (письмо М.Н.Каткову, сентябрь 1865 г.). Сама теория Раскольникова основана на жизненном материале, аргументирована разнообразными историческими примерами. Однако эта теория, на первый взгляд логически безупречная и неопровержимая, став основой поведения героя, не выдержала испытания реальной жизнью.

В «Преступлении и наказании» Достоевский использовал документальный материал, взятый из газетной хроники (в основном уголовной) и журнальной публицистики. Даже фамилии некоторых героев романист не придумал, а позаимствовал из тогдашних газет и журналов. Убийство по «идейным» соображениям, с точки зрения Достоевского, – особенность времени. «...Я убежден, – подчеркнул он,– что сюжет мой отчасти оправдывает современность». Преступление Раскольникова – «головное», «книжное», результат нравственного «помутнения», слепой приверженности молодежи рассудочным построениям. Как заметил следователь Порфирий Петрович, это «дело фантастическое, мрачное, дело современное, нашего времени случай–с, когда помутилось сердце человеческое».

Характерная черта времени – идеологическое самоопределение героев романа. И «униженные и оскорбленные» (Раскольников, Мармеладовы), и те, кто чувствует себя «хозяевами» жизни (Лужин, Свидригайлов) вынуждены определять, уточнять, формулировать свою позицию – им тесно в рамках традиционной христианской морали. В этом, по мнению писателя, и проявляется неустойчивость, зыбкость мировоззрения его современников!.. Убийство, совершенное Раскольниковым, также оказывается одной из попыток идеологического самоопределения. Герой испытывает не идею, которая кажется ему незыблемой, а себя, желая понять, какое место в жизни занимает, к какому «разряду» людей принадлежит.

Достоевский полемизирует с современными теориями социального прогресса. Взгляды Раскольникова – отражение идей, отрицавших равенство людей перед универсальными нравственными законами. Его теория оказалась опасно близка к идее «сверхчеловека», возникшей позже и завоевавшей необыкновенную популярность, а также к взглядам, согласно которым все люди делятся на «обыкновенных» и «необыкновенных» (об этом писал, например, Н.Г.Чернышевский в романе «Что делать?»). Образ Лужина – результат полемики автора «Преступления и наказания» с теорией «разумного эгоизма»: лужинский принцип: «возлюби одного себя», его рассуждения о «всеобщем благе», «прогрессе» и «экономической правде» –пародия на теорию «разумного эгоизма», которую проповедуют герои романа «Что делать?».

Достоевский считал безнравственными теории, допускавшие использование любых средств во имя достижения какой–то цели, если ради этого надо было пожертвовать моральными нормами и запретами. Их писатель считал универсальными, общечеловеческими. Вне морали, по его убеждению, даже самые благородные и возвышенные идеи, в том числе идея достижения всеобщего «блага», оборачиваются преступлением против человека и человечности. Опасную болезнь эпохи писатель увидел именно в уничтожении веры в «общие правила», которые, по его мнению, являются основой жизни любого человека, в каких бы обстоятельствах он ни находился.

В «Преступлении и наказании» не случайно появляется мотив самоубийства: Свидригайлов застрелился; Раскольников неоднократно думал о том, чтобы покончить с собой; помощник квартального надзирателя говорит об «эпидемии» самоубийств – их совершают «девчонки, мальчишки, старцы». По мнению писателя, самоубийство – закономерный итог отрицания всех нравственных законов: это высшее проявление своеволия и величайшее преступление, тяжкий грех с точки зрения христианской этики.

«Преступление и наказание», таким образом, – это яркий документ эпохи, роман–предупреждение, в котором Достоевский, выразил свое убеждение в том, что безнравственные нигилистические идеи, проповедующие вседозволенность, – опасная и «заразная» болезнь: они калечат души людей, ведут их к нравственной гибели. Это понимают и сами герои романа. «Молодежь образованная... уродуется в теориях», – замечает, например, наблюдательный Свидригайлов.

Раскольников и другие герои интересуют Достоевского, когда в них идет сложнейшая внутренняя работа и все их духовные силы напряжены. Писатель изображает кризисные, почти патологические, состояния внутреннего мира героев. Психологизм определяет особенности повествования в романе: писатель как бы «спрессовывает» события, «внешнее» время действия, добиваясь большей смысловой емкости повествования за счет пристального внимания к «внутреннему» действию – нравственно–философскому самоопределению героев. Основное действие в «Преступлении и наказании» занимает девять дней. На протяжении этого короткого отрезка времени герои живут интенсивной духовной жизнью. Их души, особенно душа Раскольникова, становятся «испытательным полигоном» современных идей, мнений, жизненных принципов и «вечных», незыблемых нравственных ценностей.

Личность Раскольникова, его мировоззрение и судьба. В центре романа Достоевского – личность Раскольникова, «идейного» преступника. Писателя

интересует его психология, душевные качества и истоки преступления – социальные, философские и религиозные.

Образ Раскольникова связан с более ранними произведениями Достоевского. Еще в «Записках из Мертвого дома» Достоевский обращался к психологии преступника, размышлял о наказании, о том, как действуют на преступника официальные карательные меры: суд, ссылка, каторга. Типологически образ Раскольникова восходит также к образам «униженных и оскорбленных» героев, характерным для предшествующего творчества Достоевского. С философско–психологической точки зрения Раскольников ближе всего к герою повести «Записки из подполья» (1864). Достоевский показал в герое «Преступления и наказания» один из вариантов «подпольного человека» – эгоцентриста, болезненно воспринимающего все, что делает его заурядным «винтиком» бездушного общественного «механизма», человека, озлобленного на весь мир.

С «униженными и оскорбленными» Раскольникова сближают гордость, большие амбиции, неудовлетворенность своим местом в жизни, чувство «ущемленности». Индивидуальными душевными качествами Раскольникова являются благородство, великодушие, доброта, жалость и сострадание. Он образован, умен и наблюдателен, способен к философским обобщениям. Сочетание в личности Раскольникова столь различных свойств делает ее сложной и противоречивой. Герой ведет себя так, «точно в нем два противоположные характера поочередно сменяются». Психологически точную характеристику Раскольникова дает его друг Разумихин: «Полтора года я Родиона знаю: угрюм, мрачен, надменен и горд; в последнее время (а может, гораздо прежде) мнителен и ипохондрик. Великодушен и добр. Чувств своих не любит высказывать и скорей жестокость сделает, чем словами выскажет сердце. Иногда, впрочем, вовсе не ипохондрик, а просто холоден и бесчувствен до бесчеловечия...»

Главный герой «Преступления и наказания» – человек мыслящий, критически относящийся к жизни и к морали «большинства». Однако, отрицая традиционные нравственные ценности, он в то же время испытывает потребность в вере, в новой морали. Не случайно Порфирий Петрович говорит о нем: «Я вас почитаю за одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей, – если только веру иль Бога найдет». Поэтому Раскольников и создает теорию, в которой пытается не только объяснить мир, но и выработать для себя новую мораль. Но его теория не способна объяснить истинные причины возникновения и сущность зла, не может дать герою твердых основ жизни. Она сама становится одним из бесчисленных вариантов мирового зла: словно бес, теория «вселяется» в Раскольникова, ведет его за собой, определяет его поведение. Героя захватывает особое душевное и умственное состояние: он становится фанатиком изобретенной им идеи.

Истоки теории Раскольникова – в его особом взгляде на мир, на человека, на историю человечества. Размышляя о прогрессе, о преступлениях и преступниках, о моральных запретах и их нарушителях, герой приходит к выводу, что человечество делится на два «разряда»: большинство, «тварей дрожащих», составляющих «материал» истории, и меньшинство, «сильных личностей», «имеющих право» совершать любые деяния, идущие вразрез с моралью большинства. Первые не способны совершать великие деяния, не приносят пользы человечеству. Вторые – двигатели прогресса, без них историческое развитие было бы невозможным.

Главный критерий разграничения людей этих двух типов для Раскольникова – их отношение к нравственности. «Твари дрожащие» повинуются моральному закону, находясь в сфере действия общественной нравственности, и в силу этого не способны к свершениям, так как, по мнению Раскольникова, это лишает их необходимой свободы действий. На людей, относящихся ко «второму разряду», моральный закон не распространяется. Они «имеют право» на преступление потому, что результатом их деятельности, по убеждению Раскольникова, является общественный прогресс, благо человечества. Страдания и беды отдельных людей не останавливают их. Раскольников приходит к выводу, что «великие люди» даже обязаны пойти на преступление, если от этого зависит «всеобщее благо». При этом нравственные критерии, которые применяются к обычным людям, по отношению к этим «сверхлюдям» неприменимы.

Даже психология «великих людей» отличается от психологии «тварей дрожащих». В статье, написанной за полгода до преступления, Раскольников сравнивает различные типы преступников «на известном материале», пытается проанализировать, как ведет себя человек до, во время и после преступления. У людей разных «разрядов», отмечает герой, формы поведения в такой ситуации резко различаются. Обычный человек совершает преступление в состоянии «аффекта», а возвратившись в нормальное состояние, испытывает мучительные угрызения совести. «Сверхчеловек» , наоборот, не испытывает ни сомнений в своей правоте, ни угрызений совести, так как он находится вне сферы действия общей морали.

«Необыкновенные» люди, по словам Раскольникова, всегда преступники, хотя бы потому, что они дают человечеству новые законы: «...Все ... законодатели и установители человечества, начиная с древнейших, продолжая Ликургами, Солонами, Магометами, Наполеонами и так далее, все до единого были преступники, уже тем одним, что, давая новый закон, тем самым нарушали древний, свято чтимый обществом и от отцов перешедший...». Раскольников смешивает нарушение универсальных и неизменных нравственных законов с изменением юридических законов в результате деятельности «необыкновенных» людей. «Разрешая» «кровь по совести» людям «высшего типа», он фактически ставит их вне сферы действия нравственных законов. Получается, что герой отрицает саму основу юридических законов, а это страшнее, чем «официальное разрешение кровь проливать».

Юридическая сторона преступления Раскольникова практически не интересует. Он даже готов признать справедливость юридического наказания: «Общество ведь слишком обеспечено ссылками, тюрьмами» судебными следователями, каторгами, – чего же беспокоиться? И ищите вора!..» А если обычного, заурядного преступника поймают – «туда ему и дорога». По мнению Раскольникова, это всего лишь доказывает, что преступник (вор, мошенник или убийца), мнивший себя «право имеющим», на самом деле – лишь «тварь дрожащая».

Смысл теории Раскольникова, по Достоевскому, состоит в том, что герой, отвергнув идею равенства всех людей перед моральным законом, порывает и с человечеством, и с Богом. Ведь, пересматривая основы христианской морали, он «отпадает» от нее, а следовательно, и от Бога. Писатель подчеркивает фанатизм Раскольникова: «этот мрачный катехизис стал его верой и законом». Идея порабощает душу героя, изменяет его отношение к людям: любое общение с ними становится для него мучительным.

Достоевский внимательно прослеживает истоки и основные мотивы преступления Раскольникова, придавая особое значение его философским корням. Со-

циальные мотивы убийства старухи процентщицы отходят на второй план: они лишь сопутствуют преступлению, повышая решимость героя «переступить», «подталкивая» его. Бедность и нищета – питательная среда, способствующая вызреванию и осуществлению идеи преступления, но не его решающий фактор.

Раскольников убил не «из–за куска хлеба». На первый взгляд кажется, что он находится в социальном тупике (исключение из университета за невзнос платы, безденежье, жизнь на грани нищеты). Но этот тупик – мнимый, из него всегда можно найти выход – это доказывает пример Разумихина, готового довольствоваться самым окудным заработком. Но Раскольников – совсем другой человек: с непомерными амбициями, максималист в своем отношении к жизни. Он хочет сразу решить все проблемы, в том числе самую главную – нравственно–психологическую. Исповедуясь Соне, герой признается ей в истинных причинах своего преступления: «Не для того, чтобы матери помочь, я убил – вздор! Не для того я убил, чтобы, получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества. ... Я просто убил: для себя убил, для себя одного; а там стал ли бы я чьим–нибудь благодетелем или всю жизнь, как паук, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки высасывал, мне, в ту минуту, все равно должно было быть!.. И не деньги, главное, нужны мне были,.. когда я убил; не столько деньги нужны были, как другое...».

Убийство старухи процентщицы – трагический эксперимент Раскольникова. Он «идейный убийца», совершающий преступление «для себя одного», чтобы себя проверить. Подчеркнем, главный мотив преступления – не испытание теории: она не подвергается сомнению, примеры из истории человечества подтверждают ее незыблемость в глазах Раскольникова, а испытание себя: «я захотел... убить без казуистики, убить для себя, для себя одного!» Раскольников хочет определить, к какой категории людей он принадлежит: «... Мне надо было узнать тогда, ... вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу!..

Тварь ли я дрожащая или право имею...». Он не хочет считать себя «тварью дрожащей», для него это равнозначно не только самоуничижению, но и самоуничтожению. Оказавшись в нравственно–психологическом тупике, Раскольников приходит к выводу, что убийство– «крайнее» испытание, чтобы «раз и навсегда» решить «вопрос», подтвердить или опровергнуть гипотезу о своей принадлежности к людям «высшего разряда», «имеющим право» на любое преступление.

Философский смысл преступления в том, что Раскольников убеждается в ошибочности своей гипотезы. Его предположение о том, что он относится к разряду «избранных», оказалось ложным. Испытав сомнения и нравственные муки – признаки «обычного» преступника, – герой приходит к выводу, что он – «тварь дрожащая». Раскольников так подводит итог преступления: «... Я не человека убил, я принцип убил! Принцип–то я и убил, а переступить–то не переступил, на этой стороне остался...». Он не принадлежал к разряду «необыкновенных» и не имел «права» на убийство, следовательно, с точки зрения морали он – преступник.

Преступление Раскольникова не имело социальных результатов. Мысль принести пользу людям за счет богатства старухи осталась нереализованной. Раскольников даже ограбить по–настоящему не смог, а те вещи и деньги, которые он взял, так и пролежали под камнем: он даже не попытался ими воспользоваться. Единственным социальным «результатом» убийства стало то, что Раскольников поставил себя вне общества. С нравственной точки зрения он «преступил» гораздо раньше: разрыв с Богом произошел в его душе еще до убийства. Сам факт убийства – открытое проявление «бунта» против христианской морали.

Однако неудача, которую потерпел Раскольников, не вызвала у него сомнений в правильности его теории: ведь он убежден, что открыл новый нравственный закон, который его преступление «подтверждает» независимо от результата. Вот почему Раскольников говорит Соне, что хотел ей «только одно доказать»: «Черт–то меня тогда потащил, а уж после того мне объяснил, что не имел я права туда ходить, потому что я такая же точно вошь, как и все! Насмеялся он надо мной, вот я к тебе и пришел теперь! ... Если б я не вошь был, то пришел ли бы я к тебе? » Раскольников убежден, что он ошибся в себе, а не в своих ошибочных взглядах.

«Бес» предубеждений и после преступления не отпускает героя. Все время, пока ложная теория определяет его поступки и внутренний мир, он находится в крайне болезненном состоянии: его мучат горячка, бред, сны–кошмары. Духовные силы Раскольникова напряжены до предела, он становится раздражительным, мнительным, порой даже агрессивным. Сон Раскольникова о «трихинах» – также проявление мотива «умственной заразы», которая делает людей «бесноватыми». «Выздоровление» Раскольникова, его духовное возрождение, возвращение к Богу невозможно до тех пор, пока ложные представления о людях не будут изгнаны из его сознания.

Характер Раскольникова, несмотря на его сложность и противоречивость, статичен, лишен развития. Это характер, вполне сформировавшийся еще до начала изображаемых событий. Раскольников решает для себя чисто практические вопросы – он герой действия, герой поступка. Становление его мировоззрения и формирование теоретических взглядов остаются за рамками повествования.

Решающего поворота, осознания героем ложности своей теории в рамках сюжетного действия также не происходит. Но автор убежден, что духовное возрождение Расколъникова вполне возможно. В отличие от своих духовных «двойников» (Лужина и Свидригайлова), он способен к жалости и состраданию, им движет не расчет (как Лужиным) и не порок (как Свидригайловым), а стремление к справедливости, к победе над злом.

Только в эпилоге характер Раскольникова начинает медленно изменяться, эволюционировать. «Выздоровление» Раскольникова лишь намечено в конце второй главы эпилога. Любовь к Соне – только начало новой жизни. Раскольников берет в руки Евангелие – писатель подчеркивает символический смысл этого события. Но окончательный духовный перелом в герое – дело будущего: он должен еще искупить свой грех, пройдя через очищающее душу страдание.

Новая жизнь, смысл которой, по Достоевскому, состоит в возвращении к вечным ценностям, к незыблемым нравственным ис–тинам,кБогу, «недаром» достается человеку: «ее надо еще дорого купить, заплатить за нее великим, будущим подвигом». «Перерождение» героя не может произойти внезапно, это длительный процесс постепенного обновления, постепенного перехода, из одного мира в другой. По словам писателя, обновление Раскольникова могло бы стать темой отдельного произведения.

Особенности сюжета и композиции. Сюжет «Преступления и наказания» является сюжетом концентрического типа. В его основе – центральный конфликт: преступление Раскольникова, столкновение главного героя с законом, религией и нравственностью. Но автор интерпретирует преступление не как обычное уголовное дело, а как философско–этическую проблему. Между событиями в романе существуют жесткие причинно–следственные связи, которые дополняются философско–психологическими параллелями.

Взаимосвязь событий в романе определяется развитием главного конфликта. Но четко выделить сюжетные элементы в «Преступлении и наказании», как и в большинстве романов Достоевского, трудно из–за большого объема произведения и насыщенности сюжета разнообразными событиями. Можно лишь обозначить основные этапы развития сюжетного действия: подготовка главного героя к преступлению, само преступление, события, следующие за ним.

Период подготовки Раскольникова к убийству старухи (ч. 1, гл. 1–6) играет в сюжете романа роль экспозиции. Автор знакомит читателей с главным героем, обрисовывает обстановку действия, выводит на сцену основных персонажей (за исключением следователя Порфирия Петровича, который появляется на стадии развития действия). Идея убийства давно вынашивалась главным героем, но непосредственная подготовка к преступлению, показанная в романе, занимает около двух дней. Основу этой части сюжета составляют не столько «внешние» события, сколько то, что происходит в душе Раскольникова, внутренние колебания, которые испытывает герой перед убийством.

Завязка действия – преступление Раскольникова (ч. 1, гл. 7), На этом этапе сюжета действие длится один день. Происходит ряд событий, которые дают толчок основному действию романа: Раскольников убивает старуху процентщицу и ее сестру, прячется в пустой квартире, затем благополучно возвращается домой и кладет на место орудие убийства – топор. Меняется положение героев романа, прежде всего положение Раскольникова, его юридический и моральный статус: герой вступает в конфликт с законом, становится преступником. Писатель дает подробную событийную и психологическую мотивировку последующих отношений главного героя с другими персонажами «Преступления и наказания».

В развитии действия реализуется основной конфликт, возрастает напряженность отношений между персонажами. Развитие действия длится приблизительно шесть дней, охватывая 2–6 части произведения. Заметим, что темп развития действия достаточно высок. В очень короткий промежуток времени уместилось множество событий – происшествий, встреч, споров. В то же время темп развития «внешних» событий снижается за счет того, что Достоевский подчеркнуто внимателен к внутренней жизни героев: «исповеди» и диалоги проясняют их идейные позиции (исповедь Раскольникова перед Соней и его споры с ней, диалоги Раскольникова с его духовными «двойниками» Лужиным и особенно Свидригайловым, напряженная словесная «игра» главного героя со следователем Порфирием Петровичем и т. д.).

Герои романа, особенно Раскольников, живут напряженной внутренней жизнью. Автора интересует прежде всего то, что происходит в душе преступника. Однако «внешние» события не менее важны: они мотивируют дальнейшее развитие действия. Так, смерть Мармеладова и участие, которое принял в судьбе его семьи Раскольников, – причина знакомства главного героя с Соней, его основным нравственным антагонистом в романе. Но, как правило, Достоевский изображает различные события под определенным углом зрения: его интересует, как происходящие события отражаются на психологическом состоянии главного героя.

Психологическая кульминация романа – признание Раскольникова Сонечке в том, что именно он убил старуху процентщицу и Лизавету (ч. 5, гл. 4). Это один из самых напряженных и «критических» эпизодов. Но после него основной конфликт не исчерпан, действие не идет на спад. Сюжетной кульминацией, вытекающей из решения Раскольникова «открыться» Сонечке и покаяться, стала его явка с повинной (ч. 6, гл. 8).

Одна из особенностей сюжета «Преступления и наказания» – отсутствие традиционной развязки. В рамках сюжетного действия основной конфликт произведения не завершается: главный герой не избавляется от своих заблуждений, не осознает ошибочность своей теории. Формальной развязкой сюжета «полицейского романа», с традицией которого связано «Преступление и наказание», мог бы стать суд над преступником и вынесение ему приговора. Но для Достоевского наибольшее значение имела не юридическая, а нравственно–идеологическая сторона конфликта. По его мнению, официальные карательные меры не затрагивают души преступника, не способствуют его нравственному «выздоровлению». Поэтому правовые последствия признания Раскольникова – суд, приговор, каторга – не имеют решающего значения в развитии действия. О том, что происходило после явки с повинной, лишь кратко сообщается в первой главе эпилога, за пределами сюжетного действия.

Настоящей развязкой действия, обусловленной философско–психологической проблематикой романа, могло бы стать осознание Раскольниковым ошибочности своей теории. Но этого не произошло даже в эпилоге. Во второй главе эпилога лишь намечено некоторое изменение характера и взглядов Раскольникова, но это уже как бы пролог новой истории – истории духовного возрождения человека. События, показанные во второй главе эпилога (болезнь Раскольникова и–начало его «выздоровления»), происходят почти через полтора года после преступления и занимают несколько недель.

Большую роль в композиции произведения играют внесю–жетные элементы. Они необходимы не для мотивировки каких–либо сюжетных событий, а для более полной характеристики персонажей. К внесюжетным элементам композиции «Преступления и наказания» относятся: сны Раскольникова (ч. 1, гл. 5 и ч. 3, гл. 6), письма (“например, письмо матери Раскольникова – ч. 1 гл. 3), «исповеди» второстепенных героев (например, Марме–ладова в ч. 1, гл. 2 или Свидригайлова в ч. 4, гл. 1 и в ч. 6, гл. 3 – 4). В отличие от «исповеди» Раскольникова, являющейся одним из сюжетных элементов романа, его кульминацией, «исповеди» второстепенных героев – лишь средство характеристики их внутреннего мира. Особенно важное значение среди внесюжетных элементов романа Достоевского имеет эпилог: писатель хотел показать, что происшедшее с Раскольниковым – еще не финал «истории» героя, а только один из этапов его грядущего нравственного возрождения.

Система персонажей. Раскольников занимает центральное место в системе персонажей романа, поскольку к нему ведут все основные линии повествования. Он связывает различные эпизоды и ситуации романа. Все остальные действующие лица появляются на сцене прежде всего потому, что необходимы для характеристики главного героя: они заставляют его спорить с ними, сострадать, тревожиться, вызывают у него поток самых разнообразных впечатлений и эмоций.

Система персонажей «Преступления и наказания» динамична: соотношение действующих лиц и персонажей, сошедших со сцены, постоянно меняется. Одни персонажи перестают участвовать в действии, другие, наоборот, появляются. Умирают Мармеладов (ч. 2, гл. 7) и Катерина Ивановна (ч. 5, гл. 5). Лужин в последний раз появляется в ч. 5, гл. 3, Порфирий Петрович – в ч. 6, гл. 2; Свидригайлов застрелился в ч. 6, гл. 6. В эпилоге система персонажей резко меняется: остаются только два действующих лица – Раскольников и Соня. Это связано как с событийной стороной произведения (события, о которых рассказывается в эпилоге, – прямое следствие сюжетных событий: Расколь-

ников попадает на каторгу, Соня следует за ним), так и с тем, что, по замыслу писателя, именно Соня должна сыграть особую роль в судьбе главного героя, помочь ему возродиться к новой жизни.

Отношения Раскольникова с другими героями романа определяются тем, что он стал преступником. Их разговоры, столкновения, характер их общения связаны с юридическим и – в большей степени – с моральным статусом Раскольникова. Он вовсе не тот, за кого его принимает большинство других персонажей: его вину доказать невозможно, у него полное алиби, но именно он – убийца. Это противоречие осложняет отношения Раскольникова с другими героями, делает их крайне напряженными.

Внутренняя жизнь второстепенных персонажей изображается далеко не так подробно, как внутренняя жизнь Раскольникова. Однако у каждого из них есть своя система взглядов, которую можно сопоставить с системой взглядов главного героя. Преступление Раскольникова – «идейного убийцы» – обусловлено его мировоззрением. Сопоставляя мировоззрение Раскольникова со взглядами других героев, автор испытывает его прочность и истинность.

Отношения Раскольникова с Лужиным, Свидригайловым, сестрой, матерью, Разумихиным, Марме л адовыми, Соней, Порфи–рием Петровичем можно определить как конфликтные. Несмотря на то, что у Раскольникова со многими персонажами есть внешнее сходство (общественное и материальное положение, отношения с законом и совестью), важнее оказываются глубокие внутренние различия (идейные, нравственные, психологические), которые не позволяют ему жить так же, как живут они.

У Раскольникова свой, особый путь в жизни. Перед ним открывается ряд возможностей: он может раскаяться и попытаться искупить свою вину или, наоборот, пойти до конца по пути преступления. Раскольникову предстоит сделать нравственный выбор. Второстепенные герои романа представляют различные жизненные возможности, которые главный герой может принять или отвергнуть.

У духовных «двойников» Раскольникова – Лужина и Свидригайлова – много общего с главным героем. В частности, их объединяет принцип вседозволенности, который они исповедуют. Но сходство Раскольникова и его «двойников» – чисто внешнее. Это можно увидеть, сравнив мировоззрение и нравственный облик этих героев с мировоззрением и нравственным обликом Раскольникова.

Лужин в грубой форме высказывает принцип «все дозволено», который лежит и в основе теории Раскольникова. Но Раскольникову не свойственны лужинские расчетливость и эгоизм.

Раскольников объявляет своей целью счастье человечества, а не свое собственное счастье. Способствовать счастью человечества, по убеждению Раскольникова, – нравственный долг «великих людей», даже если это делает несчастными их самих. Страдание, по словам Раскольникова, нередко является оборотной стороной вседозволенности: «Пусть страдает, если жаль жертву...». «Необыкновенный человек» Раскольникова не только преступает моральный закон, но и берет на себя всю полноту ответственности за это: «Страдание и боль всегда обязательны для широкого сознания и глубокого сердца. Истинно великие люди... должны ощущать на свете великую грусть».

Лужин, напротив, руководствуется в жизни только соображениями собственной выгоды и собственного удовольствия. Если Раскольников признает существование нравственных законов, хотя и преступает их, то Лужин не имеет ни малей-

шего представления о нравственности. Его внутренний мир довольно примитивен: все его переживания носят глубоко эгоистический характер. Единственный этический критерий для Лужина – эгоизм. У него есть своя теория, согласно которой единственная цель каждого человека – личное благо: «Возлюбишь одного себя, то и дела свои обделаешь как следует и кафтан твой останется цел. Экономическая же правда прибавляет, что чем более в обществе устроенных частных дел и, так сказать, целых кафтанов, тем более для него твердых оснований и тем более устраивается в нем и общее дело». «Научными» рассуждениями об «экономической правде» и «общем деле» Лужин лишь пытается завуалировать свой эгоизм: «Если мне... до сих пор говорили: «возлюби» и я возлюблял, то что из того выходило? ... – выходило то, что я рвал кафтан пополам, делился с ближним, и оба мы оставались наполовину голы... Наука же говорит: возлюби, прежде всех, одного себя, ибо все на свете на личном интересе основано».

Раскольникову чужда любая расчетливость, его первое душевное движение – помочь тем, кто нуждается в помощи, даже если он делает это в ущерб себе и вопреки «здравому смыслу». Более того, Раскольников абсолютно непрактичен – даже не может уладить денежные дела со своей квартирной хозяйкой. Петр Петрович ни на минуту не отступает от «здравого смысла» не только в своих рассуждениях, но и в повседневной жизни. Его совершенно не волнуют проблемы других людей, но он никогда не совершит поступок, невыгодный ему лично.

Во «вседозволенности» Раскольников идет до конца, совершая поступок, сопряженный для него с огромным риском и не сулящий ему никакой конкретной выгоды. Кроме того, решиться на этот поступок Раскольникову было чрезвычайно тяжело. Лужин же, не задумываясь, совершил подлость – оклеветал беззащитную девушку, которая ничего плохого ему не сделала, – только для того, чтобы «поправить дело» со своей женитьбой. Он был уверен в своей полной безнаказанности, в том, что бесчестный поступок не может иметь для него никаких юридических последствий. В отличие от Раскольникова, циничный Лужин не испытывает ни малейших угрызений совести.

И, наконец, Лужин и Раскольников несопоставимы по уровню интеллектуального и духовного развития. Раскольников – философ, принимающий близко к сердцу зло и несправедливость, которыми полон мир, страдания других людей. Всему этому он пытается найти какое–то объяснение. Лужин – ограниченный, самодовольный человек, занятый исключительно самолюбованием, все его интересы замкнуты на себе самом, его духовный горизонт чрезвычайно узок. Раскольниковская «теория» – плод глубоких наблюдений над жизнью, долгих и мучительных размышлений. Она выстрадана им самим (несмотря на то, что «очень неоригинально вышло», по словам Порфирия Петровича). «Теория» Лужина – основа его поведения – лишь повторение чужих слов, расхожих суждений, модных псевдонаучных «истин». То, что Лужин спешит изложить свои взгляды, – результат его попыток «на всякий случай забежать вперед и заискать у «молодых поколений наших». Автор прямо говорит о том, что Лужин «при посещении, например, Раскольникова уже научился кое–как округлять известные фразы с чужого голоса».

Свидригайлов – второй духовный «двойник» Раскольникова. Внешне они, по замечанию Свидригайлова, «одного поля ягоды», но между ними существуют глубокие внутренние различия. Свидригайлов – порочный, развратный человек. Он не скрывает, что большинство его поступков – результат его патологического сладострастия.

Свидригайлов глумится над нравственностью, говоря Рас–кольникову: «Что вы в добродетель–то так всем дышлом въехали? Пощадите, батюшка, я человек грешный». Его суждения о людях, особенно о женщинах, глубоко циничны. Свидригайлов одинаково равнодушен к добру и злу. Он способен совершать как дурные, так и хорошие поступки (помогает Соне и детям Катерины Ивановны) без всякой видимой причины. Он не верит в «добродетель», считая любые разговору о ней лицемерием, попыткой обмануть себя и других: «Всяк об себе сам промышляет и всех веселей тот и живет, что всех лучше себя сумеет надуть». Свидригайлов нарочито откровенен с Раскольниковым и даже находит удовольствие в том, чтобы «обнажиться и заголиться» (выражение из рассказа Достоевского «Бобок»), рассказывая ему о самых постыдных фактах своей жизни – о том, что он был шулером и его «бивали», о Марфе Петровне, которая «поторговалась и выкупила» его «за тридцать тысяч сребреников», о своих любовных похождениях.

Свидригайлов живет в абсолютной праздности. Вот его «биография»: «Дворянин, служил два года в кавалерии, потом так здесь в Петербурге шлялся, потом женился на Марфе Петровне и жил в деревне». Разврат для него – суррогат смысла жизни, единственная более или менее истинная вещь в мире: «В этом разврате, по крайней мере, есть нечто постоянное, основанное даже на природе и не подверженное фантазии...». Для Свйдригайлова это «по крайней мере, занятие. ... Не будь этого, ведь этак застрелиться, пожалуй, пришлось бы».

Но Свидригайлов – человек загадочный. Он очень скрытен и хитер. Несмотря на свое шутовство, очень умен. Свидригайлов кажется Раскольникову то «пустейшим и ничтожнейшим злодеем в мире», то человеком, который может открыть ему что–то «новое»: «... уж не ожидал ли он чеготнибудь от него нового, указаний, выхода?». Свидригайлов внушает Раскольникову, что они в чем–то похожи: «Мне все кажется, что в вас есть что–то к моему подходящее». Интересно, что у самого Раскольникова появляется желание «испытать Свидригайлова: что это такое? », «на что–то ему» он «как бы нужен». Однако Раскольников, в отличие от Свидригайлова, не думает, что у них есть что–то общее: «Даже и злодейство не могло бы быть у них одинаково». Свидригайлов «очень к тому же был неприятен, очевидно чрезвычайно развратен, непременно хитер и обманчив, может быть, очень зол. ... Правда, он хлопотал за детей Катерины Ивановны; но кто знает, для чего и что это означает? У этого человека вечно какие–то намерения и проекты».

Свидригайлов многим кажется ужасным злодеем, окруженным демоническим ореолом. О его злодействах ходит много слухов, он становится источником всевозможных несчастий для окружающих: из–за него преследовали Дуню, его обвиняют в смерти Марфы Петровны. Свидригайлов вызывает страх и отвращение у многих людей. Дуня говорит о нем «чуть не с содроганием»: «Это ужасный человек. Ужаснее я ничего и представить не могу...». Даже внешний облик Свидригайлова, его манера держаться и времяпрепровождение «демоничны»: лицо– «странное», «похожее как бы на маску» («Что–то было ужасно неприятное в этом красивом и чрезвычайно моложавом... лице»), «фиглярство», загадочность поведения, шулерство, пристрастие к «клоакам».

Но под маской «демонической» личности скрывается самый обычный человек. Свидригайлов не может освободиться от простых и естественных человеческих чувств: боязни смерти (« Боюсь смерти и не люблю, когда говорят о ней »), любви, жалости (« Образ Дунечки появился перед ним точь–в–точь как

была она, когда, выстрелив в первый раз, ужасно испугалась, опустила револьвер и, помертвев, смотрела на него, так что он два раза успел бы схватить ее, а она и руки бы не подняла в защиту, если б он сам ей не напомнил. Он вспомнил, как ему в то мгновение точно жалко стало ее, как бы сердце сдавило ему...»). Не исключено даже, что любовь Свидригайлова к Дунечке могла бы способствовать его нравственному возрождению, если бы была разделенной. Он даже испытывает что–то вроде угрызений совести: ему являются призраки из его прошлой жизни и снятся кошмары.

Свидригайлов не случайно сравнивает себя с Раскольнико–вым («Вы и сами порядочный циник...»): он не верит в возможность нравственного возрождения преступника, в то, что Раскольников найдет в себе «силу остановиться». Незадолго до смерти Свидригайлов вновь думает о нем: «А шельма, однако ж, этот Раскольников! Много на себе перетащил. Большою шельмой может быть со временем, когда вздор повыскочит, а теперь слишком уж жить ему хочется! Насчет этого пункта этот народ подлецы». Свидригайлов – герой, который идет по пути преступления до конца, совершая самоубийство.

Таким образом, Раскольников существенно отличается и от Лужина, и от Свидригайлова. Раскольников, по словам Порфирия Петровича, «недолго себя морочил», он способен «воскреснуть к новой жизни». В отличие от Свидригайлова, он не совершает самоубийство, и это доказывает, что жизнь для него не утратила смысл, даже если сам он думает иначе. В нем еще живо нравственное чувство, несмотря на то что Раскольников пытается «переступить» через него: он не может пройти мимо человеческих страданий (эпизод с девушкой на бульваре, помощь Марме л адовым, история с больным студентом и его старым отцом, спасение детей во время пожара). В этом стихийном, непреднамеренном, но совершенно очевидном «альтруизме» героя – его принципиальное отличие от Лужина и Свидригайлова. Но сам факт близости идей Раскольни–кова к мировоззрению его духовных «двойников» доказывает, что герой находится на ложном пути.

СоняМармеладова – нравственный антипод Раскольникова. Но у них есть и общее: оба они – изгои, оба очень одиноки. Раскольников чувствует это, говоря Соне: «Мы вместе прокляты, вместе и пойдем». Его тянет к этой несчастной девушке, ведь она – единственный человек, который может его понять. Мысль о возможности открыть свою тайну кому–то другому, пусть даже близкому человеку – сестре, матери, Разумихину, – приводит его в ужас. Поэтому Раскольников признается в убийстве именно Соне, и именно она идет за ним «в каторгу».

Соня сердцем поняла в исповеди Раскольникова самое главное: Раскольников несчастен, он страдает. В его теории «ничего она... не понимала», но почувствовала ее несправедливость. Она не верит в «право убивать», возражает Раскольникову: «Убивать–то право имеете?» Соня сохранила веру в Бога, несмотря на все несчастья, которые пережила. Поэтому преступница («блудница») она только внешне: «весь этот позор... коснулся ее только механически...». Она избрала иной путь, чем Раскольников, – не бунт, а смирение перед Богом. По мнению Достоевского, именно этот путь ведет к спасению. Смирившись, Соня спасает не только себя, но и Раскольникова. Именно любовь к Соне открыла ему возможность примирения с жизнью, с людьми (не случайно отношение каторжников к Раскольникову изменилось после его свидания с Соней). Самопожертвование Сони помогло герою сделать первый шаг – отказаться от рационального осмысления жизни: «... он ничего бы и не разрешил теперь сознательно; он только чувствовал. Вместо диалектики наступила жизнь.»

Мать Пульхерия Александровна и сестра Дунечка занимают довольно скромное место в системе персонажей. Между Раскольниковым и его сестрой и матерью существует только видимость .родственных отношений, на самом деле они уже почти чужие. Помочь Раскольникову мать и сестра не могут, хотя догадываются, что у него большое горе. Достоевский показал, что преступление привело не только к распаду личности Раскольникова, но и к разрушению его семьи.

Общение с матерью и сестрой, дороже которых у Раскольникова никого нет на свете, приносит ему ужасные страдания. Встреча Раскольниковых в Петербурге оказалась мучительной, не такой, какой они ее себе представляли. Герой думает, что на убийство его толкнула любовь к близким людям: «О, если б я был один и никто не любил меня и сам бы я никого никогда не любил! Не было бы всего этого!» Но своим преступлением он навсегда «отрезал» себя от них, сделал и себя, и их несчастными. Раскольников стал причиной болезни и смерти матери.

Встретившись с матерью и сестрой, Раскольников понял, «что уже ни об чем больше, никогда и ни с кем, нельзя ему теперь говорить». Эта мысль для него мучительна. Он понимает, что отныне у него и у его родных разные пути в жизни, поэтому и принимает решение оставить их, говоря Соне: «Я сегодня родных бросил, ... мать и сестру. Я не пойду к ним теперь. Я там все разорвал».

В распаде родственных отношений виноват прежде всего Раскольников. Но его мать и сестра также не свободны от трагической вины. И хотя они и не совершили никакого преступления, у них были «преступные» (в широком, нравственном смысле) намерения. Дуня хотела пожертвовать собой ради брата, выйти замуж за человека, которого не любила и не уважала и который к тому же не уважал ее. Предполагаемый брак Дуни с Лужиным вызвал ярость Раскольникова. С его точки зрения, отдать «за комфорт» «нравственную свободу свою»– еще большее преступление, чем «пойти на панель », как Сонечка Мармеладова: « Понимаете ли вы, что лужинская чистота все равно что и Сонечкина чистота, а может быть, даже и хуже, гаже, подлее, потому что у вас, Дунечка, все–таки на излишек комфорта расчет, а там просто–запросто о голодной смерти дело идет!» Если бы Дуня все–таки вышла замуж за Лужина, то и она стала бы преступницей. Вина Пульхерии Александровны в том, что она, как мать, не противилась этому браку. Понимая, что за человек Лужин (об этом она то и дело «проговаривалась» в письме к Раскольникову), она все же решилась пожертвовать дочерью ради сына. Дунечкина жертва оскорбительна для Раскольникова. Если бы он принял ее, то подтвердил бы тем самым, что «подлец человек»: «Да что же вы, в самом деле, обо мне-то подумали? Не хочу я вашей жертвы, Дунечка, не хочу, мамаша! Не бывать тому, пока я жив!.. Не принимаю!»

Семья Мармеладовых занимает важное место в системе персонажей романа. Семен Захарович, опустившийся чиновник, заинтересовал Раскольникова «с первого взгляда» – во время их первой встречи в распивочной. Сам Раскольников считал, что его знакомство с Мармеладовым произошло не случайно: он «несколько раз припоминал потом это первое впечатление и даже приписывал его предчувствию». Мармеладов и его жена Катерина Ивановна, как и Раскольников, принадлежат к миру «униженных и оскорбленных», их судьбы сопоставимы с судьбой главного героя.

Они, как и Раскольников, находятся в жизненном тупике, мучительно страдая от того, что их жалкое положение не соответствует их амбициям. Однако претен-

зии на «благородство» не помешали Мармеладовым принять Сонечкину жертву: «Какой колодезь, однако ж, сумели выкопать! и пользуются! ... Поплакали и привыкли. Ко всему–то подлец человек привыкает!» – думает о них Раскольников. Хотя сам герой тоже привык «пользоваться» – жить за счет матери и сестры, – он и страдает, и возмущается, наблюдая трагикомическую жизнь Мармеладовых.

В общении с этой семьей Раскольников проявляет свои лучшие человеческие качества: способность к жалости и состраданию. Бескорыстная помощь, которую он оказывает Катерине Ивановне и ее детям, забота о них свидетельствуют о том, что есть нравственные законы, которые его теория не может отвергнуть.

Смерть Мармеладова – важное событие в романе. Раскольников отказался от намерения идти в «контору», хотя «уж наверно решил про контору и твердо знал, что сейчас все кончится». Его участие в событиях, связанных с несчастным случаем, сопровождается особым душевным подъемом. Он развернул лихорадочную деятельность, «был в удивительном волнении», «хлопотал» вокруг Мармеладова, «как будто дело шло о родном отце». Он почти обрадовался этому происшествию как выходу из мучительной ситуации нравственного выбора, своеобразной «отсрочке» этого выбора, возможности не думать некоторое время о своих собственных проблемах. Она появилась как раз тогда, когда он «точно цеплялся за все». После того как Раскольников отдал деньги и вышел от Катерины Ивановны, он «был в превосходнейшем расположении духа», несмотря на трагизм событий. Ему показалось, что для него еще есть надежда, что он все–таки «победил», что «не умерла еще его «жизнь вместе с старою старухой».

Разумихин – один из антиподов Раскольникова. В самом начале романа автор кратко и довольно поверхностно характеризует его: «добрый», «сообщительный», «веселый»; «очень неглуп; хотя... иногда простоват»; «пить он мог до бесконечности, но мог и совсем не пить». Дальнейшие события и поведение Разумихина не опровергают эту характеристику, но и не прибавляют к ней ничего нового. Но это не значит, что характер Разумихина проще, чем характер Раскольникова. Автор отмечает, что у него есть своя «идея», своя жизненная позиция – под «простотой» Разумихина «таились и глубина и достоинство». Любовь Разумихина к Дуне свидетельствует о его способности к сильным переживаниям, несмотря на то, что линия их отношений едва намечена и не имеет прямого отношения к центральной проблеме романа.

Характеры, жизненные принципы и поведение Разумихина и Раскольникова противоположны. Если Разумихин – «необыкновенно веселый и сообщительный парень, добрый до простоты», то Раскольников «был... как–то надменно горд и несообщителен: как будто что–то таил про себя». Разумихин, будучи «неглупым» человеком, руководствуется в своих поступках и отношениях с людьми прежде всего чувствами, симпатиями и антипатиями, «врожденными» представлениями о нравственности. По мнению Разумихина (оно совпадает с мнением самого Достоевского), «живой процесс жизни» не подчиняется рационалистическим схемам. Попытки жить только разумом обедняют личность человека, подавляют естественно присущее ему нравственное чувство, ведут к трагическим ошибкам.

«Замечательная» черта Разумихина – неиссякаемый оптимизм: «Никакие неудачи его никогда не смущали и никакие дурные обстоятельства, казалось, не могли придавить его». Разумихин и Раскольников находятся в одинаково тяжелом материальном положении. Но хотя Разумихина бедность

не смущает и заработать деньги для него не проблема, он достаточно предприимчив и работоспособен: «Был он очень беден и решительно сам, один, содержал себя, добывая кой–какими работами деньги. Он знал бездну источников, где мог почерпнуть...»

Раскольников «задавлен бедностью», унижен ею, но не желает зарабатывать деньги, как Разумихин: «Насущными делами своими он совсем перестал и не хотел заниматься». С точки зрения Раскольникова, это бессмысленно, так как не ведет к достижению его цели: «На пятаки–то что ж я сделаю? Мне разве того теперь надобно?». Раскольников хочет «сразу весь банк сорвать», «благородная» бедность друга ему претит. Жизненные пути Раскольникова и Разумихина резко разошлись. Раскольников понимает, что никто не сможет поддержать мать и сестру лучшее, чем Разумихин, и поэтому просит его «не оставить» их, но забота друга и его «практичные» советы только раздражают его. Самому Рас–кольникову Разумихин ничем не может помочь – ни до убийства, ни тем более после него. Он «с омерзением» думаете возможности «открыться» Разумихину.

С образом Разумихина связан один из способов выражения авторской позиции в романе. У Разумихина есть черты героя–резонера, высказывающего некоторые взгляды самого писателя. Разумихин дает нравственную оценку Теории Раскольникова: «кровь по совести» «страшнее, чем бы официальное разрешение кровь проливать, законное». Его рассуждения о проблеме преступления отражают точку зрения самого Достоевского, который был против того, чтобы ответственность за преступление перекладывать на социальную среду. «Живая душа», «натура» не исчерпывается «логикой» – это одна из основных идей романа Достоевского.

Образ Разумихина, несмотря на некоторую схематичность по сравнению с образом главного героя, важен и с точки зрения идейной проблематики романа. Разумихин, как и Раскольников, – один из представителей русской молодежи 60–х гг. XIX в. Автор показывает, что пути современной молодежи могут быть разными. Кто–то становится «рабом» модных теорий, отвергает Бога и «органическую» нравственность, как это сделал Раскольников. Но среди образованной молодежи есть и те, кто сохраняет нравственную «почву», а следовательно, внутреннюю независимость, способность различать добро и зло.

Следователь Порфирий Петрович – один из самых ярких и «загадочных» персонажей романа. Он появляется в романе только в третьей части. Его присутствие жестко обусловлено сюжетной основой произведения – преступлением Раскольникова. С главным героем он вступает в отношения противостояния и борьбы, так как его профессиональная задача – раскрыть «дело» и арестовать убийцу.

Характер следователя сложен, хотя и обрисован очень лаконично. Порфирий Петрович, несомненно, очень умен. Но он никогда не обнаруживает своих взглядов на жизнь, постоянно меняет манеру поведения. «Малый умный, умный, очень даже не глупый, только какой–то склад мыслей особенный... Недоверчив, скептик, циник... надувать любит, то есть не надувать, а дурачить...» – говорит о нем Разумихин. Следователь «все притворяется», отстаивая совершенно противоположные точки зрения, «только чтобы всех одурачить». У Рас-

кольникова он с самого начала вызывает сильную антипатию. Его раздражает поведение Порфирия Петровича, его притворство и насмешливость.

Притворство, постоянная смена масок, «кривляние» – это метод работы следователя, основанный на психологическом давлении на подозреваемого, поэтому Раскольников называет его «полишинелем»: «Лжешь ты все, ... полишинель проклятый!» Порфирий Петрович использует театральные эффекты, которые могут оказать сильное, непредсказуемое воздействие на подследственного и заставить его сознаться или как–то «выдать себя» (во время второй беседы с Раскольниковым он говорит, что приготовил ему «сюрпризик»). Раскольников понимает это и потому находится в особенно сильном нервном напряжении.

Цель «игры», которую следователь ведет с Раскольниковым, – застать преступника врасплох. Именно поэтому он открывает ему свои карты, доверительно сообщая, что считает именно его убийцей, уже после того, как вину взял на себя Миколка и сам Порфирий Петрович «психологически» разъяснил это Разумихину.

Порфирий Петрович интересен тем, что дает психологический комментарий преступления, совершенного Раскольниковым, и проницательно определяет характер самого преступника: «Тут видна решимость на первый шаг, но решимость особого рода, – решился, да как с горы упал или с колокольни слетел, да и на преступление–то словно не своими ногами пришел. Дверь за собой забыл притворить, а убил, двух убил, по теории. Убил, да и денег взять не сумел, а что успел захватить, то под камень снес. Мало было ему, что муку вынес, когда за дверью сидел, а в дверь ломились и колокольчик звонил, – нет, он потом уж на пустую квартиру, в полубреде, припомнить этот колокольчик идет, холоду спинного опять испытать потребовалось...»

Именно следователь впервые упоминает о теории Раскольникова (часть третья, гл. 5) и кратко формулирует ее суть: «Все дело в том, что в ихней статье все люди как–то разделяются на «обыкновенных» и «необыкновенных». Обыкновенные должны жить в послушании и не имеют права переступать закона, потому что они, видите ли, обыкновенные. А необыкновенные имеют право делать всякие преступления и всячески преступать закон, собственно потому, что они необыкновенные». Он единственный из всех героев романа догадался о том, что преступление Раскольникова имеет «идейную» подоплеку: «Ведь вот–с, когда вы вашу статейку–то сочиняли, – ведь уж быть того не может,... чтобы вы сами себя не считали, ну хоть на капельку, тоже человеком «необыкновенным» и говорящим новое слово, – в вашем то есть смысле–с... А коль так–с, то неужели вы бы сами решились, – ну там, ввиду житейских каких–нибудь неудач и стеснений или для споспеше–ствования как–нибудь всему человечеству, – перешагнуть через препятствие–то?.. Ну, например, убить и ограбить?..»

Неожиданный визит Порфирия Петровича к преступнику и его предложение «учинить явку с повинною», «пострадать», не могли не произвести впечатления на Раскольникова. Этот визит стал одним из факторов, которые подтолкнули его к признанию. Хотя Раскольников прекрасно понимал, что следователь лишь «отводил глаза у Разумихина на Миколку», его слова о том, что «тут не Миколка», «после всего прежде сказанного и так похожего на

отречение, были слишком уж неожиданны». Откровенность . с подозреваемым связана с определенным риском для профессионального успеха Порфирия Петровича. Но он очень хорошо изучил характер Раскольникова и понимает, что тот «не убежит»: «Мужик убежит, модный сектант убежит... А вы ведь вашей теории уж больше не верите, – с чем же вы убежите? ... В бегах гадко и трудно, а вам прежде всего надо жизни и положения определенного, воздуху соответственного... Убежите и сами воротитесь. Без нас вам нельзя обойтись».

Порфирий Петрович дает нравственную оценку преступления Раскольникова. Она лишена морализаторства и глубоко психологична: «Убил, да за честного человека себя почитает, людей презирает, бледным ангелом ходит», В этом суждении подчеркнут контраст между смыслом поступка Раскольникова с точки зрения традиционной морали и этической самооценкой героя. Но следователь–интеллектуал понимает, что преступление было следствием заблуждения Раскольникова. По его мнению, у преступника есть возможность нравственного возрождения: «Теорию выдумал, да и стыдно стало, что сорвалось, что уж очень не оригинально вышло! Вышло-то подло, это правда, да вы–то все-таки не безнадежный подлец».

Порфирий Петрович дает Раскольникову шанс самому явиться с повинной: ведь его волнует не только разоблачение, но и «исправление» преступника. Он убеждает Раскольникова, что жизнь не кончена, что «много ее впереди еще будет», надо только «веру иль Бога найти»: «Знаю, что не веруется, – а вы лукаво не мудрствуйте; отдайтесь жизни прямо, не рассуждая; не беспокойтесь, – прямо на берег вынесет и на ноги поставит». Он апеллирует к совести Раскольникова, к его чувству справедливости: «А вы великое сердце имейте да поменьше бойтесь. ... Коли сделали такой шаг, так уж крепитесь. Тут уж справедливость. Вот исполните–ка, что требует справедливость». Порфирий Петрович высказывает важную мысль о том, что «в страдании есть идея». Это отражает взгляд самого Достоевского на нравственный и психологический смысл наказания: по мнению писателя, искупить свою вину, свой грех и одновременно вернуться к жизни преступник может, только пройдя через страдание, очищающее душу.

Эпизодических персонажей в «Преступлении и наказании» множество. Старуха процентщица, Лизавета, Миколка и другие не только создают фон, обстановку действия, но и играют важную роль в сюжете романа, в последовательной смене событий и их мотивировке.

Образ старухи процентщицы Алены Ивановны, хотя она почти не участвует в действии, – образ емкий, символический: старуха является не только жертвой преступления, но и символом мирового зла, на которое отважился замахнуться Раскольников. С его точки зрения, она – «бесполезная вошь», «на общих весах жизни» ее существование бессмысленно, а ее деньги, использованные рационально, могут, как считает герой, способствовать счастью человечества.

Другой эпизодический персонаж, даже не названный по имени, – мещанин, «человек из–под земли» – доставил немало хлопот и переживаний главному герою. Его свидетельство против Раскольникова могло бы привести к

разоблачению преступника, если бы не неожиданный сюжетный поворот – признание Миколки.

Лебезятников – карикатурный вариант нигилиста, «чрезвычайно пошленький и простоватый человечек». Он очень поверхностно понимает идеи, которым поклоняется: «Это был один из того бесчисленного и разноличного легиона пошляков, дохленьких недоносков и всему недоучившихся самодуров, которые мигом пристают непременно к самой модной ходячей идее, чтобы тотчас же опошлить ее, чтобы мигом окарикатурить все, чему они же иногда самым искренним образом служат». Однако его истинные убеждения гораздо человечнее, чем убеждения главного героя. По уровню интеллектуального развития Лебезятников намного ниже Раскольникова, но зато «сердце у него было довольно мягкое». Несмотря на то, что Лебезятников «действительно был глуповат», ему присуще нравственное чувство, он нетерпим к подлым поступкам. Отношение Лебезятникова к умирающей Катерине Ивановне свидетельствует о его незлопамятности (с Катериной Ивановной они однажды даже подрались) и способности к состраданию.

Образ Лизаветы, второй, случайной жертвы Раскольникова, связан с антитезой «смирения» и «бунта». Лизавета принадлежит к разряду «смиренных» персонажей – таких, как Соня или покойная невеста Раскольникова (о которой в романе упоминается несколько раз). В качестве действующего лица Лизавета появляется всего дважды. Изображение Лизаветы весьма лаконично: «Это была... неуклюжая, робкая и смиренная девка, чуть не идиотка, тридцати пяти лет... мещанка, а не чиновница, девица, и собой ужасно нескладная, росту замечательно высокого, с длинными, как будто вывернутыми, ножищами, всегда в стоптанных козловых башмаках, и держала себя чистоплотно». Ее образ создается в основном в высказываниях персонажей (студента и офицера, разговор которых подслушал Раскольников, Настасьи, Сони).

Характерные черты Лизаветы – доброта, кротость, «безответность». Она всегда играла роль «жертвы»: вначале была в «полном рабстве» у сестры, терпела от нее даже побои», а потом попала под топор Раскольникова. По мнению Сони, Лизавета «была справедливая», это «святая», одна из тех, кто «Бога узрит». Соня и Лизавета очень похожи: они дружили, вместе читали Евангелие и «говорили». «Обе – юродивые», – думает о них Раскольников, который «узнает» Лизавету в Соне. Признаваясь Соне в убийстве, он «вдруг в ее лице как бы увидел лицо Лизаветы». Все, что связано с ней, имеет для Раскольникова символический смысл (он обещает Соне сказать, «кто убил Лизавету», именно с ней Соня поменялась крестами, Евангелие, которое читает Соня, принесла ей Лизавета).

Смерть Лизаветы, абсолютно бессмысленная с «практической» точки зрения, опровергает «разумные» доводы Раскольникова – о «старухиных деньгах, обреченных в монастырь», которые можно употребить «на служение всему человечеству и общему делу и тем самым «загладить» преступление.

Образ Миколки связан с идеей добровольного страдания, которое, по мнению Достоевского, ведет к спасению души. Миколка как бы подал пример Раскольникову. Кроме того, признание Ми–колки было неожиданным сюжетным поворотом, нарушило планы Порфирия Петровича и отодвинуло развязку конфликта между главным героем и следователем.

Изображение «униженных и оскорбленных». Тема униженных и оскорбленных» в творчестве Достоевского восходит к теме «маленького человека», традиционной для писателей «натуральной школы» 1840–х гг. Духовный мир «маленьких людей» в изображении Н.В.Гоголя и других писателей, предшественников и современников Достоевского, чрезвычайно скуден. Достоевский внес важное дополнение в понимание характера «маленького человека», впервые показав, что внутренний мир этого героя очень сложен. В сравнении с пушкинским Самсоном Выриным («Станционный смотритель») и Евгением («Медный всадник»), гоголевским Башмачкиным («Шинель»), персонажами «физиологических очерков» 1840–х гг. герои Достоевского – «униженные и оскорбленные». Писателя интересует не социально–бытовой, аморально–психологический аспект темы «маленького человека». Социальный статус – единственное сходство героев Достоевского с «маленькими людьми»: это жители Петербурга, балансирующие на грани бедности и нищеты. Но по своему духовному статусу они не похожи на своих литературных « собратьев ».

Изображая «униженных и оскорбленных», Достоевский использовал принцип контраста между внешним и внутренним, между унизительным общественным положением человека и его повышенной самооценкой. Герои Достоевского – люди с большими амбициями. Главная черта их духовного мира – острое переживание своей незаслуженной «униженности». Источником унижений и оскорблений являются не только конкретные люди, но и весь миропорядок. Их возмущение часто не имеет четкого адресата: они «оскорблены» самой жизнью, остро ощущают несправедливость всего происходящего, требуют от жизни большего, чем она может дать им.

«Униженные и оскорбленные» всегда находятся в особом психологическом состоянии, их душевные силы предельно напряжены. Им свойственна повышенная нервная возбудимость, обостренная впечатлительность, даже мнительность. Переживание своей «униженности» (которую они порой склонны преувеличивать) в сочетании с присущей им гордостью (которая не только не исчезает, но даже возрастает пропорционально унижениям) отражается и на их взаимоотношениях с другими людьми, затрудняет общение с ними. Они склонны подозревать окружающих в намерении унизить их еще больше. Даже благодеяние вызывает у них нравственные муки: для них это – милостыня, а милостыня человека унижает.

Внутренний мир «униженных и оскорбленных» сложен и противоречив. Многие из них – герои мыслящие, с сильно развитым нравственным чувством. По своему интеллектуальному уровню они гораздо выше окружающих. Эти люди способны испытывать «высокие» чувства – жалость, сострадание, в отличие от «хозяев жизни», унижающих» и «оскорбляющих» их человеческое достоинство. Часто они испытывают неудовлетворенность собой, а не только миром и окружающими. Это следствие их напряженной внутренней жизни, постоянной рефлексии. Например, герой «Записок из подполья» ненавидит и презирает не только мир, но и самого себя. Раскольников очень требователен к себе, ощущает острое недовольство собой, своими поступками, но это вполне уживается с его непомерными амбициями.

В «Преступлении и наказании» Достоевский в последний раз обратился к теме «униженных и оскорбленных». Она представлена в различных аспектах: писатель показал как внешнюю сторону их жизни (городскую и бытовую среду), так и многообразие характеров и судеб страдающих, неустроенных, обделенных жизнью людей. Автор раскрывает сложность и многоплановость мира «униженных и оскорбленных», который выходит в романе на первый план. Мармеладовы – далеко не единственные представители этого мира: проблема поставлена Достоевским гораздо шире. К «униженным и оскорбленным» относятся сам Раскольников, его мать и сестра и некоторые эпизодические персонажи (например, Лизавета).

В романе «Преступление и наказание» особенно полно изображен внутренний мир «униженных и оскорбленных» героев. Здесь, в отличие от предшествующих произведений Достоевского, каждое из которых было посвящено какой–то одной вариации образа, представлено сразу три возможных варианта развития характеров и судеб « униженных и оскорбленных ».

Одна из возможностей духовного развития таких людей – судьба Раскольникова, Это один из тех героев Достоевского, которые противопоставляют себя миру и другим людям, выбирают «бунт» против общества и узаконенной им морали. Характер Раскольникова близок характеру героя «Записок из подполья». Результатом длительных философских размышлений Раскольникова о несовершенстве человеческой природы и невозможности ее изменить стала его теория: «Я тогда все себя спрашивал: зачем я так глуп, что если другие глупы и коли я знаю уж наверно, что они глупы, то сам не хочу быть умнее? Потом я узнал, ... что если ждать, пока все станут умными, то слишком уж долго будет... Потом я еще узнал, что никогда этого и не будет, что не переменятся люди и не переделать их никому, и труда не стоит тратить! …Это их закон.... И я теперь знаю,... что кто крепок и силен умом и духом, тот над ними и властелин! Кто много посмеет, тот у них и прав». Раскольников убежден, что «власть дается только тому, кто посмеет наклониться и взять ее», а все остальные обязаны подчиняться. Он не захотел быть одним из тех, кто «подчиняется», «озлился». Раскольников «захотел осмелиться» – именно это было главным мотивом его преступления («Я захотел осмелиться и убил... я только осмелиться захотел, Соня, вот вся причина!»).

Сонечка Мармеладова – абсолютно противоположный вариант развития характера «униженного и оскорбленного» человека. Она отрицает бунт и выбирает путь, наиболее приемлемый для Достоевского, – путь смирения перед Богом. Соня – «блудница», преступница с точки зрения общественной морали, но с точки зрения христианской она – святая, так как жертвует собой ради благополучия ближних и сохраняет Бога в своей душе (здесь автор снова использует принцип контраста между внешним и внутренним).

Соня – такая же сложная натура, как и Раскольников. Она живет напряженной духовной жизнью, так же страдает от своей «униженности»: ее «истерзала» мысль о «бесчестном и позорном ее положении». Очевидно, она, как и Раскольников, много думала о возможности «покончить все разом», о самоубийстве. Смирение – результат сознательного нравственного выбора, сделанного Соней. Она сознает свою греховность («ведь я... бесчестная, я ве-

ликая, великая грешница») и отказывается от личных амбиций, поэтому свободна нравственно, в отличие от Раскольникова, который проповедует личную свободу, а на самом деле оказывается рабом своей ложной «теории».

Для Раскольникова остается загадкой, как Соня, с ее характером и «тем все–таки развитием, которое она получила», могла «оставаться в таком положении и не сошла с ума, если уж не в силах была броситься в воду», как «этакой позор и такая низость» совмещаются в ней с «другими противоположными и святыми чувствами». По его мнению, «справедливее и разумнее было бы прямо головой в воду и разом покончить». Но Соня нашла для себя надежную нравственную опору, которая удерживает ее от соблазнов своеволия и помогает избежать распада личности, казалось бы неизбежного в ее положении. Духовный «стержень» Сони – вера («Что ж бы я без Бога–то была?») и сострадательная любовь к Катерине Ивановне и детям, которые зависят от нее и нуждаются в ее самопожертвовании («...С ними–то что будет?»).

История с Лужиным – испытание «истинности» смирения Сони. Раскольников, ведущий с ней мысленный «спор», думает: «Ну–тка, Софья Семеновна, посмотрим, что вы станете теперь говорить!». Цинизм Лужина стал для нее нравственным потрясением. Она «и прежде знала, что ее легче погубить, чем кого бы то ни было, а уж обидеть ее всякий мог почти безнаказанно ». Но Соне «до самой этой минуты... казалось, что можно как–нибудь избегнуть беды – осторожностию, кротостию, покорностию перед всем и каждым. Разочарование ее было слишком тяжело».

Но даже это разочарование было минутным и не поколебало нравственных убеждений Сони, не толкнуло ее на «бунт». Она сознательно уходит от «пустых вопросов»: они противоречат ее вере, решать и даже задавать их ни один человек «не имеет права». На провокационный вопрос Раскольникова («Лужину ли жить и делать мерзости или умирать Катерине Ивановне? . . . как бы вы решили: кому из них умереть? ») Соня отвечает: «Зачем вы спрашиваете, чему быть невозможно? ... Ведь я Божьего промысла знать не могу. . . И к чему вы спрашиваете, чего нельзя спрашивать? ... Кто меня тут судьей поставил: кому жить, кому не жить? »

Еще один вариант судьбы «униженных и оскорбленных» – судьба Мармеладовых, людей, которым «некуда пойти», зашедших в нравственный тупик.

Мармеладов – опустившийся как в социальном, так и в нравственном смысле человек. Его облик довольно нелеп: «Что–то было в нем очень странное; во взгляде его светилась как будто даже восторженность, – пожалуй, был и смысл и ум, – но в то же время мелькало как будто и безумие». Мармеладов ведет себя гордо и даже высокомерно: на посетителей распивочной он смотрел «с оттенком некоторого высокомерного пренебрежения, как бы на людей низшего положения и развития, с которыми нечего ему говорить». Раскольникова, который наблюдал за Мармеладовым, неприятно поразила абсурдность его поведения и душевного состояния: «Этот кабак, развращенный вид, пять ночей на сенных барках и штоф, а вместе с тем эта болезненная любовь к жене и семье сбивали его слушателя с толку. Раскольников слушал напряженно, но с ощущением болезненным. Он досадовал, что зашел сюда».

В Мармеладове и его жене Достоевский показал духовную деградацию «униженных и оскорбленных» (пьянство Мармеладова, безумие Катерины Ивановны). Они не способны ни к бунту, ни к смирению. Их гордость столь непомерна, что смирение для них невозможно. Они «бунтуют», но их «бунт» трагикомичен, карикатурен. У Мармеладова это – пьяные разглагольствования, «кабачные разговоры с различными незнакомцами» , вошедшие у него в привычку: «Эта привычка обращается у иных пьющих в потребность, и преимущественно у тех из них, с которыми дома обходятся строго и которыми помыкают. Оттого–то в пьющей компании они и стараются всегда как будто выхлопотать себе оправдание, а если можно, то даже и уважение». Мармеладов чуть ли не гордится своим «свинством» («я прирожденный скот»), с удовольствием рассказывая Раскольникову, что пропил «даже чулки» своей жены, «с сугубым достоинством» сообщая о том, что Катерина Ивановна ему «дерет вихры». Он паясничает своим «смирением»: « – И это мне в наслаждение! И это мне не в боль, а в нас–лаж–де–ние, ми–ло–сти–вый го–су–дарь, – выкрикивал он, потрясаемый за волосы и даже раз стукнувшись лбом об пол». Навязчивое «самобичевание» Мармеладова ничего общего не имеет с истинным смирением.

У Катерины Ивановны «бунт» вырождается в истерику, в скандальное поведение. Это трагедия, переходящая в площадное, грубое и нелепое действо. Часто она без всякой причины нападает на окружающих, восстанавливая их против себя, сама «нарывается» на неприятности и унижения (то и дело оскорбляет квартирную хозяйку, в результате чего ее выгоняют вместе с детьми на улицу, идет к какому–то «генералу» «добиваться справедливости», откуда ее также с позором выгоняют). Любое появление Катерины Ивановны в романе связано со скандалом. Она не только окружающих людей, но даже Бога обвиняет в своих страданиях, а перед смертью отказывается от священника: «На мне нет грехов!.. Бог и без того должен простить... Сам знает, как я страдала!.. А не простит, так и не надо!..»

Изображение Петербурга. Тема Петербурга – одна из сквозных тем русской литературы XIX в. Петербург Пушкина и Гоголя связан с темой «маленького человека», Петербург Достоевского – с темой «униженных и оскорбленных».

Изображение Петербурга в произведениях Достоевского, в частности в романе «Преступление и наказание», во многом обусловлено характерной особенностью творчества писателя – углубленным психологизмом. Это выражается прежде всего в том, что город увиден как бы глазами героев – Раскольникова и некоторых персонажей второго плана.

Читатель знакомится с Петербургом только благодаря перемещениям Раскольникова, поэтому показан не весь город, а только та его часть, через которую проходит маршрут героя: распивочные, трактиры, тесные душные улицы, Сенная площадь, «канавы» с грязной водой, мрачные давящие здания, уродливые жилища – «углы», снимаемые «от жильцов». В этой части Петербурга происходит основное действие романа. Петербург – среда обитания «униженных и оскорбленных», за пределы которой они, как правило, не выходят. Убожество городских кварталов тяготит их. Раскольников не мог сдержать гримасы «глубочайшего омерзения», когда он вышел на улицу жарким

июльским вечером. На него разом обрушилось множество отрицательных впечатлений, характерных только для Петербурга, возникающих именно в этой его части и именно летом: «та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу»; «жара... страшная»; «духота, толкотня»; «нестерпимая... вонь из распивочных, которых в этой части города особенное множество»; «пьяные, поминутно попадавшиеся, несмотря на буднее время» – «все это разом неприятно потрясло и без того уже расстроенные нервы юноши». Но герой почти сразу забыл об этом и «пошел, уже не замечая окружающего, да и не желая его замечать».

Достоевский изображает в основном Петербург «униженных и оскорбленных» – «картину», у которой «отвратительный и грустный колорит». Облик главного героя естественно вписывается в эту картину, «никого не скандализируя», ведь внешне Раскольников ничем не выделяется на фоне других обитателей Сенной площади: «Тут лохмотья его не обращали на себя ничьего высокомерного внимания». Поэтому он «преимущественно любил эти места», «когда выходил без цели на улицу».

Достоевский показывает и другой Петербург, который противопоставлен городу «униженных и оскорбленных». Однако эта антитеза не выходит на первый план. Все конфликты романа разворачиваются в одной части города. Изображение светского общества не входило в творческие намерения писателя, поэтому его не интересует «благополучный Петербург» – он обрисован отдельными штрихами.

Раскольников по рассеянности зашел на острова, но все, что он там видел, – «изукрашенные в зелени дачи», «разряженные женщины и бегающие в саду дети», «пышные коляски, наездники и наездницы», – никак не связано с «вопросами», занимавшими героя, с его конкретными проблемами, со знакомыми ему людьми и потому не вызвало в нем почти никакой умственной и эмоциональной реакции. Он с равнодушным любопытством рассматривал встречавшиеся ему «объекты», но не мог сосредоточиться и забывал о них, как только они исчезали из поля его зрения. Когда Раскольников оказался в новой для себя обстановке, его приятно удивил контраст между городской пылью и свежей зеленью островов. Но приятные ощущения почти сразу превратились в «болезненные» и «раздражающие».

Эпизод на островах свидетельствует только об отчужденности между «дачным Петербургом» и Петербургом бедноты. Они изображены даже не как две части одного города, а как два разных города, два разных Петербурга, у которых нет ничего общего. Между ними не может быть даже конфликтных отношений.

Петербургская архитектура в «Преступлении и наказании» – по большей части уродливая, травмирующая психику. Район Сенной площади – это район доходных домов, трущоб, распивочных и «веселых» заведений. В них нет ничего от красоты и величия парадного, «фасадного» Петербурга. Изображение петербургских зданий в романе довольно однообразно: теснота, мрачные, унылые тона, отсутствие перспективы, «громадные, теснящие и давящие дома». Петербургская архитектура в изображении Достоевского как бы дополняет картину угнетенного душевного состояния большинства персонажей.

«Дворцовый» город изображается в романе только однажды, и тогда появляются перспектива, «воздух», яркие и чистые тона. Уже после преступления Раскольников, остановившись случайно на Николаевском мосту, всматривается в великолепную панораму «Петербурга дворцов»: «Небо было без малейшего облачка, а вода почти голубая, что на Неве так редко бывает. Купол собора, который ни с какой точки не обрисовывается лучше, как смотря на него отсюда, с моста, не доходя шагов двадцать до часовни, так и сиял, и сквозь чистый воздух можно было отчетливо разглядеть даже каждое его украшение». Это место было «особенно знакомо» Раскольникову. Раньше ему неоднократно случалось вглядываться в эту картину, удивляясь почти всегда «одному неясному и неразрешимому своему впечатлению»: «Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина... Дивился он каждый раз своему угрюмому и загадочному впечатлению и откладывал разгадку его, не доверяя себе, в будущее». Но все это связано с прошлым Раскольникова, с «прежними мыслями, и прежними задачами, и прежними темами, и прежними впечатлениями», а теперь ему «дико и чудно» вспоминать об этом. Созерцание этой картины вызывает у героя только болезненные ощущения, напоминая ему о прошлом, от которого он «отрезал» себя.

Особенно подробно Достоевский изображает интерьеры. Комната Раскольникова «была крошечная клетушка, шагов в шесть длиной, имевшая самый жалкий вид с своими желтенькими, пыльными и всюду отставшими от стены обоями, и до того низкая, что чуть–чуть высокому человеку становилось в ней жутко, и все казалось, что вот–вот стукнешься головой о потолок». Пульхерия Александровна так говорит о ней: «Какая у тебя дурная квартира, Родя, точно гроб», «я уверена, что ты наполовину от квартиры стал такой меланхолик». Комната Сони – «большая», но «чрезвычайно низкая», она «походила как будто на сарай, имела вид весьма неправильного четырехугольника, и это придавало ей что–то уродливое. Стена с тремя окнами, выходившая на канаву, перерезывала комнату как–то вкось, отчего один угол, ужасно острый, убегал куда–то вглубь, ... другой же угол был уже слишком безобразно тупой». Жилище Мармеладовых – сцена, на которой развертывается трагедия их семьи, – представляет собой «беднейшую комнату шагов десять длиной», освещавшуюся огарком свечи.

Петербургская атмосфера угнетает людей. Многие герои романа говорят о петербургской «духоте», об отсутствии «воздуха». «Где тут воздухом–то дышать? Здесь и на улице, как в комнатах без форточек. Господи, что за город!..» – замечает Пульхерия Александровна. Сам автор неоднократно сообщает о петербургской «жаре», «спертом воздухе», неприятных запахах. Иногда речь идет об особой «атмосфере», «запахе» Петербурга в широком, иносказательном смысле. По словам Свидригайлова, Петербург – это «клоак»: «Народ пьянствует, молодежь образованная от бездействия перегорает в несбыточных снах и грезах, уродуется в теориях;... а все остальное развратничает. Так и пахнул на меня этот город с первых часов знакомым запахом». Петербург – город «умышленный», лишенный связи с народной «почвой». Такое изображение города – результат «почвеннических» убеждений Достоевско-

го. Он развивает традиции, уходящие корнями в мифы об основании Петербурга, мощно заявившие о себе в «петербургских повестях» Н. В. Гоголя.

Тема Петербурга связана с главной темой романа – темой преступления. Сама атмосфера Петербурга– «катализатор» преступления, его почва. Почти все герои романа – «преступники» в широком смысле этого слова, городская среда словно подталкивает их к тому, чтобы усомниться в справедливости истин, добытых человечеством.

Петербург формирует особый тип личности. Это город, в котором искусственно созданные «идеи» заменяют естественные, «органические» нравственные убеждения человека. По мнению Достоевского, это разновидность повального безумия. Не случайно Свидригайлов говорит, что Петербург – «город полусумасшедших. Если б у нас были науки, то медики, юристы и философы могли бы делать над Петербургом драгоценнейшие исследования, каждый по своей специальности. Редко где найдется столько мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге».

Следователь Порфирий Петрович советует Раскольникову: «Вам... давно уже воздух переменить надо». В самом деле, Петербург сыграл особую роль в судьбе Раскольникова. Именно в этом городе он попал под «наваждение» своей теории. В жизни .героя различные реалии Петербурга стали символами. Это, например, его комната–«шкаф» («там–то в углу, в этом–то ужасном шкафу и созревало все это вот уже более месяца»), а также Сенная площадь, трактиры, распивочные, проходные дворы. На зловонных улицах города развернулась философско–психологическая драма героя.

Знаменательно, что духовное «выздоровление» Раскольникова начинается вдали от Петербурга, в Сибири (эпилог, гл. 2). Когда Раскольников посмотрел на противоположный берег реки, перед ним предстал пейзаж, абсолютно противоположный петербургскому: «С высокого берега открывалась широкая окрестность. С дальнего берега чуть слышно доносилась песня. Там, с облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевье юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы само время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его». Раскольников, попавший на сибирскую каторгу, видит казахские степи. Но в то же время – это словно мираж того «золотого века», который по легендам существовал в глубокой древности и о возрождении которого на новом жизненном рубеже мечтал герой. Там – мир «свободы», «солнца», мир «других людей», живущих в единении с природой и друг с другом. В окружающей Раскольникова жизни песни, исполняемые на улицах ради жалких грошей, – лишь способ городской бедноты не пропасть с голоду. В том. заречном мире песня – естественное самовыражение человеческой души, переполненной радостью своего земного существования. Но между этим дальним берегом и Раскольниковым – широкая река, через которую не видно переправы. Образ реки становится символичным, олицетворяя движение жизни, движение истории. И судьба Раскольникова – лишь маленький эпизод в русле вековых устремлений человечества, которое страстно и мучительно, преодолевая ошибки и заблуждения, отчаиваясь и вновь обретая надежду, продолжает искать пути к своему счастью.

Значение творчества Достоевского.

Творчество Ф. М. Достоевского – одно из вершинных явление мировой культуры. С ним широко раздвинулись границы реалистического искусства – как в эстетическом, так и в познавательном отношении.

В творчестве писателя человек, взятый в настоящем, «видимо–текущем» состоянии, в остросовременных жизненных положениях, предстает вместе с тем как целый, как универсальный человек, во всей полноте своей духовной природы, в итогах прошлого развития человечества и в предвосхищении будущего.

«По глубине замысла, по широте задач нравственного мира, разрабатываемых им, этот писатель стоит у нас совершенно особняком,– писал о Достоевском Салтыков–Щедрин.– Он не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предведений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества».

Современного человека Достоевский застал в пору острейшего политического, религиозного, морального кризиса. Поэтому сюжеты его произведений – катастрофичны, а внутренний мир его героев отличается особенным драматизмом. В нем спорят идеи и целые мировоззрения, воплощающие вековечные силы добра и зла, и решается не только судьба героев, но и судьбы человечества.

Этим определяется масштаб мысли и чувства героев, объем художественного мира, который правомерно уподобляют космосу. Этим определяется и огромное мировоззренческое значение творчества писателя.

Изображая драмы, разыгрывающиеся в уме и совести героев, Достоевский дал небывалый по глубине анализ духовного – в индивидуально–психическом, социального – в интимно–личном. Именно в этой сфере автор «Идиота», «Братьев Карамазовых» сделал величайшие художественные открытия и явился, по его собственному определению, «реалистом в высшем смысле».

Достоевский не снимал трагических противоречий жизни и вместе с тем несокрушимо верил в способность человека познать завещанную ему истину, постигать красоту, творить добро и наделял этими качествами многих своих героев. В этом сказался неиссякаемый нравственный оптимизм писателя, опиравшийся на его веру в «народную правду», на гуманистические традиции русской и европейской культуры. «Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей»,– говорит герой «Сна смешного человека».

Тем более резкой критике подверг писатель–гуманист современную ему цивилизацию, которая извращает человеческую природу, не только порождает видимое зло общественного устройства, но питает невидимое зло, таящееся в темных глубинах сознания. Воцарившемуся в этой цивилизации «идеалу содомскому» Достоевский противопоставил «идеал Христов», воплощавший для него моральную красоту, которой и «спасется мир». С подлинно шекспировской мощью борьба между этими идеалами в душе человеческой изображена в произведениях 1860–1870–х годов.

В творчестве Достоевского выступил новый тип художественного мышления, резко выделяющийся на фоне литературы XIX века. Генетически связанный с искусством Возрождения, с европейским романтизмом, с творчеством Пушкина и Гоголя, он основывался на новой концепции человека, при-

вел к коренной реформе романа и дал ему и литературе в целом новое философское и эстетическое содержание.

Вопросы и задания:

Какова оценка романа Ф.М. Достоевского «Бедные люди» В.Г. Белинским и современными литературоведами.

Евангельский эпизод о воскресении Лазаря, его роль в идейной структуре романа «Преступление и наказание».

«В творчестве не может быть того, чего нет в творце» (Оскар Уайльд). Ф.М. Достоевский и его герои.

Фантастика и реальность в «Сне смешного человека» Ф.М. Достоевского.

Напишите отзыв на одно из самостоятельно прочитанных произведений Ф.М. Достоевского. В названии постарайтесь отразить главную идею произведения.

Герой «Записок из подполья» ратует за сохранение индивидуальности и отвергает будущее («хрустальный дворец»), если оно лишит человека свободы, превратит его в «фортепьянную клавишу», в «штифтик». Это протест личности против стадного существования. Как размышления Достоевского нашли отражение в романе–антиутопии Е. Замятина «Мы».

Во второй половине XIX века широкое распространение получили философские концепции позитивизма (О. Конт, Г. Спенсер), анархизма (М. Бакунин). Какое отражение эти концепции нашли в романа М. Достоевского?

По словам И.И. Гарина, «каждый герой Достоевского, каждый его роман давали начало длинному ряду классических образов. Почти все темы литературы XX века предвосхищены, почти все герои намечены». Наибольшее количество вариаций повлекло за собой «Преступление и наказание» и его главный герой. Вот некоторые из них: «Невинная жертва» Г. Д'Аннуцио, «Подземелья Ватикана» А. Жида, «Ученик» П. Бурже, «Человек с гусями» Я. Вассермана, «Пучина» Л. Франка, «Муки ада», «Убийство в век просвещения» Акутагавы. Прочитайте один из этих романов и попытайтесь обосновать: как идеи и образы «Преступления и наказания» Достоевского нашли отражение в данном произведении.

Задания для самостоятельной работы:

Подготовьте раферат на одну из тем:

Достоевский как очеркист и публицист.

Образ Петербурга в творчестве Достоевского.

Герой–идеолог в романахДостоевского «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы».

Тип христианского праведника в творчестве Достоевского.

Образ Христа в произведениях Достоевского.

Поэтика эпиграфа в творчестве Достоевского.

Подготовьте научный доклад на одну из тем:

«Отцы» и «дети» в творчестве Достоевского.

Литературно–политическая борьба вокруг романа Достоевского «Бесы».

Женские образы в романах Достоевского.

Евангельские мотивы в творчестве Достоевского.

Особенности жанра повести в творчестве Достоевского.

Источники и пособия:

Ф.М.Достоевский в воспоминаниях современников: В 2–х тт. – М., 1990.

Достоевский в русской критике. – М., 1956.

Бахтин ММ. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.

Белов С.В. Роман Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание»: Комментарий. 2–е изд.– Л., 1985.

Волгин И.Л. Последний год Достоевского. 2–изд. – М., 1991.

Гус М.С. Идеи и образы Достоевского. –М., 1971.

Карякин Ю. Самообман Раскольникова.– М., 1976.

Красовский В.Е., Леденев А.А. Литература. – М., 2003.

Кудрявцев Ю.Г. Три круга Достоевского. 2–е изд. – М., 1991.

Мочулъский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество. // Мочулъский К.В. Гоголь.

Соловьев. Достоевский. – М., 1995.

Достоевский. 3–е изд. – М., 1990.

ГЛАВА 10. «КАКОЙ ХУДОЖНИК И КАКОЙ ПСИХОЛОГ!». ЛИЧНОСТЬ И СУДЬБА ЛЬВА НИКОЛАЕВИЧА ТОЛСТОГО (1828 – 1910).

Чтоб жить честно, надо рваться, путаться, биться, ошибаться, начинать и бросать, и опять начинать, и опять бросать, и вечно бороться и лишаться. А спокойствие – душевная подлость.
Л.Н. Толстой.

Творчество Л.Н.Толстого – высочайшее достижение русской и мировой литературы. Титанический труд писателя продолжался шестьдесят лет; об этом верно сказал на рубеже XIX–XX вв. младший его современник А П. Чехов: «Толстой делает за всех. Его деятельность служит оправданием тех упований и чаяний, какие на литературу возлагаются». Романы, повести, рассказы, пьесы, еще при жизни их создателя переведенные на многие языки, не только принесли всемирную известность и славу Толстому, они поставили русское искусство слова во главе литературного развития эпохи. В этом процессе рядом с Толстым находились Тургенев, Достоевский, Чехов.

Художественные открытия Толстого, богатство и глубина мыслей, красота их воплощения поражали первых читателей и не потускнели со временем. Вместе с тем в России писатель, особенно великий, обычно больше чем писатель, он еще и учитель жизни, страстно заинтересованный в том, как она, эта окружающая жизнь, устроена. С равным, а порою и с преимущественным правом в творчество Толстого входили религиозно–философские трактаты, обличительные статьи на остро злободневные темы, сочинения по вопросам педагогики и эстетики, а повседневная жизнь наполнялась заботами о крестьянах, организацией школ, помощью в голодные годы и т.п. Нравственная ответственность и нравственный суд при этом всегда стояли во главе угла. Художник, мыслитель, практический деятель оказывались тесно слиты.

Личность писателя. Л.Н. Толстой родился 28 августа (9 сентября) 1828 г. в Ясной Поляне Крапивенского уезда Тульской губернии. Его отец Николай Ильич Толстой принадлежал к старинному, но в XIX в. уже давно небогатому дворянскому роду; мать Мария Николаевна (старше своего мужа на пять лет) – урожденная княжна Волконская. Ясная Поляна – имение Волконских. История родителей отчасти отразилась позднее в романе «Война и мир»: судьба Николая Ростова и Марьи Болконской. Мать умерла, когда ее четвертому, младшему сыну Льву не исполнилось и двух лет; спустя семь лет в Туле скоропостижно скончался отец. Воспитателями детей стали родственники: сначала тетушка Т.А. Ергольская, потом сестры отца – Александра Ильинична и Пелагея Ильинична. Так дети Толстые оказались в Москве, затем в Казани. Хотя Лев не помнил матери, до конца жизни он сохранил нежное отношение к ней.

Семья родителей писателя соединила два старинных рода: графов Толстых, получивших свой титул в XVII веке, и князей Волконских, которые вели род от Рюрика.

По преданию, один из предков стал Толстым на основании его прозвища – Толстый. При Петре I Петр Андреевич – пра–прапрадед Льва Толстого за важные услуги царю был пожалован поместьями и поставлен во главе правительственой канцелярии. Но при Петре II он оказался в опале, а затем в ссылке в Соловецком монастыре.

Дед писателя, Илья Андреевич Толстой, проматывал состояние на щедрости и гостеприимстве, рано вышел в отставку в чине бригадира. О его облике Толстой вспомнит, когда в романе «Война и мир» будет обрисовывать характер старого графа Ростова.

Дед со стороны матери был противоположностью И.А. Толстому. Николай Сергеевич Волконский – государственный человек, приближенный императрицы Екатерины И. Но он не пожелал служить фавориту Екатерины Потемкину и поплатился карьерой. После отставки Н.С. Волконский поселился в усадьбе Ясная Поляна, где построил богатый дом, разбил парк, выкопал пруд. Многими чертами характера своего деда писатель наделил в «Войне и мире» хозяина усадьбы Лысые Горы князя Николая Андреевича Болконского. Николай Ильич Толстой, отец писателя, участвовал в заграничных военных походах 1813–1814 годов, в знаменитой Лейпцигской битве, попал в плен к французам и пробыл в Париже до взятия города русскими войсками. В своих «Воспоминаниях» Лев Толстой говорит, что его отец по чувству собственного достоинства и независимости не считал возможным служить в последние годы царствования Александра 1 и при новом правителе, Николае I. Николай Ильич вышел в отставку с чином подполковника и занялся расстроенными материальными делами, которые удалось поправить женитьбой на богатой Марии Николаевне Волконской. Поселившись в Ясной Поляне, он много внимания уделял хозяйству, но любил и развлечения – ружейную и псовую охоты.

О Марии Николаевне в «Воспоминаниях» сказано: «Мать моя была... очень хорошо образована... хорошо играла на фортепиано... была большая мастерица рассказывать увлекательные сказки, выдумывая их по мере рассказа». Высоко ценил Толстой в матери ее «равнодушие к суждениям других людей и скромность». Но мать Толстой знал со слов родных и близких, так как она умерла, когда ему не было двух лет.

«Человек рождается, значит... получает способность видеть все индивидуально», – читаем мы в записной книжке писателя. Справедливость этих слов подтверждается его воспоминаниями. Поразительная «памятливость чувств» позволила Толстому не забывать свои первые впечатления жизни. Эти впечатления – как «образы чувств» – навсегда легли в основу мировосприятия Толстого–художника.

Вот один фрагмент из памятных Толстому эпизодов его детства: «Я сижу в корыте, и меня окружает... запах какого–то вещества, которым трут мое голенькое тельце... и я в первый раз заметил и полюбил мое тельце». В творчестве Толстого современники, позднейшие читатели и исследователи находили удивительное «ясновидение плоти» (Д. Мережковский), интерес и любовь ко всем ее проявлениям, естественным для человека.

Индивидуальность писателя обнаруживается и в задержавшейся в его памяти картине пеленания, которую Толстой признал «самым сильным впечатлением жизни»: «И памятно мне – не крик мой, не страдания, но сложность,

противоречивость впечатления. Мне хочется свободы, она никому не мешает, и меня мучают. Им меня жалко, и они завязывают меня».

Желание не «пеленаться», сопротивляться всякому стеснению, насилию – в природе Толстого–человека, а затем и мыслителя, художника. Обратите внимание: будь на месте Толстого Достоевский, он наверняка запомнил бы страдания, крик, а не только противоречивость впечатления. Перед нами писатели с разным складом внутреннего мира и сознания. Поэтому не трудно осмыслить грамматический строй толстовской фразы, где нет противительных союзов, а только соединительный – «и». Противление на деле есть, но есть и недоумение, и ответное чувство жалости («им жалко меня») к тем, кто заставляет подчиниться себе. Такая психологическая ситуация будет возникать в жизни и творчестве Толстого неоднократно.

Жизнь в яснополянском доме в период детства и отрочества писателя не была безоблачной. Родами умерла его мать (1830), внезапно скончался отец (1837). Мать оставила по себе память как «высокое, чистое, духовное существо». Тетушка Татьяна Александровна Ёргольская, заменившая детям мать, научила, по словам Толстого, «духовному наслаждению любви». Добрыми, любовными виделись маленькому Левушке отношения всех людей в Ясной. Позже писатель скажет, что ребенку присуща «беспредельная потребность любви» и что «чистое, детское чувство открывало в людях, как яркий луч, лучшие их свойства». Это самочувствие запечатлено в трилогии о детстве, отрочестве и юности.

В семье было пятеро детей – братья и сестра. Разница в возрасте, характерах не мешала дружбе, которую они пронесли сквозь десятилетия. Братское и любовное чувство связи определило их общие пристрастия в детских играх, мечтах, верованиях. Играли часто в «муравейных братьев», когда дети садились, тесно прижавшись друг к другу, и ощущали счастье от близости, или пытались найти «зеленую палочку», которая бы принесла счастье и добро всем людям.

С детских лет в памяти Толстого отложились семейные воспоминания об Отечественной войне 1812 года, восстании декабристов. Троюродным братом матери Толстого был Сергей Григорьевич Волконский, участник кампании 1812 года и член Южного общества декабристов. Он был приговорен к каторжным работам, затем – к ссылке. Пробыл в Сибири 30 лет. По возвращении встречался с Толстым, что послужило рождению замысла романа «Декабристы».

В годы отрочества, как говорил о себе Толстой, он «стал думать о жизни вообще и наткнулся на религию». Уже тогда, с 14 лет, мысли о вере, церкви захватили его. «Постройка богословия» не подходила под его теории, но Библия, особенно легенда об Иосифе Прекрасном и Нагорная проповедь из Евангелия от Матфея, произвели на него, по его словам, «огромное впечатление».

В 1844 г. Толстой поступил на Восточное отделение философского факультета Казанского университета по специальности арабско–турецкая словесность, а в следующем году перевелся на юридический факультет. В 1847 г. университет был оставлен и принято решение поселиться в Ясной Поляне, чтобы заняться самообразованием, нравственным самовоспитанием, а так-

же судьбой вверенных ему как дворянину крестьян. Часть, касающаяся образования, осуществилась в итоге в очень значительных размерах. Помимо владения несколькими языками (потом в течение жизни их число росло) Толстой, начиная с юных лет, оказался начитан в разных областях знания, в частности в литературе. Но главное для него как писателя по призванию заключалось в другом: пристальном интересе к окружающему, особенно же – к внутренней жизни людей и своей собственной. 17 марта 1847 г. в Казани Толстой начинает вести личный дневник, который продолжается с перерывами до ноября 1910 г. Дневник стал школой писательского мастерства, местом для философских и нравственных размышлений, анализа душевной жизни.

«По дневникам весьма удобно судить о самом себе», – говорил Толстой о пользе дневников, отражающих процесс самопознания. Много позже пристрастие к изучению себя писатель объяснит художественной потребностью: «Искусство есть микроскоп, который художник наводит на тайны своей души, и показывает эти общие всем тайны людям».

Творческая направленность самопознания ощутима уже в ранних записях Толстого. Дневник 1851 года содержит объемный художественный фрагмент – «Историю вчерашнего дня» – незавершенные записки о «задушевной стороне жизни» молодого человека, вымышленного героя, который, как его автор, стремится «читать себя», чтобы другие могли «читать меня». Важной стороной этого первого эпизода творческой биографии Толстого являются размышления, в которых явственно слышен голос будущего писателя: о природе человека, его назначении, смысле существования, о соотношении в нем добра и зла.

«Добро всегда в душе нашей, а зло привитое», – этот тезис утверждает мысль о необходимости и возможности нравственного совершенствования человека, для чего нужен пристальный анализ собственных достоинств и недостатков. На страницах дневника, говоря от своего имени, Толстой не раз упрекнет себя в лени, тщеславии, нерешительности, нетерпимости и других пороках. Не всегда он будет справедлив к себе и другим людям, но всегда максимальные нравственные требования продиктованы желанием добра и блага людям. Однажды, под влиянием «умственной экзальтации», как выражался Толстой, в дневнике 1854 года он написал: «...ежели пройдет три дня, во время которых я ничего не сделаю для пользы людей, я убью себя».

На подъеме пристального интереса к проблеме человеческой природы юноша Толстой выделил среди философов Руссо. В «Философических замечаниях на речи Ж.–Ж. Руссо» (1847) он с удовлетворением провозглашал: «Великий гражданин Женевы не считает, что начало зла первенствует в душе человека». С этого времени, несмотря на ряд несогласий, Толстой будет видеть в Руссо самого близкого себе мыслителя, станет даже носить медальон с его изображением, а в 1860–е годы в одной из педагогических статей напишет: «Человек родится совершенным, – есть великое слово, сказанное Руссо, и слово это, как камень, остается твердым и истинным. Родившись человек представляет собой первообраз гармонии, правды, красоты и добра».

Собственно литературный труд начат в 1850 г. Два года спустя в журнале «Современник» опубликовано «Детство».

В 1851 г. Толстой уехал на Кавказ вслед за братом Николаем Николаевичем, офицером русской армии. Там продолжалась война, длившаяся с 1817 и закончившаяся лишь в 1864 г. Молодой писатель провел на Северном Кавказе три года в качестве волонтера и младшего офицера, участвуя в набегах, стычках с горцами; жил в казачьей станице, любуясь красотой природы, особым укладом жизни, влюбляясь в казачек. Его кавказские впечатления воплотились в нескольких военных рассказах («Набег», «Рубка леса»), повестях «Метель», «Казаки», рассказе «Кавказский пленник» и в конце жизни – в повести «Хаджи–Мурат».

В 1854 г. Толстой перевелся в Дунайскую армию, а потом участвовал в знаменитой обороне Севастополя. Отставку, по своей просьбе, получил в ноябре 1856 г. с чином поручика. Тогда же в Петербурге и Москве вошел в литературную среду как признанный всеми писатель.

В 1857 и 1860–1861 гг. Толстой совершил заграничные путешествия. В Лондоне познакомился с А.И. Герценом, в Брюсселе – с философом Пьером Прудоном. Запад поразил его не только внешней свободой, но и жестокостью наказаний по приговорам судов (смертная казнь в Париже), безразличием сытых буржуа к искусству (рассказ «Люцерн», 1857). Главная цель второго путешествия – знакомство с постановкой в Европе дела народного образования: в 1859 г. Толстой открыл в Ясной Поляне, а затем и в нескольких окрестных селах школы, пригласив для этого учителей (одного привез из Германии); издавал педагогический журнал «Ясная Поляна». Постановка школьного дела в Европе его не удовлетворила. 23 сентября 1862 г. Толстой женился на Софье Андреевне Берс, 18–летней дочери врача Кремлевского дворцового ведомства. С матерью невесты, до замужества Л.А. Ислявиной, он был знаком с детских лет. Счастливая семейная жизнь, занятия, помимо хлопот о детях и по хозяйству, напряженным литературным трудом (жена помогала, многократно копируя исправленные рукописи), продолжалась не более 18 лет и пришла к разладу – не семейному, но во взглядах. Как заметил старший сын Толстых Сергей Львович, Софья Андреевна, полуаристократка, очень гордилась тем, что стала по мужу графиней; кроме того, как мать отстаивала материальные интересы увеличивающейся семьи. У Толстых было тринадцать детей, четверо умерли во младенчестве, а Ванечка – семи лет; до взрослых лет дожили пять сыновей – Сергей, Илья, Лев, Андрей, Михаил; три дочери – Татьяна, Мария и Александра.

На рубеже 1870–1880–х годов Толстой, пережив мучительный духовный кризис, решил круто изменить жизнь семьи: отказаться от «барства», сократить все потребности, жить своим трудом, отдать землю крестьянам и т.п. Между тем старшему сыну надо было учиться в университете, дочери – выезжать в свет, чтобы выйти замуж, младшим – учиться в гимназии. По новым убеждениям отца, ничего этого вообще не следовало делать, но мать считала иначе. В Москве на тогдашней окраине, в Долгохамовническом переулке (ныне ул. Льва Толстого), был куплен дом; на зиму семья перебиралась в город. Толстой стремился как можно дольше оставаться в Ясной Поляне и ранней весной уезжать туда. Городская жизнь стала предметом острых разногласий в семье. С другой стороны, она дала писателю много материала и

для художественного творчества, и в особенности для публицистики. Мучительный вопрос ко всем «Так что же нам делать?» возник здесь, в городе.

О сущности «переворота» в своем мировоззрении Толстой рассказал в «Исповеди» (1879–1881). Суть его заключалась в том, что в поисках истинного смысла жизни, не уничтожаемого смертью, родилась новая вера, основанная на учении Христа, но в отличие от бессознательной детской и наивной простонародной очищенная от суеверий и «лжи». Увлеченный интерес писателя к религиозной литературе, церковному учению, монахам, странникам вскоре сменился резкой критикой им церкви, государства, всего несправедливого порядка вещей, в особенности жизни господствующих верхов. В 1906 г., отвечая своей невестке, жене Михаила Львовича, на ее слова об «ужасе и удивлении перед зверством людей» (революционные события 1905 г. и подавление московского восстания), Толстой написал: «Удивление и ужас перед зверством людей я испытал 25 лет тому назад, когда во мне произошел тот душевный переворот, который открыл мне смысл и назначение нашей истинной жизни и всю преступность, жестокость, мерзость той жизни, которую мы ведем, люди богатых классов, строя наше глупое матерьяльное внешнее благополучие на страданиях, забитости, унижении наших братии».

Толстой говорил, что задатки этого «переворота» были в нем всегда, и это истинная правда. Но все же теперь произошло то, что можно назвать переломом. Семья жила не столько доходами от имения, сколько на средства от продажи книг. В 1883 г. Толстой выдал жене доверенность на издание сочинений, написанных до 1880 г., а сам вскоре публично объявил, что новые его вещи могут перепечатываться всеми, кто пожелает, безвозмездно. В 1910 г. им был совершен поступок исключительный, небывалый в истории писательского дела: в завещании заявлен отказ от собственности, т.е. вознаграждения, на все свои сочинения. Обострение семейного разлада и в этой связи стало одной из причин трагического отъезда писателя из Ясной Поляны.

Резко критический пафос художественных и особенно публицистических произведений Толстого приводил к постоянным цензурным затруднениям, запрету печатания и постановки пьес (например, драмы «Власть тьмы»), вынужденным заграничным публикациям. У властей возникали даже планы заточить Толстого в Соловецкий монастырь, выслать за границу, но и Александр III, и Николай II не решились на это, чтобы не прибавлять к славе писателя «лавров мученика». Однако последователи его учения, «толстовцы», преследовались постоянно, и это доставляло горькие страдания учителю.

В 1901 г. Святейший Синод опубликовал свое «Определение», провозгласившее «отпадение» графа Льва Толстого от церкви: «Церковь не считает его своим членом и не может считать, доколе он не раскается». Также публично отвечая на это постановление Синода и полученные по этому случаю письма (сочувственные и увещательные), Толстой с полной убежденностью написал о своей христианской вере и несогласии с церковью: «Я начал с того, что полюбил свою православную веру более своего спокойствия, потом полюбил христианство более своей церкви, теперь же люблю истину более всего на свете. И до сих пор истина совпадает для меня с христианством, как я

его понимаю». До конца жизни он считал, что без веры, религии жить нельзя, а веру понимал как христианскую любовь.

Л.Н. Толстой скончался от воспаления легких 7 (20) ноября 1910 г. на станции Астапово Рязано–Уральской железной дороги спустя десять дней после ухода из Ясной Поляны. В своем последнем странствии посетил Оптину пустынь, Шамординский монастырь, где жила его сестра Мария Николаевна. Он готов был, вероятно, остаться и в монастыре, если бы там не приходилось исполнять религиозные обряды; раскаиваться же в своем «лжеучении», как окрестил его взгляды Синод, не собирался. В прощальном письме, оставленном жене, об этом сказано: «Большинство уходит в монастыри, и я ушел бы в монастырь, если бы верил тому, чему верят в монастырях. Не веря же так, я ухожу просто в уединение. Мне необходимо быть одному».

Ехал Толстой в неизвестном направлении; обсуждались Кавказ, Болгария... Хотя доехать куда–нибудь незамеченным, неузнанным, конечно, было нельзя. На третий день газеты уже напечатали известия об уходе, и Толстой с огорчением читал их. Для 82–летнего старца путешествие в холодную пору осени по российским железным и всяким иным дорогам неминуемо таило смертельную опасность.

Похоронен Толстой в Ясной Поляне, на краю оврага, где, по услышанной еще в детстве легенде, зарыта зеленая палочка с тайной, которая сделает людей счастливыми.

Творческое развитие Л.Н.Толстого.

Раннее творчество.Л.Н. Толстому было 24 года, когда в лучшем, передовом журнале тех лет – «Современнике» – появилась его повесть «Детство». Первая книга Толстого «Детство» вместе с последующими двумя повестями, «Отрочеством» (1854) и «Юностью» (1857), стала и первым его шедевром. Романы и повести, созданные в пору творческого расцвета, не заслонили собой эту вершину.

Толстой сделал открытие: история души ребенка, подростка, юноши была поставлена в центр повествования.

Эта трилогия открывается «Детством», работая над которым писатель пережил настоящую творческую лихорадку. Ему казалось, что до него никто ещё так не почувствовал и не изобразил всю прелесть и поэзию детства. Маленький герой – Николенька Иртеньев, – живя в атмосфере патриархально–помещичьего быта, воспринимает окружающий его мир в его безмятежности, как счастливое, идилличное и радостное существование. Для этого есть много оснований: все его любят, вокруг ребёнка царит теплота и человечность во взаимоотношениях людей, растущий человек живёт в согласии собой и открывающимся перед ним миром; он переживает чувство гармонии, которой писатель необычайно дорожит. Нельзя не залюбоваться такими персонажами книги, как учитель Карл Иванович, няня Наталья Савишна. Толстой проявляет поразительное умение прослеживать мельчайшие движения человеческой души, смену переживаний и чувств ребёнка. Н. Г. Чернышевский назвал эту особенность писателя «диалектикой души». Она проявляется и тогда, когда юный герой познает самого себя, и тогда, когда он открывает окружающую его действительность. Таковы сцены детских игр, охоты, бала,

занятий в классной комнате, смерти матери и Натальи Савишны, обстоятельства, когда раскрывается сложность человеческих взаимоотношений, несправедливость, несогласие людей друг с другом, когда обнаруживаются горькие истины. Нередко ребёнок проявляет аристократические предрассудки, но он же учится их преодолевать. Формируется искренность маленького героя, его доверие к миру, естественность поведения. В повести «Детство» весьма ощутим автобиографический элемент: многие эпизоды напоминают детство Толстого, ряд открытий ребёнка отражает взгляды и искания самого писателя.

Вторая часть трилогии – «Отрочество», – продолжая многие мотивы предшествующего произведения, в то же время существенно отличается от «Детства». У Николеньки Иртеньева возрастает аналитичность мышления. Он читает Ф. Шеллинга, и у него возникает потребность философски осмыслять мир. Возникают тревожные вопросы о том, куда девается душа после смерти, что такое симметрия, существуют ли предметы вне наших отношений к ним. Главы «Поездка на долгих», «Гроза», «Новый взгляд» отражают новую фазу духовного развития героя. Появляется новое представление о мире: мальчик осознаёт множество чужих жизней, которое раньше им увидено не было, «...не все интересы, – рассуждает Иртеньев, – вертятся около нас... существует другая жизнь, ничего не имеющая общего с нами...» Это размышление о широком и разнообразном мире становится важной вехой в духовном развитии подростка. Он достаточно зорко видит социальное неравенство; Катенька помогает ему уяснить существование богатых и бедных, Карл Иванович открывает ему меру своих несчастий и степень своей отчужденности от мира. Растёт разъединение и Николеньки с окружающими людьми, тем более что он явственно осознаёт своё «я». ‘Учащаются злоключения Иртеньева (главы «Единица», «Изменница»), что ещё больше обостряет разлад с миром, разочарование в нём, конфликт с другими людьми. Существование уподобляется жизни в пустыне, усиливается мрачность колорита повествования и напряженность его сюжета, хотя внешних событий в повествовании по–прежнему немного. Но намечается и преодоление душевного кризиса: важную роль в этом играет дружба с Нехлюдовым, исповедующим идею внутреннего совершенствования.

«Юность» – третья часть трилогии, опубликованная в «Современнике» в 1857 году, – повествует об укреплении нового взгляда на жизнь, о стремлении героя к «нравственному усовершенствованию». Мечты, переданные в одноименной главе, укрепляют юношу в этом стремлении, хотя они достаточно оторваны от реальной жизни, и вскоре обнаруживается неспособность героя осуществить свои намерения. Высокие представления о жизни подменяются светским идеалом comme il faut (благовоспитанности). Однако искренняя исповедь Иртеньева свидетельствует о его тяготении к правдивости, благородстве, о стремлении его стать внешне и внутренне совершеннее. А рассказ в последних главах о поступлении юноши в университет говорит о тяготении героя к новым людям, разночинцам, которых он здесь встречает, о признании их превосходства в знаниях. Иртеньев обретает связи с людьми, и это значительная веха в истории его созревания. Однако последняя глава повести носит название «Я проваливаюсь». Это откровенное признание в крахе пре-

жней морали и философии, разочаровании в усвоенном образе жизни и одновременно – залог дальнейшего созревания личности героя.

В пейзажных описаниях, в образе старого дома, в портретах простых людей, в стилевых оттенках повествования заключена одна из главных идей трилогии – мысль о национальном характере и национальном образе жизни как первооснове исторического бытия.

Описания природы, сцены охоты, картины деревенского быта открывают герою родную страну – Россию.

В «Детстве»: «Необозримое, блестяще–желтое поле замыкалось только с одной стороны высоким, синеющим лесом, который казался мне самым отдаленным, таинственным местом, за которым или кончается свет, или начинаются необитаемые страны».

В «Отрочестве»: широкая лента дороги, длинный обоз огромных возов, незнакомая деревня и множество новых лиц, которые «не знают, кто мы такие и куда мы едем», гроза, озимое поле и роща после грозы.

Состояние умственной праздности и душевного одиночества, обычное для Иртеньева в «Юности», где так настойчиво и напрасно он воспитывает себя в духе светского «comme il faut», рассеивается тотчас же по возвращении в деревню: «Мне невольно представился вопрос: как могли мы, я и дом, быть так долго друг без друга? – и торопясь куда–то, я побежал смотреть... Дом... каждой половицей, каждым окном, каждой ступенькой лестницы, каждым звуком пробуждал во мне тьмы образов, чувств, событий...»

Поэтический образ дома, который, как некое живое существо, помнит, ждет Иртеньева, олицетворяет родину, и трудно не видеть, как много в этом олицетворении характерно толстовского, личного. В очерке «Лето в деревне» (1858) Толстой писал: «Без своей Ясной Поляны я трудно могу себе представить Россию и мое отношение к ней. Без Ясной Поляны я, может быть, яснее увижу общие законы, необходимые для моего отечества, но я не буду до пристрастия любить его. Хорошо ли, дурно ли, но я не знаю другого чувства родины».

Неудивительно, что по книгам Толстого, переведенным на разные языки, весь мир познавал потом, что такое Россия, русский человек, русская душа. В этой связи особенно важно понять: национальное, русское раскрывается у Толстого всегда как простое, скромное, стойкое, но не агрессивное. «Для нас нет величия там, где нет простоты, добра и правды».

Книга заканчивается главой «Я проваливаюсь». В процессе усовершенствования Иртеньев не доходит до цели. Да это, по Толстому, и невозможно. В дневнике 1854 года он пишет о том, что нельзя смешивать понятия совершенство и усовершенствование, так как первое означает достижение цели – идеал, а второе – путь к нему. Один из современников Толстого сказал о «голосе идеала», который всегда слышат Толстой и его герои. А вот знаменитые строки прямых высказываний писателя: «Чтоб жить честно, надо рваться, путаться, биться, ошибаться, начинать и бросать, и опять начинать, и опять бросать, и вечно бороться и лишаться. А спокойствие – душевная подлость».

Самая проницательная характеристика творчества молодого писателя принадлежит перу Н.Г.Чернышевского. В статье «Детство и отрочество. Военные рассказы гр. Толстого» (1856) критик первым с классической ясностью

определил важнейшие особенности творчества Толстого: «чистоту нравственного чувства» и психологизм – внимание к сложнейшей стороне существования человека, которую Чернышевский назвал «диалектикой души».

На Кавказе, участвуя в военных действиях, живя подолгу в казачьей станице, писатель открыл для себя новый, неведомый ранее мир.

Толстой создал такие рассказы, как «Набег», «Рубка леса». В основу их легли впечатления от военных действий русской армии. Герой «Набега» Хлопов – цельная натура, в нем «мало воинственного» и удивительна простота и чистота мыслей и чувств. В «Рубке леса» выделены образы простых людей «закаленной, спокойной храбрости». «В русском, настоящем солдате, – напоминает Толстой, – никогда не заметите хвастовства, ухарства, желания отуманиться, разгорячиться во время опасности: напротив, скромность, простота... составляют черты его характера».

В 1854 году Толстой начинает писать очерки–рассказы, которые завершаются публикацией в 1855 году. В «Севастопольских рассказах» писатель верен себе – в желании проследить жизнь города в «различных фазах» войны, прежде всего в изменениях душевного и духовного состояния ее участников, самой «психологии войны».

Очерки полны достоверных свидетельств, в которых нуждалось тогдашнее российское общество, плохо информированное, а часто и сознательно дезориентированное правительственными газетными сообщениями. Толстовское противостояние недомолвкам и лжи о происходящих событиях не однажды твердо выражены: в авторском комментарии («вы видели защитников Севастополя на самом месте защиты»); в утверждении, что «герой» повествования, который «всегда есть и будет прекрасен – правда»; в требовании видеть войну «в настоящем ее выражении – в крови, в страданиях и смерти». Стремление к правдивости, полноте изображения подчеркивают слова обращения к читателю, которому предлагаются «ужасные и грустные, величественные и забавные, но изумительные, возвышающие душу зрелища».

Различные «фазы» Крымской кампании 1854–1855 годов отражены в рассказах «Севастополь в декабре», «Севастополь в мае», «Севастополь в августе». Эти произведения объединяет в трилогию прежде всего единая направленность суждений о сути войны, о «побудительной причине» действий ее участников. В сюжетах рассказов постоянны параллели, связанные с событиями на бастионах, в траншеях, в блиндажах и госпиталях Севастополя.

Автор рассказа «Севастополь в декабре» полон веры и жажды заразить читателя «отрадным убеждением» в величии «эпопеи Севастополя, которой героем был народ русский». Отсюда намерение дать образ единого воинского коллектива в его «спокойном, твердом, неторопливом движении» к победе.

Это не значит, что Толстой не начнет писать о войне «в крови, страданиях и смерти». Открывает рассказ картина Севастопольского госпиталя. «Вы входите в большую залу Собрания. Только что вы открыли дверь, вид и запах сорока или пятидесяти тяжелораненых больных поражает вас... Пройдите в дверь налево: в той комнате делают перевязки и операции... А вот дорога к бастиону: чтобы идти на 4 бастион, возьмите направо, по узкой траншее...

встретите вы, может быть, опять носилки, матроса, солдат с лопатами, увидите проводники мин, землянки в грязи».

Обратите внимание, как Толстой вводит читателя в содержание эпопеи, как, найдя способ, вовлекает его в качестве свидетеля в происходящее. Полная иллюзия, «что и вы в Севастополе», рождается из подробного описания пути, которым предлагается пройти каждому к главным объектам военного лагеря, увидеть своими глазами то, без чего не может сложиться правильное представление об осаде и защите города. Автор предвидит неожиданность впечатлений (многое «неприятно поразит вас», «вы не ожидали видеть», «вам предстоит разочарование»). Но вскоре «вы начинаете понимать защитников Севастополя», а главное – «вы видите будничных людей» и «усомнитесь в справедливости понятия о геройстве».

Понятия истинного и мнимого геройства Толстой раскрывает в рассказе «Севастополь в мае». Пришло время, когда ощутимыми стали признаки поражения, а его причины – явственными. Толстой на начальных страницах пишет: «Вопрос, не решенный дипломатами, еще меньше решается порохом и кровью». В тот год в специальной «Записке», предназначенной правительству, и посвященной реформации армии, Толстой говорил о гибельном положении русского воинства. Мысли о России, которая могущественна «силой своего духа», но у которой «нет войска, есть толпы угнетенных рабов, повинующихся ворам, угнетающим наемникам и грабителям», воплотились во второй части трилогии, по стилю преимущественно художественной, а не очерковой.

Толстой рисует разные типы, характеры – более всего офицеров, кичащихся своим «аристократизмом», вроде князя Гальцына. Они презирают «подлый народ», во всем руководствуются чувством тщеславия, желанием «выказать» храбрость в надежде на награды и почести. Приемом «снятия масок» объяснены многие сцены: вот хвастает мнимыми подвигами трус барон Пест, вот в «затмении» от страха смерти одаренный, казалось бы, «деревянными нервами» Калугин... Но того же Калугина писатель, следуя своей вере в прирожденное добро в человеке, наделяет внезапно проснувшейся совестливостью, стыдом перед честно служащими ратному делу солдатами.

Открывая в своем творчестве тему–идею Наполеона, писатель выводит, как выражение «злой истины», формулу действий любого «маленького Наполеона, маленького изверга», когда тот «готов затеять сражение, убить человек сотню для того только, чтоб получить лишнюю звездочку или треть жалованья».

Истинную храбрость Толстой видит в преодолении в себе, под влиянием высоких помыслов, естественного страха смерти. «На дне души каждого лежит та благородная искра, которая сделает из него героя». Свойственное Толстому внимание к психическим процессам обнаруживается в детальности описания внутреннего состояния человека перед лицом смерти. Ужас смерти неизменно возвращает к мыслям о жизни прошлой, с ее мирными буднями. Так случилось с Михайловым, Прасухиным, убитым осколком «крутившейся в аршине от него и разорвавшейся бомбы». Подобное испытает на Бородинском поле смертельно раненный Андрей Болконский.

Не может не поразить характерное и для последующего творчества писателя противопоставление красоты и света мира, солнечного пейзажа – тому,

что совершают люди в сумасшествии войны: «...сотни людей с проклятьями и молитвами на пересохших устах – ползали, ворочались и стонали – одни между трупами на цветущей долине, другие – на носилках... И все так же, как и в прежние дни, обещая радость, любовь и счастье всему ожившему миру, выплывало могучее, прекрасное светило».

Необходимую и возможную для людей радость общения и единения Толстой дает почувствовать в эпизоде краткого перемирия между враждующими сторонами, когда русский и неприятель «с жадным и благосклонным любопытством» стремятся один к другому, обмениваются обыденными репликами, улыбками.

«Севастополь в мае» заканчивается потрясающей картиной: мальчик рвет цветы в «роковой долине», а затем в страхе бежит «от страшного, безголового трупа». Эта картина, воссоздавая ужас, жестокость войны, вместе с тем протестует против них и утверждает радость, любовь, счастье мира, свободное, естественное и потому радостное проявление личности, единения людей.

В рассказе «Севастополь в августе 1855 года» погибают два брата Козельцовы – и обстрелянный старший, и только что выпущенный из училища младший. Россия плакала, читая о гибели Володи Козельцова. И есть отчего! История его возмужания и смерти представлена с поразительной, немыслимой, трепетной правдивостью. Улыбаясь и краснея от застенчивости, он говорит брату: «...главное, я затем просился, что все–таки как–то совестно жить в Петербурге, когда тут умирают за отечество». В следующей главе он думает со страхом: «Сейчас прямо в Севастополь, в этот ад – ужасно». Потом по–детски мечтает о подвиге («Кто знает, в какой мере сбудутся эти мечты!» – пишет Толстой); затем «без малейшего содрогания увидал это страшное место, про которое он так много думал», но скоро «вдруг сделалось ужасно страшно», и он обращается с мольбой к Богу: «Господи, помилуй меня!», мучаясь от мысли, что он трус. В блиндаже среди солдат Володя «испытывал то чувство уютности, которое было у него, когда ребенком, играя в прятки, бывало, он залезал в шкаф или под юбку матери и, не переводя дыхания, слушал, боялся мрака и вместе наслаждался чем–то. Ему было и жутко немножко и весело». А наутро звонким голосом командовал: «Первое, второе!» Раньше, в главе XIV рассказа, Толстой написал о своем герое: «Детская, запуганная, ограниченная душа вдруг возмужала, просветлела и увидала новые, обширные, светлые горизонты». Он погиб в траншее, занятой врагом, не послушавшись юнкера Вланга, кричавшего: «Что вы стоите! Бегите!» В последней главе этот Вланг, полюбивший молоденького прапорщика, «вдруг, вспомнив о Володе, заплакал так громко, что солдаты, бывшие подле него, услыхали».

Так раскрыта история души человека на войне. Ее создавал, по верному слову критика (А.В. Дружинина), «настоящий русский военный человек, знающий и офицера и солдата».

Завершая трилогию картиной штурма неприятелем Малахова кургана, Толстой не ограничивается выражением горечи и боли, а анализирует то чувство, с которым уходят русские из Севастополя. «...Это было чувство, как будто похожее на раскаяние, стыд и злобу». Сложное тягостное чувство порожде-

но ощущением вины всех и каждого, позволяет допускать в мысли о севастопольской страде нелестные оценки и даже иронию.

В каждом из рассказов своя тональность. «Севастополь в декабре месяце» патетически публицистичен; «Севастополь в мае» – остро критичен; «Севастополь в августе 1855 года» – правдиво героичен. Их нужно читать вместе, как единый цикл.

Как и повесть «Два гусара» (1856) с ее замечательным сопоставлением дней минувших и нынешних, двух типов – удалого, необузданного, но симпатичного отца, участника войны 1812 г., и практичного, мелкого в чувствах сына, Севастопольские рассказы подготавливали создание великой эпопеи «Война и мир». Оборона Севастополя и победа над Наполеоном в 1812 г. для Толстого – события разного исторического масштаба, но равные по нравственному итогу – «сознанию непокоримости» такого народа. Севастопольские рассказы – выдающееся достижение художественного творчества Льва Толстого и вместе с тем образец для писателей, работавших после него в этом жанре. Эрнест Хемингуэй считал, что о войне никто не писал лучше Толстого.

«Казаки» (1853–1863). Говоря о сочинениях Толстого, посвященных Кавказу, Р.Роллан писал: «Надо всеми этими произведениями поднимается, подобно самой высокой вершине в горной цепи, лучший из лирических романов, созданных Толстым, песнь его юности, кавказская поэма “Казаки”. Снежные горы, вырисовывающиеся на фоне ослепительного неба, наполняют своей гордой красотой всю книгу».

В повести можно видеть развитие мысли Толстого о «родах любви», об истинных чувствах единения с людьми. Ими обладают, по Толстому, простые люди – такие, как вольные казаки, которые, живя среди горцев, «усвоили себе обычаи, образ жизни и нравы» их. Однако в быт, повседневность вошли и кровавые стычки, смерть. Герой повести, мудрый и справедливый, хотя и не безупречный (он тоже участвовал в стычках), старый казак Ерошка сокрушается: «Эх, души нет в людях».

Прибывший из Москвы в станицу Оленин одержим «любовью к самому себе, горячей, полной надежд» – в том числе надежды на близость с прекрасной, «как горы Кавказа», девушкой Марьяной. Толстой называет любовь «богом молодости» – но не ту, которая любуется собой, готовая на «подвиг самоотвержения». С нескрываемой насмешкой автор повествует о действиях и мыслях Оленина, когда тот решился отдать себя на съедение комарам или с той же решимостью начал ухаживать за возлюбленным Марьяны – Лукашкой (подарил ему лошадь, чтоб потом не раз напомнить о своем подарке).

Отказ от самоотвержения в любви происходит неожиданно, вдруг – в сцене объяснения с Марьяной, в тяжелое для нее время ранения Лукашки. Она расстается с нечутким к чужому горю, как и к радости, человеком со словами: «Уйди, постылый». Оленин не выдержал испытания простым, лишенным себялюбия чувством. При прощании Ерошка говорит ему: «Ты все один да один, нелюбимый ты какой–то». Отторжение «нелюбимых» (не любящих!) людей ленинского типа – черта, характерная для всего художественного мира Толстого. И именно в «Казаках» происходит знаменательное, важное для последующего творчества Толстого, сближение трех тем: «естественного человека», народной

жизни и традиционной для Толстого темы нравственных исканий дворянина (образ Оленина). В «Казаках» «фальшивое» светское общество противопоставлено гармоническому сообществу людей, близких к природе. «Естественность» для Толстого – основной критерий оценки нравственных качеств и поведения людей. «Истинной» жизнью, по его мнению, может быть только «вольная» жизнь, основанная на понимании мудрых законов природы.

В 1857 году он пишет одно из самых обличительных своих произведений – рассказ «Люцерн» – о событий, которое историки «должны записать огненными неизгладимыми буквами». Событие, казалось бы, не столь значительное: обида, нанесенная бродячему тирольскому певцу богатыми людьми. Но они – «самые цивилизованные люди самых цивилизованных наций» – пренебрегли бедным человеком. Выслушав его пение, они равнодушно удалились, «ни один человек не дал ему ничего, и многие смеялись над ним». Здесь же, Толстой заметит, что в итальянской, французской или немецкой деревне, среди простого народа был бы невозможен «этот бесчеловечный факт».

Рассказ–притча «Три смерти» написан через полгода после «Люцерна». Он свидетельствует о поисках писателем истинной веры, которую он находит в вере народной. Смысл притчи Толстой изложил тогда же в одном из писем: «Моя мысль была: три существа умерли – барыня, мужик и дерево. Барыня жалка и гадка, потому что лгала всю жизнь и лжет перед смертью. Христианство, как она его понимает, не решает для нее вопроса жизни и смерти... Мужик умирает спокойно... Его религия – природа, с которой он жил...» Народ живет, утверждает Толстой, в гармонии с природой и ее законами, один из которых – закон неизбежности смерти. Вечна природа и вечны начала нравственности, которым следует мужик и которые чужды барыне.

Притча соответствует признанию Толстого: «Жизнь у меня делает религию, а не религия – жизнь». С этих позиций он начинает критику догматов христианской церкви. В дневнике 1855 года Толстой запишет: «Вчера разговор о божественном и вере навел меня на великую, громадную мысль, осуществлению которой я чувствую себя способным посвятить жизнь. Мысль эта – основание новой религии, соответствующей развитию человечества, религии Христа, но очищенной от веры и таинственности, религии практической, не обещающей будущее блаженство, но дающей блаженство на Земле». Стремлению создать на их основе новую религию он действительно посвятил большую часть жизни.

Новый поворот в жизни писателя существенно скорректировал его литературные планы. Однако, удалившись от литературной «суеты», он не оставлял работы над новыми произведениями. С 1860 г., когда был задуман роман «Декабристы», постепенно складывался замысел крупнейшего произведения Толстого 1860–х гг. – романа–эпопеи «Бойка и мир». Это произведение аккумулировало не только жизненный и художественный опыт, накопленный Толстым в 1850–е гг., но и отразило его новые интересы. В частности, педагогическая деятельность, женитьба и строительство собственной семьи обусловили пристальное внимание писателя к проблемам семьи и воспитания. «Мысль семейная» в произведении, посвященном событиям полувековой давности, оказалась столь же важной, как и «мысль народная», проблемы философско–исторические и нравственные.

Подвижнический труд – создание «Войны и мира» – завершился в 1869 г. В течение нескольких лет Толстой вынашивал замысел нового произведения на «узловую», по его мнению, историческую тему – тему Петра I. Однако дальше нескольких глав работа над романом о петровской эпохе не продвинулась.

Открывая вновь свою яснополянскую школу и содействуя организации школ по всей округе, Толстой мечтал «спасти тех тонущих там Пушкиных, Остроградских, Филаретов, Ломоносовых», которые «кишат в каждой школе». Он был переполнен безграничной любовью к «маленьким мужичкам», как именовал он крестьянских детей. Плодом этой любви явилась «Азбука», над которой писатель трудился с огромным упорством в 1871–1872 гг. и затем в 1875 г., когда, откладывая работу над «Анной Карениной», составлял «Новую азбуку» и переделывал «Книги для чтения».

Убедившись в том, что за десять лет, протекших после прекращения журнала «Ясная Поляна», «не вышло ни одной книжки... которую бы можно было дать в руки крестьянскому мальчику», Толстой своими детскими рассказами восполнял этот пробел. С «Азбукой» он связывал самые «гордые мечты», полагая, что несколько поколений русских детей, от мужицких до царских, будут учиться по ней и получат из нее первые поэтические впечатления. «...Написав эту азбуку, мне можно будет спокойно умереть», – делился он в 1872 г. своими мыслями с А.А. Толстой.

Своей «Азбукой» Толстой не открыл наилучшего способа обучения грамоте или простейшего пути усвоения четырех действий арифметики. Но помещенными там рассказами он действительно создал целую литературу для детского чтения. Многие из этих рассказов и поныне входят во все хрестоматии и буквари: «Филипок», «Три медведя», «Акула», «Прыжок», «Лев и собачка», «Кавказский пленник», рассказы о Бульке и др. Художественные принципы, выработанные в рассказах «Азбуки» («надо, чтобы все было красиво, коротко, просто и, главное, – ясно»), несомненно, оказали затем воздействие не только на стиль «народных рассказов» 1880–х годов, но также и на стиль «Анны Карениной», незавершенных исторических романов и других произведений позднейшего периода деятельности писателя.

Роман «Анна Каренина» (1873–1877), центральное произведение 1870–х гг.,– новый этап в творческом развитии Толстого. В отличие от романа–эпопеи «Война и мир», посвященного изображению «героической» эпохи в жизни России, в проблематике «Анны Карениной» на первом плане оказалась «мысль семейная». Роман стал настоящим «семейным эпосом»: Толстой считал, что именно в семье следует искать узел современных общественных и нравственных проблем. Семья в его изображении – чуткий барометр, отражающий перемены в общественной морали, вызванные изменением всего пореформенного уклада жизни.

Роман открывается мрачным эпиграфом: «Мне отмщение и Аз воздам», – словами Иеговы из Ветхого Завета. Эпиграф вводит в атмосферу романа, который начинается фразой: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастна по–своему». И далее: «Все смешалось в доме Облонских». Несчастливые семьи – в центре романа. Только семья Левина – счастливая, но к благополучию Левин и его жена

Кити шли долгим, тяжелым путем, преодолевая разлад в собственной душе. Эпиграф имеет отношение к кругу проблем многих из выведенных Толстым семейств, но более всего помогает понять судьбу Анны. Он связан с темой вины и ответственности, которая проходит через роман, по–толстовски объясняя трагедию героини.

Смысл эпиграфа раскрыл сам Толстой, однажды согласившись с предложенным ему прочтением: «Все то дурное, что совершает человек, имеет своим следствием то горькое, что идет не от людей, а от Бога, и что испытала на себе Анна Каренина». Значит, все, что происходит с человеком, зависит от него. Совершив дурное, он поплатится, будет наказан «горьким» – горестным в своей жизни. Совершив преступление против себя, неизбежно сам же себя и осудит. Бог – это нравственный закон внутри души. Карает он, а не люди.

Толстой, вслед за Достоевским, будет иронически воспринимать мысль, что человека может «среда заесть». Ни до совершения проступка, ни после него влияние окружения, «среды» не является абсолютным. Анна воспитанием, положением связана с аристократическим обществом, которое отречется от нее после «неприличной» связи с Вронским. Она почувствует тяжесть и боль, когда ее будет гнать от себя свет, однако в гибели своей более всего виновата она сама.

В начале романа Толстой рисует Анну удивительно близкой к типу Наташи Ростовой. Она любит жизнь и сама полна ею. Вронский был покорен, когда увидел «сдержанную оживленность, которая играла в ее лице... Как будто избыток чего–то так переполнял ее существо, что помимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке». Ей «неприятно» было читать, то есть «следить за отражением жизни других людей. Ей слишком самой хотелось жить».

Анна была «совершенно проста», а вместе с тем в ней был «какой–то высший мир... интересов, сложных и поэтических»; Ей, как и Наташе, был дан дар «чувствовать» других людей. С особой серьезностью она относилась к любви: «Я оттого не люблю этого слова, что оно для меня слишком много значит». Любовь к Вронскому переменила ее.

Она отдалась своему чувству, никого и ничего не замечая вокруг. Ее и Вронского смущал лишь недоуменный, вопрошающий взгляд сына Сережи: «Ребенок этот со своим наивным взглядом на жизнь был компас, который показывал им степень отклонения от того, что они знали, но не хотели знать». А не хотели знать они того, что любовь их эгоистична и несет разрушение и им, и самой себе. Рано между ними начался разлад и раздражение друг против друга. «Лучшая сторона души ее зарастала».

Виною всему, полагает Толстой, их чувственная, а потому эгоистическая, любовь. «Тело мое отделяет меня от других людей, дух соединяет», – записал он в дневнике. В романе о двух видах любви – платонической и чувственной – будет рассуждать Левин, говоря, что «обе любви служат пробным камнем для людей». В последнем внутреннем монологе Анна скажет себе: «Если б я могла быть чем–нибудь, кроме любовницы, страстно любящей одни его ласки; но я не могу и не хочу быть ничем другим. И я этим желанием возбуждаю в нем отвращение, а он во мне злобу». Вот вывод, к которому Анна придет: «А где кончается любовь, там начинается ненависть».

Но еще прежде Толстой начал «испытывать» ее детьми, материнством. Когда–то Анна в доме Долли Облонской повела себя с ее детьми так, что «они прилипли к новой тете и не отходили от нее». В имении Вронского Долли не узнает Анну, слыша от нее, что она больше не хочет иметь детей, не желая делить с ними любовь Вронского. К дочери своей Анна равнодушна, а перед решительным концом своей жизни она вспоминает Сережу: «Я тоже думала, что любила его, и умилялась над своею нежностью».

Самое страшное, что произошло с Анной, – это ее переродившееся чувство жизни. Зло она сочла нормой: «Борьба за существование и ненависть – одно, что связывает людей». Теперь она выражает свои мысли не свойственным ей прежде языком и ощущает всюду только ненависть: «...Всё дома, дома... И всё люди, люди... Сколько их, конца нет, и все ненавидят друг друга».

Вскоре, в автобиографической «Исповеди» Толстой станет думать о себе: «Я понял, что мой вопрос о том, что есть моя жизнь, и ответ: зло, – был совершенно правилен. Неправильно было только то, что ответ, относящийся только ко мне, я отнес к жизни вообще». Так поступила Анна. Но если для Толстого подобное миропонимание было временным, то для Анны оно окончательно и приводит ее к гибели.

Анна права и не права в своем отношении к мужу. Каренин действительно «министерская машина», как говорит о нем Анна, но чиновник, бюрократ не убил в нем человека. «Да, вы только себя помните, – обращается он к Анне с упреком, – но страдания человека, который был вашим мужем, вам не интересны. Вам все равно, что вся жизнь его рушилась, что он пеле... педе... пелестрадал». Достоевский ценил сцену у постели больной Анны, когда Каренин ее искренне простил. Вернувшись в свет после окончательного ухода жены из семьи, Каренин почувствовал, что эти безжалостные, холодные люди «уничтожат его, как собаки задушат истерзанную, визжащую от боли собаку».

Параллельно образу Каренина показан образ Константина Левина. По природе Левин, как Анна, добр, отзывчив, открыт для людей. Он любит и смог добиться любви Кити, которая помогает ему обрести себя в семейной жизни. Но в мыслях и жизни он выходит за пределы узкого семейного «мирка» и мечтает совершить «что–нибудь такое, что сделало бы добро для всех, для человечества, для России, для всей деревни». Он ищет возможность сближения с крестьянским миром., А когда многое не удается, переживает трагические минуты, пряча от себя «шнурок, чтобы не повеситься на нем», и ружье, «чтобы не застрелиться». Спасает его, как говорит Толстой, «инстинкт добра», приобщение к народной морали, усвоенная народная вера в жизнь «для Бога и для души». Светлый взгляд на жизнь противопоставлен последним горестным думам Анны.

Толстому удалось мастерски связать судьбы своих центральных героев, и это определило своеобразие многопланового романа, сложность и стройность его композиции, архитектоники, основанной «на внутренней связи», а не на фабуле и не на отношениях лиц. На это обращал внимание сам Толстой, авторская мысль которого связывает воедино и проблемы романа, и сюжетные его линии. Драматизм духовных исканий героев, трагизм судеб некоторых из них (Анны, Левина, Вронского, отчасти Каренина) делают произ-

ведение Толстого монументальным романом–трагедией. А. Фет видел в этой книге «строгий, неподкупный суд всему нашему строю жизни», а Томас Манн находил, что «Анна Каренина» является «величайшим социальным романом во всей мировой литературе».

Последние годы жизни и творчества. Начало этого периода ознаменовано созданием религиозно–философских работ: завершение «Исповеди», «Исследование догматического богословия», «Соединение и перевод четырех Евангелий», «В чем моя вера?» Ни одна из этих книг не могла появиться в России, но основные их мысли широко распространились благодаря заграничным изданиям, рукописным и выполненным на гектографе копиям. Страстное искание Толстым надежных основ веры увлекало современников в России и за рубежом. Во многих странах, особенно на Востоке, учение Толстого находило живой отклик.

«Исповедь» – одна из самых глубоких и сильных книг Толстого, книга о смысле жизни и личной ответственности за ее устройство. Она начата в 1879 г., когда, пережив мучительный идейный и нравственный кризис, Толстой пришел к новому пониманию смысла жизни – своей собственной и каждого человека вообще. Прошлое предстало перед судом возмущенной совести.

«Со мной случился переворот, задатки которого давно были во мне. <...> Я отрекся от жизни нашего круга, признав, что это не есть жизнь, что условия избытка, в которых мы живем, лишают нас возможности понимать жизнь». А «делает жизнь», придает ей смысл, – рассуждает дальше Толстой, – «простой трудовой народ».

Толстой отдавался мыслям о трудящемся человеке, чьи условия существования жестоки, удел – нищета, голод, вымирание. Он проникся сочувствием к обездоленным, страдал их страданиями. Однажды при виде рабочих, выполняющих непосильную работу, он испытал ощущение человека, которого наказали шпицрутенами: «Вчера проехал мимо бьющих камень, точно меня сквозь строй прогнали». Писатель чувствовал вину и стыд – за праздных, беспечных людей своего круга. Условия обеспеченности и роскоши позволяли им веселиться «с 11 до 6 утра, в самую глухую ночь, в то время, как с пустыми желудками валяются люди по ночлежным домам и некоторые умирают».

Из ощущения боли, ужаса, стыда, из осознания несправедливости всего общественного уклада родилось его беспощадное отрицание: «Существующий строй жизни подлежит разрушению». Для себя Толстой сделал выбор: отказался от прав на имение, от собственности на свои произведения. Он определил цель своего гражданского поведения так: «Вся жизнь, не только русская, но и европейская, кишит злодеяниями насилия... Нужно все силы употребить на борьбу с этим злом...»

К тому времени как «Исповедь» была начата, тяжкие душевные переживания и самое обретение «веры» были позади. Толстой поведал обо всем этом не с целью уяснить вопрос для себя (для него, казалось, вопрос был уже решен), но для того, чтобы разделить с людьми опыт своей жизни, открыть им то, что сам он считал обретенной истиной. Это не только исповедь, но и проповедь. Страстный, горячий голос проповедника слышится в каждой строке книги.

Толстой рассказывал о себе, но, конечно, не свою биографию. Писалась книга о духовном переломе, о том, как он, здоровый, благополучный, счастливый человек и знаменитый литератор, увидел бессмыслицу всей своей жизни, пережил мучительный кризис и нашел выход в новом миросозерцании, новом взгляде на жизнь.

Он рассказывал не все, а лишь то, что связано в его жизни с верой и неверием, т.е. с признанием или отрицанием высшего смысла человеческого бытия. Сравнивая «Исповедь» Толстого с ныне хорошо известной всем историей его жизни и творчества, нельзя не удивиться жестоким приговорам, какие писатель выносит сам себе. На первых же страницах он «признавался»: «Ложь, воровство, любодеяния всех родов, пьянство, насилие, убийство... Не было преступления, которого бы я не совершал». С точки зрения биографа, это неверно. Речь ведь идет о человеке, жизненным и писательским девизом которого с молодых лет была правда и которого прежде всего отличала, по словам проницательного современника, «чистота нравственного чувства».

О начале своей литературной работы Толстой говорил: «В это время я стал писать из тщеславия, корыстолюбия и гордости... Для того, чтобы иметь славу и деньги, для которых я писал, надо было скрывать хорошее и выказывать дурное. Я так и делал». Первым читателям «Исповеди» были незнакомы известные теперь дневники и письма молодого Толстого, опровергающие эти жестокие слова. В дневнике 1855 г., например, отмечено (после публикации рассказа «Севастополь в мае», очень пострадавшего от цензуры): «Я, кажется, сильно на примете у синих За свои статьи. Желаю, впрочем, чтобы всегда Россия имела таких нравственных писателей; но сладеньким уж я никак не могу быть, и тоже писать из пустого в порожнее – без мысли и, главное, без цели». Писательская задача понималась так: «Добро, которое я могу сделать своими сочинениями» (синие – жандармы).

Несправедливо суровые характеристики даны и той литературной среде, в которую он попал, приехав из Севастополя в Петербург. Дальше в «Исповеди», рассказывая о «соблазне писательства», Толстой говорил об огромном денежном вознаграждении и рукоплесканиях за «ничтожный труд». Опять–таки известно, какой колоссальный, поистине титанический труд был вложен им в создание рассказов, повестей и романов, от которых он теперь с такой горячностью отрекался как от праздной забавы.

И тем не менее Толстой писал правду, а его «Исповедь» – одна из самых искренних книг мировой литературы. Долгим опытом жизни он убедился, что только победа над собой делает человека сильным.

Толстой посмотрел на прошлую свою жизнь и на нынешнюю жизнь людей своего круга с высоты нового миросозерцания и не нашел в ней того смысла, какой он теперь придавал всякому человеческому существованию. Он осудил ее в той мере, в какой она подчинялась велениям существующей власти, догмам церкви, господствующему нравственному варварству. Главная идейная и литературная задача «Исповеди» – обличить свою прошлую жизнь, чтобы тем самым отвергнуть все жизненное устройство общества, к которому по рождению и воспитанию принадлежал он сам. В письме к Н.Н.Страхову, советуя ему описать свою жизнь, Толстой заметил: «Но только надо поставить – возбудить к своей жизни отвращение всех читателей».

В «Исповеди» ставятся философские и религиозные вопросы (о соотношении конечного и бесконечного, о вере и безверии), но главный вопрос – нравственный и социальный: о смысле жизни, о добре и зле, о любви к людям и единении с ними. Эта книга – суровая история души, наделенной нечеловеческой чуткостью. Справедливо было сказано, что чуткость Толстого можно сравнить с большим и тонким стеклянным колоколом, звучащим при малейшем сотрясении. Здесь колокол звучит как набат.

В «Исповеди» еще нет того всестороннего обличения, какое придет потом, но нет и того ригористичного учительства, каким будут проникнуты позднейшие сочинения Толстого. Тут рассказано о поиске и обретении истины, о внутренней борьбе и только что достигнутой победе. Толстой вложил в нее весь жар своей души. Видевший его осенью 1879 г. Страхов писал с восхищенным удивлением: «Ваши мысли волнуют вас так, как будто вам не 50, а 20–ть лет».

Позднее о периоде «Исповеди» Толстой записал в дневнике: «Вспомнил, как сущность обращения моего в христианство было сознание братства людей и ужас перед той небратской жизнью, в которой я застал себя... Это было одно из самых сильных чувств, которые я испытал когда–либо».

Вера Толстого – это живое нравственное чувство, ответ на самый простой и одновременно самый главный вопрос жизни: что хорошо и что дурно, твердое и ясное знание ее смысла. Конечно, рассуждения Толстого о том, что смысл жизни – в отвращении от зла и обращении к добру, достаточно отвлеченны. Но чрезвычайно важно, какой конкретный смысл вкладывал писатель в эти отвлеченности: «зло» и «благо». Реальное содержание религиозной толстовской терминологии лучше всего раскрывается словами самого писателя: «Когда я говорю религиозный человек, я имею в виду просто высоконравственный человек»; «Когда я говорю Бог, я имею в виду добро»; «Когда я пишу о царстве Божием, я имею в виду до конца нравственные отношения между людьми».

Еще весной 1855 г., во времена Севастопольской обороны, Толстой мечтал посвятить жизнь «основанию новой религии, соответствующей развитию человечества, религии Христа, но очищенной от веры и таинственности, религии практической, не обещающей будущее блаженство, но дающей блаженство на земле». Теперь наступило время осуществлять эту мечту. Чрезвычайно много сил было отдано критике внешней догматики и толкованию внутреннего смысла христианского учения. Выяснилось, что изобретать новую религию не нужно – она находится в Евангелии. В частности, идея о непротивлении злу насилием. Толстого много критиковали за эту якобы проповедь пассивности, покорности, «неделания». В действительности трудно найти другого писателя, который бы сделал так много в борьбе со злом. Он только считал, что зло нельзя победить злом, насилию бессмысленно противопоставлять насилие. Победа дается лишь добром, как всякая война неизбежно завершается миром. Речь, таким образом, шла об активном неповиновении злу, об отказе служить ему. В этом смысл религиозно–нравственных взглядов Толстого.

С утверждением нового взгляда на жизнь потребовалось заново решать и все «вопросы жизни».

Главная цель, по Толстому, – единение со всеми людьми. Истина – «единение в любви». На новой основе он вернулся к детской своей мечте о «муравейном братстве». В старости, вспоминая детские игры с братьями и сестрой, он написал: «Идеал муравейных братьев, льнущих любовно друг к другу, только не под двумя креслами, завешанными платками, а под всем небесным сводом всех людей мира, остался для меня тот же». Такое единение было легко и радостно, поскольку речь шла о трудовом народе. Но нельзя было стать братом тех людей, которые властвовали, судили, казнили, развязывали братоубийственные войны. Согласно общему смыслу учения, их тоже надо было любить как заблудших братьев. Толстой стремился к этому в жизни и настойчиво проповедовал это в своих позднейших, после «Исповеди», сочинениях. Но это плохо удавалось. Естественнее было обличать их, критиковать – это он и не уставал делать в последние тридцать лет жизни, хотя временами и осуждал свое «озлобление спора» (слова из «Исповеди»).

Отныне тяжкое сознание собственной вины и вины своего класса перед народом не покидало Толстого. Настроения «кающегося дворянина», несомненно, свойственны «Исповеди» и всему творчеству последующих лет. Но гораздо сильнее звучит в них горячий голос обличения, протеста, страстной проповеди добра и справедливости.

О том периоде, когда писалась «Исповедь», С.А.Толстая вспоминала в автобиографии «Моя жизнь»: «Он посещал тогда тюрьмы и остроги, ездил на волостные и мировые суды, присутствовал на рекрутских наборах и, точно умышленно, искал везде страдания людей, насилие над ними и с горячностью отрицал весь существующий строй человеческой жизни, все осуждал, за все страдал сам и выражал симпатию только народу и соболезнование всем угнетенным».

В 1883 г., прочитав «Исповедь», И.С.Тургенев в предсмертном письме обратился к Толстому со знаменитыми словами: «Друг мой, вернитесь к литературной деятельности! Ведь этот дар Вам оттуда же, откуда все другое... Друг мой, великий писатель русской земли, внемлите моей просьбе!». Но литературная деятельность Толстого не прекращалась! Только смысл ее стал пониматься иначе и художественная работа не представлялась уже главным делом. Образец нового искусства – рассказ 1881 г. «Чем люди живы», открывающий серию так называемых «народных рассказов».

В 1884 г. Толстой и его помощники (В.Г.Чертков, П.И.Бирюков, И.И.Горбунов–Посадов) организовали издательство «Посредник», где как раз и печатались дешевые книжки для народного чтения – с высоконравственным христианским содержанием. Поучение, образцовый пример – такова главная цель «народных рассказов». Это своего рода житийная литература нового времени. Сюжетными источниками этих рассказов обычно становились легенды старинных Прологов, Патериков, Четьих–Миней, но также и фольклор.

Конечно, реализм великого художника виден и здесь. Толстой не соглашался с настойчивым предложением В.Г. Черткова избегать показа темных сторон жизни. «Нельзя и не должно скрывать лжи, неверности и дурное», – писал он. Следуя этому принципу, он изображает безысходную бедность семьи сапожника Семена («Чем люди живы»), эгоистическую жизнь «хозяйственного мужика» Ильяса («Ильяс»), злоключения сапожника Мартына («Где лю-

бовь, там и Бог»), неприглядную жизнь крестьян, у которых из–за куриного яйца разгорелась жестокая вражда («Упустишь огонь – не потушишь»), дикую жадность «выбившегося в люди» Пахома («Много ли человеку земли нужно») и т.д. Но основное внимание сосредоточено в этих рассказах на другом: показе того, как люди могут жить и живут «по–христиански», «по–божески», т. е. справедливо, не обижая друг друга, помогая несчастному, отказываясь от денег, от войн, все добывая «мозольным трудом».

Эта проповедь добра имеет высокий гуманистический смысл. Она очень характерна для личности Толстого и всей его деятельности, насквозь пронизанной этическими устремлениями. Выразилась здесь и крестьянская мечта о «справедливом» строе, при котором не отнимали бы у бедняка корову ради того, чтобы у Тараса–«брюхана» было побольше денег; чтобы не убивали людей ради корыстолюбивых, захватнических планов Семена–«воина»; чтобы в обществе не было тунеядцев («У кого мозоли на руках – полезай за стол, а у кого нет – тому объедки» – «Сказка об Иване–дураке»). Толстой надеялся своим «словом убежденья» перестроить мир.

Замечательные слова об этих рассказах, «образцах жанрового лаконизма и простоты», произнесены писателем Леонидом Леоновым в 1960 г., когда отмечалось 50–летие со дня кончины Толстого: «В щемяще–человеческом говоре их слышится столь несвойственный Толстому голос странника, хлебнувшего из обманчивой чаши бытия и обретшего, наконец, покой от преходящих обольщений света. У всех бывалых народов найдется по бочонку такой живой воды, к которому и помимо кораблекрушений полезно иной раз прильнуть пересохшими устами. Остается впечатление, что при помощи этих маленьких, на один глоток, сказаний Толстой стремился утолить извечную человеческую жажду правды и тем самым начертать подобие религиозно–нравственного кодекса, способного разрешить все социальные, международные, семейные и прочие, на века вперед, невзгоды, скопившиеся в людском обиходе от длительного нарушения ими некоей Божественной правды».

Формулировать свои новые взгляды на задачи искусства Толстой начал в 1882 г. в статье–письме к издателю «Художественного журнала» В.А. Александрову и завершил в трактате «Что такое искусство?» (1897–1898).

Разговаривая в 1896 г. с композитором Сергеем Танеевым о Канте, Толстой сказал, что в человеке существуют два «я» – «одно низшее, связывающее его с миром явлений, другое высшее. Второе “я” связывает людей между собой и есть то, что человек может назвать Богом». То, что объединяет людей в братских чувствах, может называться религией, верой. На соседних страницах своего дневника Танеев записал, что Толстой низко ставит телесную красоту, душевные свойства гораздо важнее: «...после истин, сказанных Христом, нельзя уже заниматься красивыми предметами».

Так проясняются главные принципы эстетики, где добро выше красоты, а заразительность – передача добрых чувств или даже только хорошего настроения, которое просто объединяет людей, как, например, народные песни, трогающая сердце картина, – делается целью искусства.

Среди повестей 80–х годов есть одна, которая дает в руки прямо–таки документальный, совершенно наглядный материал об эволюции реализма Тол-

стого в этот период. Это «Холстомер», написанный в основном в 1861–1863 гг., но сильно переделанный и напечатанный лишь спустя двадцать два года – в 1885 г. Сюжетная основа замысла осталась неизменной: и в первоначальной, и в окончательной редакции это история лошади, погубленной людьми. Как это часто бывает у Толстого, зерно сюжета составлял действительный факт. Лошадь по кличке Холстомер, или Мужик 1–й, в самом деле славилась в Орловском конном заводе. У Холстомера в действительности была, скорее, счастливая, чем драматическая, судьба: победы на бегах, знаменитое потомство. Лишь самый конец – старость – несчастлив.

Последовательно развивал и подчеркивал Толстой эпизоды, рассказывающие о том, как все хозяева мучили и калечили Холстомера. Особенно это относится к одному из центральных моментов повести – рассказу о пребывании Холстомера у гусарского офицера Серпуховского. Внимание писателя сосредоточено на том, чтобы показать, как именно здесь погубили Холстомера, ибо в безнравственных условиях жизни нельзя не погибнуть. Серпуховской смотрит на старого мерина с «изменившимся лицом», «тотчас узнает в нем своего Холстомера», взволнованно, «переменившимся голосом» расспрашивает о нем молодого хозяина конного завода. О Холстомере говорится, что он, «вероятно, узнал старого хозяина». В окончательном тексте Серпуховской не узнает Холстомера и не обращает внимания на смешное старческое ржание узнавшей его лошади. Здесь в характеристику Серпуховского вносится постоянный эпитет «обрюзгший», наряду с другими деталями в отталкивающем свете рисующий этот персонаж.

«Нельзя быть добрым человеку, неправильно живущему», – записал Толстой в одном из поздних своих дневников. Соответственно с этим он лишил доброты, доброго выражения не только Серпуховского и его молодого приятеля, но и беременную хозяйку. В описании одежды и домашней обстановки хозяина конного завода и его любовницы слово «дорогой» заменяет все бывшие раньше эпитеты. «Дорогой», «роскошный» – синонимы внешнего блеска и внутренней пустоты и бессмыслицы барской жизни.

С особенной же резкостью мотивы обличения Серпуховского были развиты Толстым в заключительных главах повести, где изображена «грязная старость» этого человека, контрастирующая со старостью Холстомера. Только в окончательной редакции был нарисован потрясающий по силе контраст смерти Холстомера, с поэтическим изображением волчицы, кормящей мясом зарезанной лошади своих волчат, и смерти Серпуховского, отвратительность которой не уменьшается, а увеличивается пышной обстановкой похорон.

Вся повесть строится на контрастных сопоставлениях. Прием художественного контраста – излюбленный у Толстого. Он щедро использовался и в первоначальной редакции, в обрисовке Холстомера в молодости и в старости, противопоставлении старого Холстомера и оживленного табуна красивых, здоровых, сильных лошадей и т.п. В окончательном тексте эти контрасты сохранены, даже усилены множеством новых (порою «натуралистических») деталей.

Отталкивающие подробности в облике старой лошади вызывают не отвращение, а сострадание. И главное: Толстой не ставит точки. Дальше следует патетический отрывок о том, что, несмотря «на отвратительную старость этой

лошади... знаток сразу бы сказал, что это была в свое время замечательно хорошая лошадь». В рассказе же о «ходившем по свету, евшем и пившем мертвом теле Серпуховского» нет ни одной просветляющей ноты. Последние слова – про «гниющее, кишащее червями тело». Авторский суд ясен.

Беспощадность правды – эстетическое кредо Толстого именно в 80–е годы. Центральное место в художественном творчестве Толстого в это время принадлежит повести «Смерть Ивана Ильича» (1882–1886).

Испытание человека смертью – излюбленная сюжетная ситуация у Толстого.

В толстовской философии, как она сформулирована яснее всего трактатом «О жизни» и одновременно повестью «Смерть Ивана Ильича», смерти нет, она не страшна, если у жизни есть смысл. А смысл жизни в том, чтобы увеличивать любовь, единение людей между собою. Извечный евангельский спор между Марфой и Марией решался, конечно, в пользу Марии, т.е. в пользу духовного начала. При этом отвергался аскетизм (с одновременным презрением к роскоши и праздности), искусственный уход от «прелестей» бытия (вспомним «Отца Сергия») и сознавалось, как нелегка победа над плотскими влечениями («Дьявол», «Воскресение»). Сама же духовная победа означала приближение «царства Божия на земле», именно на земле, и давала надежную опору для перемен во всем строе жизни – в отличие от материального «прогресса», перемен власти, реформ, революций.

В повести «Смерть Ивана Ильича» о том же рассказано трагичнее, но и человечнее: «”Что это? Неужели правда, что смерть?” И внутренний голос отвечал: да, правда. “Зачем эти муки?” И голос отвечал: а так, ни зачем. Дальше и кроме этого ничего не было». Заканчивается повесть все же просветлением. «Кончена смерть. Ее нет больше», – чувствует Иван Ильич, пожалевший жену и сына. Но в повести это – мгновение перед самой смертью; трактатом Толстой хотел доказать, что такою может и обязана быть вся жизнь. И тогда нет смерти, она не страшна.

Лаконичность, сжатость, сосредоточенность на главном – характерная черта повествовательного стиля позднего Толстого.

В «Смерти Ивана Ильича» сохраняется основной способ толстовского познания и воплощения мира – через психологический анализ. «Диалектика души» здесь является инструментом художественного изображения.

«Крейцерова соната» (1887 – 1889) – повесть о трагическом в любви и семейной жизни, о «зле» чувственности, не овеянной духовным началом. Позднышев, убивший свою жену, сам рассказывает о случившемся, пытаясь объяснить себе и другим причины кровавой развязки семейной драмы. Чувство ревности овладевает Позднышевым вследствие ложного взгляда на женщину как объект вожделения. Этот взгляд привит, воспитан обществом, представляющим собой «сплошной дом терпимости», и не отвечает истинному назначению женщины, ее призванию быть матерью и хранительницей дома, – таков основной смысл размышлений героя. И в прозе, и в драмах Толстого этой поры заметен повышенный интерес к «подробностям событий», большей частью катастрофических, свидетельствующих о моральном неблагополучии в семье и обществе. Почти в каждом из произведений ощутима связь с темой нравственного преступления и наказания.

В послесловии к «Крейцеровой сонате» Толстой объявил идеалом жизни целомудрие и безбрачие.

Самым значительным прозаическим произведением Толстого этого времени является роман «Воскресение» (1889 – 1899).

Роман задуман в 1889 году, работа над ним длилась более 9 лет. В 1899 году произведение было опубликовано. Это – целый период в жизни Толстого, отмеченный все более ясными признаками «перелома» в мировоззрении и изменениями в художественном методе. По содержанию и идейному наполнению «Воскресение» – роман социально–психологический. В романе Толстой будет раскрывать, по существу, проблему, актуальную для Достоевского–художника – проблему преступления и наказания в ее этическом осмыслении.

Речь пойдет о нравственном падении центральных героев – Нехлюдова и Катерины Масловой – и последующем их «воскресении». По законам «диалектики души» Толстой покажет в подробностях процесс перехода их от чистой, честной, доброй, красивой жизни к жизни во мраке неосознанного, различно ощущаемого Катериной и Нехлюдовым зла жизни, а затем – к воскресению в них всего лучшего, человеческого. Именно в текст «Воскресения» Толстой поместил свою знаменитую формулу «текучести» человеческого характера и «истории души»: «Люди как реки...» «Психологическая задача» – центральная для автора романа.

Поражает обилие в «Воскресении» художественно–публицистического, обличительного материала. Хотелось бы говорить о двух романах в одном тексте, но это непозволительно, так как детальные описания «зла», мира государственных чиновников, судебных властителей, служителей казенной церкви имеют причинную связь с внутренним потрясением Нехлюдова, которое привело его на путь воскресения. То же имеет отношение к Масловой, испытавшей на своей судьбе ужас насилия и официального обмана.

Роман открывают помещенные в эпиграф четыре евангельских текста с точным указанием «выходных данных» – глав, стихов. Немалый фрагмент Евангелия от Матфея занимает последние страницы романа, где его читает Нехлюдов. Эта «кольцевая» композиция открыто несет в себе авторский «суд и правду» о том, о чем рассказано в сюжете, откровенно проповедническое начало, к которому в это время склоняется писатель. Здесь выражены дорогие для Толстого мысли о коренных причинах неустройства земной жизни по нравственным, Божьим законам, о «средстве спасения от того ужасного зла, от которого страдают люди», – личном усовершенствовании, осознании каждым виновности и ответственности за общую беду и горе, о раскаянии в преступлении против человечности в себе, в других (особенно у тех, кто «сделал себе профессию из мнимого наказания и исправления людей»).

Идея всепрощения, которая присутствует в авторской проповеди, явно не согласуется с обличительным пафосом страниц, повествующих – часто в тоне иронии, сатиры, сарказма – о правителях царских канцелярий, о неправедных судьях, администраторах тюрем, о корысти и отсутствии подлинной веры у священнослужителей. Да, вероятно, и сам Толстой чувствовал это несоответствие, объясняемое трудностью в решении вопроса о противлении и непротивлении, сомнении в реальной возможности всепрощения.

Прежде чем посадить своего героя за вдумчивое чтение Евангелия, Толстой говорит о смуте в его душе и мыслях: «Все это зло... торжествовало, царствовало, и не виднелось никакой возможности не только победить его, но даже понять, как победить его». Недаром много места в романе он отвел образам политических заключенных–противленцев, увидев в большинстве из них, таких, как Симонсон, Набатов, Крыльцов и другие, людей с высокими «требованиями нравственности» – правдивых, бескорыстных, готовых жертвовать собой в защиту «обиженного простого народа». Хотя заметно иное, недружелюбное отношение Толстого к непримиримым революционерам типа Новодворова, Маркела Кондратьева, то есть к тем, кто противится насилием.

Важно подчеркнуть, что насилие как орудие воздействия на людей Толстой отрицал прежде всего в политике любого правительства, государственной власти. «Людоедство начинается не в тайге, а в министерствах, комитетах и заключается только в тайге»^ – читаем в романе. С гневной публицистической патетикой Толстой пишет об «усовершенствованных тюрьмах», где совершается «усовершенствованное насилие», где торжествует «пресечение, устрашение, исправление и закономерное возмездие».

Толстовской идее всепрощения отвечал сюжет романа. Соблазненная Нехлюдовым, оставленная им Катюша Маслова, которая стала проституткой и была осуждена за ограбление и соучастие в убийстве, сначала резко отвергла помощь обидчика: «Ты мной услаждался, а теперь спастись хочешь». Но в Сибири, куда Нехлюдов поехал за ней, она созналась себе, что «уже давно опять любила его так, что невольно исполняла все то, чего он желал от нее: перестала пить, курить, оставила кокетство». Катюша отказывается от брака с Нехлюдовым, так как считает, что это «сделает его несчастье».

Как всегда у Толстого, в романе выведена фигура мудреца «из простых» – старика, чей образ, видимо, навсегда отложился в памяти Нехлюдова, встретившего его однажды на пароме. Старик возмущался законом, который разрешал «забрать людей», «запереть в клетку» – в тюрьму, в острог, чтоб они «озверели»: «Бог знает, кого казнить, кого миловать, а мы не знаем. <...> Будь сам себе начальником, тогда и начальников не нужно».

«Сам себе начальник» – формула независимости человека от царствующих общих законов, условий, обычаев. Толстой придавал огромное значение вере человека в себя, в свою добрую природу, в возможность сопротивляться влиянию дурного, насилию со стороны среды, общества, государства. На этом основывались его религия, теория «нравственного самоусовершенствования», надежда на восстановление в каждом человеке его лучших качеств.

О доброй природе человека Толстой напоминал в суждениях о «непромокаемых», «непроницаемых» для чувства сострадания смотрителях в тюрьмах: «Добрые люди сделались злыми только потому, что они служат». В изображении процесса разрушения и последующего восстановления личности в Нехлюдове писатель придает особое значение мыслям о роли веры человека в себя. Эти мысли постоянно присутствуют в рассказе о «чистке души» Нехлюдова.

При первой встрече с Катюшей Нехлюдов был честным, восторженным юношей, любящим «мир Божий», природу; женщина представлялась ему «таин-

ственным и прелестным существом». Затем он стал считать собою «свое здоровое, бодрое животное я». «И вся эта страшная перемена совершилась с ним только оттого, что он перестал верить себе, а стал верить другим... получал одобрение людей, окружающих его». Окружающие – мать–княгиня, родственники, товарищи по гвардии. «Отречение от себя» было неприятным лишь недолго, потом наступил период «полного сумасшествия эгоизма». Через 12 лет Нехлюдова вывела из этого «сумасшествия» встреча с Масловой в зале суда.

Не сразу пришло раскаяние, но «в глубине души он уже чувствовал всю жестокость, подлость, низость» своей «праздной, развратной, жестокой» жизни. Возврат к себе был нелегким, Нехлюдова посещали «дурные мысли», даже относительно возродившей в нем чувство сострадания Катюши. Он испытал «радость пробуждения в себе духовного существа», но еще долго лил «слезы умиления... над своей добродетелью».

Процесс возврата Нехлюдова к себе Толстой раскрывает через многие эпизоды отречения от прежних привычек, отказа от общения с теми, кому он доверял ранее больше, чем себе самому, через его ощущение «нравственной тошноты» от вынужденных новых встреч с такими людьми, как барон Кригсмут, Топоров – один из столпов «святейшего» синода, других столпов «законной власти». Когда-то семья Нехлюдова возмутилась его желанием помочь крестьянам. Теперь в его сознании деревня – это голодный «бескровный ребеночек в скуфеечке из лоскутиков». И он, по-толстовски, готов к отказу от земельной собственности. Правда, крестьяне ему не верят, дерзки со своим барином.

Наконец – и это последний шаг и усилие – Нехлюдов едет за Масловой в Сибирь. Казалось бы, он выдержал испытание на человечность, вернулся к самому себе. Однако его неожиданно начинают посещать мысли о «приятности отношений с благовоспитанными людьми своего привычного круга», возникает чувство «исполнения неприятного долга», которое он раньше принял за бескорыстное желание загладить вину перед Катюшей. Движение к восстановлению себя – было, и как будто успешное. Но полного «воскресения» не произошло. Как когда–то Раскольников у Достоевского после душевных перепадов, изломов пришел к Христовой истине, так и Нехлюдов завершает свой романный путь. Оба художника в последнем абзаце романов обещают продолжить рассказ об «истории души» героев, о вступлении их в новую жизнь.

Размышляя о «конце века», Толстой подвел неутешительные итоги XIX столетия, в котором материальная цивилизация взяла верх над духовностью, заставив людей поклоняться фальшивым ценностям. Однако писатель убежден, что подобно тому, как неправедная, бессмысленная жизнь князя Нехлюдова озаряется прозрением. С точки зрения Толстого, перспективой существования всех людей должно стать преодоление лжи, фальши и лицемерия. В преддверии XX в. Толстой размышлял о грядущей «весне» человечества, а торжестве жизни, которая пробьется, как первая весенняя трава, сквозь «плиты камней».

Работая над «Воскресением», Толстой одновременно писал повести «Отец Сергий» (1890–1898) и «Хаджи–Мурат» (1896–1904). Оба произведения были впервые опубликованы (с цензурными купюрами) только в 1912 г.

Суть повести «Хаджи–Мурат» Л.Н.Толстого не только в отрицании зла, насилия и жестокости, не только в утверждении всего лучшего в человеке, но и предупреждении всем живущим сегодня.

Особенность мастерства Толстого, который с помощью точного высказывания, яркого образа, ключевого слова определяет проблему повести. И не только определяет, но и предостерегает, и отрицает.

Что же отрицает Толстой?

«Дорога к дому шла паровым, только что вспаханным черноземным полем. Я шел наизволок по пыльной черноземной дороге. Вспаханное поле было помещичье, очень большое, так что с обеих сторон дороги и вперед в гору ничего не было видно, кроме черного, ровно взборожденного, еще не скороженного пара. Пахота была хорошая, и нигде по полю не виднелось ни одного растения, ни одной травки, – все было черно. «Экое разрушительное, жестокое существо человек, столько уничтожил разнообразных живых существ, растений для поддержания своей жизни», – думал я, невольно отыскивая чего–нибудь живого среди этого мертвого черного поля».

Что же заставляет человека быть разрушительным, жестоким?

Борьба за власть – основной источник жестокости. Для чего же нужна власть? (гл IV):

«Он представлял себе, как он с войском, которое даст ему Воронцов, пойдет на Шамиля и захватит его в плен, и отомстит ему, и как русский царь наградит его, и он опять будет управлять не только Аварией, но и всей Чечней, которая покорится ему».

Власть как самоцель перерастает в тиранию, деспотизм, т.е. неограниченную власть.

Толстой находит слова, чтобы показать: Хаджи–Мурат прежде всего сам – жертва деспотизма: «Я связан, и конец веревки у Шамиля».

Умирающий Хаджи–Мурат видит бледное, с рыжей бородой и прищуренными глазами лицо своего врага Шамиля. Сущность Шамиля однозначна: он воплощение абсолютной власти, которая обеспечивает ему все жизненные блага. А то, что это происходит за счет жизни и свободы других, – не суть важно для него. Итак, суть первой проблемы заключается в отрицании жестокости, насилия и их высшего проявления – деспотической власти. Но всякая ли власть есть зло? Обладал ли сам Толстой властью над людьми? Толстой был властителем людских душ, обладал моральной властью, имел огромный авторитет, т.е. духовное влияние. (Отсюда авторитетный – заслуживающий доверия. Авторитарный – требующий бесприкословного, слепого подчинения).

Марья Дмитриевна заметила на лице мертвого Хаджи–Мурата «Детское доброе выражение», застывшее «в складе посиневших губ», и это говорит об изначально добром, хорошем в его характере. Толстой отрицает жестокость, деспотизм. Война – это смерть, уничтожение. И страницы повести, как летопись, повествуют о бессмысленной гибели людей. «Перед жителями стоял выбор: оставаться на местах и восстановить с страшными усилиями все с такими трудами заведенное и так легко и бессмысленно уничтоженное… или, противно религиозному закону и чувству отвращения и презрения к русским, покориться им» (гл. XVII).

Хаджи–Мурат был вынужден принять участие в войне, и эта война стала для него западней, приведшей к гордой, но бессмысленной смерти. В тексте слова, являющиеся реквиемом по такому яркому, незаурядному человеку: «Соловьи, смолкнувшие во время стрельбы, опять защелкали, сперва один близко и потом другие на дальнем конце» (гл. XXV). Поют соловьи, торжествует жизнь, и на этом фоне еще более бессмысленной видится смерть героя повести.

Толстой отрицает бессмысленную резню и утверждает жизнь, воспевает и защищает человека. Толстой своей повестью разрешает проблемы и создания и разрушения. Созидание выше разрушения – убеждает нас писатель. Люди разных национальностей способны найти общий язык, договориться между собой. Никто никому не может ставить в вину национальную принадлежность, принадлежность к тому или иному вероисповеданию. В повести Авдеев отзывается о татарах: «А какие эти, братец ты мой, гололобые ребята хорошие… Ей богу! Я с ними как разговорился». Слова Марьи Дмитриевны о Хаджи–Мурате: «Обходительный, умный, справедливый… Только зачем осуждать, когда человек хороший. Он татарин, а хороший». Так говорят и думают простые, искренние люди, не ведающие корысти. Об этом же мечтал А.С.Пушкин: «Когда народы, распри позабыв, в великую семью соединятся…». Люди могут и должны быть едины в своем стремлении к добру. И никогда нельзя об этом забывать. Иначе – бессмысленная гибель, смерть ни в чем не повинных людей. Об этом и предупреждает Толстой.

В 1903 году написан рассказ «После бала» (опубликован в 1911г.). Рассказ «После бала» написан 75–летним писателем в один день. «Все великие перемены в жизни одного человека, а также и всего человечества, начинаются и совершаются в мысли. Для того, чтобы могла произойти перемена чувств и поступков, должна произойти прежде всего перемена мысли... Плоды рождаются из семени. Также дела рождаются из мыслей» (Л.Н. Толстой «Путь жизни»). Толстой всегда считал, что нравственные истины, которые постигает человек в течение своей жизни, не могут оставаться для него некими отвлеченными, абстрактными величинами. Наоборот, они должны помогать ему жить, принимать достойные решения, делать правильный выбор. Человеку должны предоставлять возможность самому «понять, что хорошо, что дурно» в окружающем мире. Но для того, чтобы это открылось, необходимо определенное стечение обстоятельств, другими словами, случай. Сам по себе этот случай должен быть исключительным, ибо именно он подвигает человека к нравственному прозрению. Вот такой толстовский взгляд на проблему зависимости – независимости человека от среды определил содержание рассказа «После бала».

Л.Н.Толстой в дневниковых записях утверждал, что «не может примириться с тем унижением человека, его сущности, его предназначения», которое лежит в основе закона современной ему России. Он надеется, что в каждом из его читателей проснется «нравственное понимание жизни», родится новая, как пишет Толстой, «обновленная» мысль–вопрос: каков сам человек, каково его влияние на среду, которая его «заедает»? Такой вопрос рождает понимание долга перед самим собой и другими, заставляет вести себя нрав-

ственно. Вот одно из важнейших напутствий Толстого своему читателю, которым мы подводим главный итог нашего урока: «Если ты видишь, что устройство общества дурно ты хочешь исправить его, то знай, что для этого есть только одно средство: то, чтобы все люди стали лучше, в твоей власти только одно: самому сделаться лучше».

Ярким явлением в позднем творчестве Толстого стали пьесы «Власть тьмы», «Плоды просвещения» и «Живой труп».

В драме «Живой труп» главный герой Федор Протасов видит торжествующее зло жизни и отказывается от участия в ней, имитируя свою смерть, как когда-то Лопухов у Чернышевского. Он уходит из семьи, из своего круга, который дает «три выбора»: «...служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, в которой живешь. Это мне было противно. Второй – разрушить эту пакость; для этого надо быть героем, а я не герой. Или третье: забыться, пить, гулять, петь, – это самое я и делал».

Первый «выбор», о котором говорил Протасов, сделали персонажи комедии «Плоды просвещения» – праздно живущий Звездинцев со своими «Бетси», «Коко» и «Вово», праздноболтающие «ученые» типа Кругосветлова. Интересы людей этой среды, от безделья занимающихся спиритизмом, противопоставлены серьезной жизненной необходимости крестьян, которые появляющихся в пьесе в качестве ходоков с просьбой о земле: «Как жить таперича? Земля малая, не то что скотину – курицу, скажем, и ту выпустить некуда».

Драма, приближающаяся по сюжету и смыслу к трагедии, – «Власть тьмы». Это пьеса о власти темных сторон души крестьянина, уязвленной соблазном «богачества», развращенной денежными отношениями, «скверностью» банков. Убийства, совершаемые Никитой, вдохновлены его матерью Матреной: «Раз маху дашь, век не оправишься, ты заграбь денежки–то». Как хранитель здоровой крестьянской морали возвеличен бедняк Аким. Он, по замыслу автора, торжествует над темными желаниями и делами. Он – свет, который «во тьме светит». Аким грозно и властно твердит сыну: «Опамятуйся, Микита, душа надобна». И Никита кается в преступлениях. Власть деревенской тьмы может быть побеждена, по Толстому, правдой непосредственного морального чувства, сохранившегося в не тронутой «цивилизованным» укладом среде.

В 1880–1900–х годах Толстой создает ряд философско–религиозных трудов, где излагает свое понимание христианского вероучения. Сюда входят трактаты «Критика догматического богословия», «Царство Божие внутри вас», «В чем моя вера?» и другие. Он делает собственный перевод четырех Евангелий. Находит другие формы проповедования своих религиозных убеждений.

Религия Толстого неотделима от его этики. В основе ее – мысли о человеческом обществе. «Религиозное сознание нашего времени, – пишет Толстой, – в самом общем приложении его есть сознание того, что наше благо, и материальное, и духовное, заключается в братской жизни всех людей, в любовном единении нашем между собой»; «жизнь наша есть не что иное, как стремление к добру, то есть к Богу». Царство Бога на земле он видит как «мир всех людей между собой». Идею бессмертия трактует как вечную признатель-

ность живых за оказанные им благодеяния. Обязательность добрых дел Толстой выводит не из страха перед загробным возмездием, а из естественного и осуществимого права каждого человека на счастье.

Возражения Толстого догматам православия, прямые выпады против церкви в его художественных произведениях, трактатах, статьях, выступлениях вынудили верховных иерархов в 1901 году определением Святейшего синода констатировать «отпадение» писателя от церкви. Ему ставили в вину то, что он «дерзко восстал на Господа и Христа», «явно перед всеми отрекся» от веры отеческой, посвятил свою литературную деятельность распространению в народе учений, противных Христу и церкви. В ответе Синоду Толстой изложил главные положения своего религиозного учения, свой «Символ веры»: «Верю я в следующее: верю в Бога, которого понимаю как дух, как любовь, как начало всего. Верю в то, что он во мне и я в нем. Верю в то, что воля Бога яснее, понятнее всего выражена в учении Христа, которого понимать Богом и которому молиться считаю величайшим кощунством...» Дальше Толстой пишет о смысле человеческой жизни – согласии, братской любви, «увеличении» в себе этой любви; пишет о молитве Богу – не в храме, а в уединении – как о средстве «укрепления» человека.

Роман–эпопея «Война и мир». Творческая история романа–эпопеи необычайно сложна. «Война и мир» – итог подвижнического шестилетнего труда (1863–1869). Сохранилось множество вариантов, черновых набросков, объем которых значительно превосходит основной текст романа. Замысел произведения складывался в течение нескольких лет. Сначала Толстой задумал роман из современной жизни – о декабристе, возвращающемся в 1856 г. из ссылки. В 1860 г. были написаны три главы романа «Декабристы».

В 1863 г. Толстой начал работу над «Романом из времени 1810–1820 годов». Но на этот раз его заинтересовал более широкий круг вопросов. От повествования о судьбе декабриста он перешел к теме декабризма как общественно–исторического явления, поэтому обратился не к современности, ак!825г. – эпохе «заблуждений и несчастий» главного героя, а затем к Отечественной войне 1812 г. и предшествовавшим ей событиям 1805–1807 гг. Именно в этот исторический период, по мнению Толстого, формировался особый тип сознания, свойственный будущим участникам тайных обществ.

Уже в 1863 г. было создано несколько вариантов начала романа. Один из набросков – «Три поры» – появился, когда Толстой собирался писать трилогию о декабристе, охватывающую три эпохи: 1812, 1825 и 1856 гг. Постепенно хронологические рамки романа расширялись: действие должно было происходить в 1805, 1807,1812,1825 и 1856 гг. Однако позднее писатель ограничился более узкой исторической эпохой. Появились новые варианты, в том числе «День в Москве (именины в Москве 1808 года)». В 1864 г. был написан отрывок «С 1805 по 1814 год. Роман графа Л. Н. Толстого. 1805 год. Часть 1. Глава 1». Главным героем стал декабрист (это соответствовало первоначальному замыслу), однако из «декабристской» трилогии уже окончательно выделился замысел исторического романа об эпохе наполеоновских войн. Толстой изучал исторические документы, задумав написать хронику жизни дворянской семьи начала века. В этом произведении должно было быть несколько частей.

Передав рукопись первой части («1805 год») в журнал «Русский вестник» (опубликована в начале 1865 г.), Толстой засомневался в правильности своего замысла. Он решил дополнить «замысел характеров» «замыслом историческим», ввести в роман исторических деятелей – Александра I и Наполеона, написать их «психологическую историю». Это потребовало обращения к историческим документам, тщательного изучения мемуаров и писем начала XIX в. На этом этапе существенно усложнилась жанровая структура произведения. Из–за обилия исторических материалов, представлявших самостоятельный интерес, оно уже не укладывалось в рамки традиционного семейно–бытового романа. В конце 1865 г. была создана вторая часть романа «1805 год» (опубликована в 1866 г. в журнале «Русский вестник»).

В 1866–1867 гг. Толстой сделал наброски последних частей романа под названием «Все хорошо, что хорошо кончается». Финал романа отличался от финала окончательного варианта «Войны и мира»: герои успешно и «без потерь» прошли через тяжелые испытания. Кроме того, важная тема «Войны и мира» – историко–философская – была едва намечена, изображение исторических лиц играло второстепенную роль.

Работа над романом, вопреки планам Толстого, на этом не закончилась. Замысел снова расширился. На этот раз появилась одна из основных тем будущего романа–эпопеи – тема народа. Изменился облик всего произведения: из семейно–исторического романа («1805 год») оно превратилось в эпическое произведение огромного исторического масштаба. В него вошли картины Отечественной войны 1812 г., пространные размышления о ходе и смысле исторических событий. В сентябре 1867 г. Толстой совершил поездку на Бородинское поле, для того чтобы изучить место одного из величайших сражений, решившего исход войны. Заново пересмотрев все написанное, писатель отказался от первоначального варианта финала и от названия « Все хорошо, что хорошо кончается», ввел новых персонажей и окончательно определил название романа: «Война и мир».

В декабре 1867 г. вышли первые три тома. Работа над четвертым замедлилась – он был создан только в 1868 году. В 1869 г. опубликованы пятый и шестой тома. Одновременно в 1868–1869 гг. печаталось второе издание романа.

В 1873 г. были изданы «Сочинения графа Л.Н.Толстого в восьми частях». Готовя «Войну и мир» для этого издания, Толстой «вымарывал все лишнее». Наряду с новой стилистической правкой, он изменил структуру романа: шесть томов свел в четыре, военно–теоретические и историко–философские размышления вынес в приложение «Статьи о кампании 12 года», французский текст всюду перевел на русский язык. Подготовкой этого издания работа над романом « Война и мир » завершилась.

Свое эстетическое кредо в период создания «Войны и мира» Толстой определил следующим образом: «Цель художника не в том, чтобы неоспоримо разрешить вопрос, а в том, чтобы заставить любить жизнь в бесчисленных, никогда не истощимых всех ее проявлениях. Ежели бы мне сказали, что я могу написать роман, которым я неоспоримо установлю кажущееся мне верным воззрение на все социальные вопросы, я бы не посвятил и двух часов труда на такой роман, но ежели бы мне сказали, что то, что я напишу, будут читать

теперешние дети лет через 20 и будут над ним плакать и смеяться и полюблять жизнь, я бы посвятил ему всю свою жизнь и все свои силы».

«Любить жизнь в бесчисленных, никогда не истощимых всех ее проявлениях» – в этом основа оптимистической философии «Войны и мира». Сила жизни, ее способность к вечному изменению и развитию утверждаются как единственно непреходящая и бесспорная ценность. Эта высшая, с точки зрения творца «Войны и мира», ценность определяет историческую деятельность народа и судьбу тех представителей привилегированных классов, которые соприкасаются, «сопрягаются» с народным миром.

Проблема жанра.

«Война и мир» – одно из немногих в мировой литературе XIX в. произведений, к которому по праву прилагается наименование романа–эпопеи. События большого исторического масштаба, жизнь общая, а не частная составляют основу ее содержания; в ней раскрыт исторический процесс, достигнут необычайно широкий охват русской жизни во всех ее слоях, и вследствие этого так велико число действующих лиц, в частности персонажей из народной среды; в ней показан русский национальный быт, и, главное, идейно–художественным стержнем произведения является история народа и путь лучших представителей дворянского класса к основам всеобщего бытия.

Заканчивая работу, Толстой напечатал в журнале «Русский архив» статью «Несколько слов по поводу книги “Война и мир”» – объяснение с читателями и возможными критиками. Этот автокомментарий во всех его пунктах имеет принципиальное значение. Прежде всего – о жанре сочинения.

«Что такое “Война и мир”? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. “Война и мир” есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось... История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, на не дает даже ни одного примера противного. Начиная от “Мертвых душ” Гоголя и до “Мертвого дома” Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести».

Второе – о характере времени («ужасы крепостного права»); привычные представления о нем автор статьи не находит верными. «В те времена так же любили, завидовали, искали истины, добродетели, увлекались страстями; та же была сложная умственно–нравственная жизнь, даже иногда более утонченная, чем теперь в высшем сословии. Ежели в понятии нашем составилось мнение о характере своевольства и грубой силы того времени, то только оттого, что в преданиях, записках, повестях и романах до нас наиболее доходили выступающие случаи насилия и буйства».

Третье – употребление французского языка в русском сочинении. Толстой настаивал на своей правоте, хотя и допускал невольное увлечение «формой выражения французского склада мысли».

Четвертое – фамилии действующих лиц, напоминающие известные русские фамилии. Здесь Толстым руководил закон стиля, и он для своих вымышленных лиц изменял одну–две буквы: Болконский – Волконский, Друбецкой – Трубец-

кой и др. «М.Д. Ахросимова и Денисов – вот исключительно лица, которым невольно и необдуманно я дал имена, близко подходящие к двум особенно характерным и милым действительным лицам тогдашнего общества».

Пятое – разногласие с историками. «Оно не случайное, а неизбежное. Историк и художник, описывая историческую эпоху, имеют два совершенно различные предмета... Для историка, в смысле содействия, оказанного лицом какой–нибудь одной цели, есть герои; для художника, в смысле соответственности этого лица всем сторонам жизни, не может и не должно быть героев, а должны быть люди».

Шестое – для Толстого «самое важное»: малое значение, которое «имеют так называемые великие люди в исторических событиях». Здесь Толстой развивал свои философские мысли – о свободе и необходимости в истории и частной жизни. «Рассматривая историю с общей точки зрения, мы несомненно убеждены в предвечном законе, по которому совершаются события. Глядя с точки зрения личной, мы убеждены в противном». «Так называемая власть над людьми... есть только наибольшая зависимость от них». Книга Толстого – о предопределенности в истории, но и о свободе личной, ограниченной лишь с одной стороны – нравственного идеала.

Известно, что в 1873 г., включая «Войну и мир» в собрание сочинений, Толстой разделил ее на четыре тома вместо шести первой публикации (так осталось во всех прижизненных изданиях), но одновременно устранил французский, заменив своими русскими переводами, а историко–философские отступления частично удалил, частично собрал в конце под названием «Статьи о кампании 1812 года» (эта перемена то принималась, то отвергалась в переизданиях). Очевидно, что эта перемена нанесла ущерб гениальному созданию. Французский язык нужен в тексте как отличительный признак времени и среды и как способ характеристики персонажей (это показано в глубокой и обстоятельной работе В.В.Виноградова «О языке Толстого (50–60–е годы)». Что касается отступлений, они необходимы в книге, которая является не только художественной, но и философской и по праву именуется эпопеей.

Пафос «Войны и мира» – в утверждении «мысли народной». Глубокий, хотя и своеобразный демократизм автора обусловил необходимый для эпопеи угол зрения в оценке всех лиц и событий – на основе «мнения народного».

Отечественная война 1812 г., когда усилия всей русской нации, всего, что было живого и здорового в ней, были напряжены для отпора наполеоновскому нашествию, представила благодарный материал для такого произведения.

Раскрыть характер целого народа, характер, с одинаковой силой проявляющийся в мирной, повседневной жизни и в больших, этапных исторических событиях, во время военных неудач и поражений и в моменты наивысшей славы, – такова важнейшая художественная задача «Войны и мира».

Жанровый синтез, достигнутый в «Войне и мире», определяется прежде всего тем, что Толстой всесторонне показал жизнь России начала XIX в. (1805–1812 гг.), затронув широкий круг общечеловеческих проблем. В «Войне и мире» изображен важнейший исторический момент в жизни нации (Отечественная война 1812 г.), представлены различные социальные группы (дворянство, купечество, крестьянство, мещане, армия). Судьбы отдельных пер-

сонажей и уклад жизни России показаны как явления исторически обусловленные. Масштабность повествования, отражающего жизнь целой нации и отдельных сословий, исторические судьбы народа и государства, события внешней и внутренней политики России, делает «Войну и мир» историческим романом–эпопеей. Один из ведущих мотивов толстовского романа–эпопеи – традиционный для героического эпоса мотив всенародного подвига.

Важнейшая особенность формы романа–эпопеи – сложная, многоуровневая композиция. Повествование распадается на множество сюжетных линий, в которых действуют не только вымышленные персонажи, но и реально существовавшие, исторические лица.

Легко прослеживается романическая жанровая тенденция: Толстой изображает судьбы героев в процессе их становления и развития. Однако от традиционного европейского романа «Война и мир» отличается отсутствием центрального героя и огромным количеством персонажей. Отметим, что на жанровую структуру «Войны и мира» повлияли нескольких разновидностей романа: роман исторический, семейно–бытовой, психологический и «роман воспитания».

Одна из существенных жанровых тенденций произведения – нравоописательная – особенно ярко проявилась в изображении семейной жизни Ростовых и Болконских, быта и нравов московского и петербургского дворянства. Обилие авторских размышлений об истории в третьем и четвертом томах и особенно в эпилоге также повлияло на жанровое своеобразие романа–эпопеи: философско–публицистические главы позволили Толстому, преодолевшему «ограниченность» художественного повествования, обосновать и развернуть свою концепцию истории.

Концепция истории. В многочисленных авторских отступлениях Толстой размышляет о том, что такое история, какие силы оказывают решающее влияние на исторический процесс, каковы причины исторических событий. Полемизируя с историками, считавшими события прошлого результатом воли исторических деятелей, вознесенных над «толпой», Толстой утверждает, что жизнь человечества не зависит от воли и намерений отдельных людей, даже если они обладают огромной властью.

В процессе работы над романом у Толстого сложилась стройная система представлений об истории. Жизнь человечества, в его понимании, – стихийная, «роевая». Она складывается из взаимодействия частных и общих интересов, желаний и намерений миллионов людей. Исторический процесс – это их всеобщая стихийная деятельность: историю делают не исторические личности, а массы, руководимые общими, часто неосознанными, интересами. Писатель подробно говорит о том, что любое историческое событие – это результат совпадения множества причин. Объяснять его только поступками так называемых «великих людей» – значит, по Толстому, упрощать реальную сложность истории.

Смысл происходящего, скрытый от непосредственных участников исторических событий, со временем проясняется. Участники войны 1812 года, по словам писателя, «производили скрытую от них, но понятную для нас работу». Однако во взгляде на историю «сверху вниз» есть и свои минусы: исто-

рическая дистанция не позволяет рассмотреть подробности, детали давних событий, понять непосредственные мотивы, определявшие поступки людей. В этом и состоит основное различие между живым восприятием исторических событий современниками и «судом» потомков, которые заново оценивают эти события, открывают в них новый смысл. «... Невольно представляется нам, не жившим в то время, что все русские люди от мала до велика были заняты только тем, чтобы жертвовать собою, спасать отечество или плакать над его погибелью... – пишет То л стой. – В действительности же это так не было. Нам кажется это так только потому, что мы видим из прошедшего один общий исторический интерес того времени и не видим всех тех личных, человеческих интересов, которые были у людей» (т. 4, ч. 1, IV). По мнению писателя, человек обладает личной свободой – он волен сам строить свою частную жизнь, но, будучи участником исторического процесса, неизбежно подчиняется его законам – «необходимости». «Человек сознательно живет для себя, но служит бессознательным орудием для достижения исторических, общечеловеческих целей» (т.3, ч. 1, I) – таков главный вывод Толстого.

Он не соглашался с теми историками, которые считали, что крупные исторические деятели пользуются большей свободой, менее скованы в своих действиях, чем простые люди, и потому имеют больше возможностей влиять на ход истории. Размышляя в эпилоге «Войны и мира» о том, что такое власть, какую роль в историй играют власть имущие, писатель пришел к важным выводам. Власть, если рассматривать ее в отношении к ходу истории, – такое отношение человека к другим участникам исторического процесса, когда лицо, наделенное властью, выражает сумму «мнений, предположений и оправданий совершающегося совокупного действия», (эпилог, ч.2, VII) и в то же время принимает минимальное участие в этом действии. Таким образом, исторический деятель, по Толстому, – только выразитель общих тенденций, стихийно складывающихся в «роевой» жизни людей.

Само понятие власти в исторической концепции Толстого переосмыслено: высокий общественный статус человека не означает, что столь же велики его возможности воздействовать на людей, быть источником исторического развития. Напротив, власть делает человека несвободным, предопределяет его действия: «Чем выше стоит человек на общественной лестнице, чем с большими людьми он связан, тем больше власти он имеет на других людей, тем очевиднее [с точки зрения истории] предопределенность и неизбежность каждого его поступка» (т. 3, ч. 1, I).

Опираясь на свои представления о свободе и необходимости, о случайном и закономерном в истории, Толстой решает вопрос о том, в какой степени человеку доступен смысл исторического развития. В истории «то, что известно нам, мы называем законами необходимости; то, что неизвестно, – свободой». Изучение прошлого неизбежно приводит к историческому фатализму, который, по мнению писателя, «неизбежен для объяснения неразумных явлений (то есть тех, разумность которых мы не понимаем). Чем более мы стараемся разумно объяснить эти явления в истории, тем они становятся для нас неразумнее и непонятнее» (т.3, ч. 1, I). Но фатализм не означает, что познание истории невозможно: ведь смысл событий, скрытый от человека, мо-

жет открыться всему человечеству. Постижение истории – долгий и сложный процесс, в котором теоретическое осмысление прошлого дополняется новым историческим опытом. Не объяснение отдельных исторических событий, а «нащупывание» общих исторических закономерностей должно быть целью историка, утверждает Толстой.

В своих представлениях об истории Толстой был фаталистом: все происходящее с человечеством, по его мнению, – реализация неумолимого закона исторической необходимости. Только в частной жизни люди вполне свободны и потому несут полную ответственность за свои поступки. Не считая человеческий разум силой, способной влиять на ход истории, писатель пришел к убеждению, что «бессознательная» историческая деятельность людей гораздо эффективнее осознанных, рассудочных поступков: «В исторических событиях очевиднее всего запрещение вкушения плода древа познания. Только одна бессознательная деятельность приносит плоды, и человек, играющий роль в историческом событии, никогда не понимает его значения. Ежели он пытается понять его, он поражается бесплодностью» (т.4, ч Л, IV). Решающий аргумент Толстого – война 1812 года, когда большинство людей «не обращали никакого внимания на общий ход дел, а руководились только личными интересами настоящего». Этих людей она называет «самыми полезными деятелями того времени», а самыми «бесполезными» – тех, «которые пытались понять общий ход дел и с самопожертвованием и геройством хотели участвовать в нем» (т.4, ч..1, IV).

Автор «Войны и мира» иронически относился к политике и военной науке, скептически оценивал роль материальных факторов в войне, подчеркивая бессмысленность попыток сознательного воздействия на исторический процесс. Толстого волновала не столько военно–политическая сторона исторических событий, сколько их нравственно–психологический смысл.

Исторические события 1805–1809 гг., считает Толстой, не затрагивали интересов большей части русского общества – это результат политических игр и военных амбиций. Изображая военные действия 1805–1807 гг. и исторических персонажей – императоров и военачальников, писатель критикует лживую государственную власть и людей, самонадеянно пытавшихся влиять на ход событий. Военные союзы, заключенные в 1805–1811 гг., он считал чистым лицемерием: ведь за ними скрывались совершенно иные интересы и намерения. «Дружба» между Наполеоном и Александром I не могла предотвратить войну: императоры называли друг друга «государь брат мой» и подчеркивали свое миролюбие, но оба готовились к войне. Неумолимые законы движения народов действовали независимо от их воли: по обе стороны русской границы скопились огромные войска – и столкновение двух исторических сил оказалось неизбежным.

Повествуя о событиях 1805 г., Толстой основное внимание уделяет двум эпизодам: Шенграбенскому и Аустерлицкому сражениям. В оборонительном Шенграбенском сражении боевой дух русских солдат и офицеров был исключительно высок. Отряд Багратиона прикрывал отступление армии Кутузова, солдаты сражались не ради каких–то чуждых им интересов, а защищали своих братьев. Шенграбенское сражение для Толстого – очаг спра-

ведливости в войне, чуждой народным интересам. Решающую роль в нем сыграли батарея капитана Тушина и рота Тимохина. Рядовые участники события, повинуясь собственной интуиции, взяли инициативу в собственные руки. Победа была достигнута их незапланированными, но единственно возможными и естественно совершавшимися поступками. Смысл же Аустерлицкого сражения солдатам был непонятен, поэтому битва под Аустерлицем закончилась сокрушительным поражением. Шенграбенская победа и Аустерлицкое поражение обусловлены, с точки зрения писателя, в первую очередь моральными причинами.

В 1812 г. театр военных действий переместился в Россию. Толстой подчеркивает, что весь ход кампании не подходил ни под какие «прежние предания войн», что война ведется «противно всем правилам». Из политической игры, которую вели в Европе Александр I и Наполеон, война между Францией и Россией превратилась в народную: это «настоящая», справедливая война, от ее исхода зависела судьба целой нации. В ней участвовали не только армия (как в войне 1805 года), но и люди невоенные, далекие от армейской жизни. Высшее военное начальство оказалось не в состоянии контролировать ход войны – его приказы и диспозиции не соотносились с реальным положением дел и не выполнялись. Все сражения, подчеркнул Толстой, происходили «случайно», а вовсе не по воле полководцев.

Русская армия преобразилась: солдаты перестали быть равнодушными исполнителями приказов, как во время войны 1805 г. Не только армия, но и простой народ – казаки и крестьяне – взяли на себя инициативу ведения войны. Изгнание наполеоновских войск – цель, которую «бессознательно», как считает Толстой, преследовал весь русский народ. Изображение исторических событий в «Войне и мире» завершается в тот момент, когда цель народа в Отечественной войне – «очистить землю от нашествия» – была достигнута.

Подлинные события начала XIX в. – составная часть большинства сюжетных линий. Как и исторические персонажи, вымышленные герои – полноправные действующие лица в «исторических» сюжетах, развернутых в романе. Толстой стремится показывать события и реальных исторических лиц (Александра I, Наполеона, Сперанского, Кутузова), ориентируясь на точку зрения вымышленных персонажей. Шенграбенское сражение во многом увидено глазами Болконского и Николая Ростова, Тильзитская встреча русского и французского императоров – глазами Николая Ростова и Бориса Друбецкого, Бородино показано в основном с точки зрения Пьера.

Историк не имеет права на вымысел, для исторического романиста вымысел в освещении фактов истории – почва, на которой вырастают художественные обобщения. Толстой понимал, что субъективность в освещении исторических событий – свойство человеческого восприятия, ведь даже в самых правдивых рассказах очевидцев немало вымышленного. Так, говоря о намерении Николая Ростова дать правдивую картину Шенграбенского сражения, писатель подчеркнул, что он «незаметно, невольно и неизбежно для себя перешел в неправду» (т.1, ч. 3, VII). Толстой–романист в полной мере пользовался своим правом на вымысел, чтобы раскрыть психологию исторических персонажей. Буквализм в изображении исторических фактов был

также абсолютно неприемлем для него: он создавал не «фотографию» события, а его художественный образ, раскрывающий смысл происшедшего.

По убеждению Толстого, понять общие закономерности исторических событий важнее, чем воспроизвести их во всех деталях и подробностях. Закономерность, определяя «цвет» события, не зависит от писателя, частности же – целиком в его власти. Это оттенки, которые художник находит в палитре истории, чтобы прояснить свое представление о смысле и значении события. Художник не излагает и не переписывает историю – он находит и укрупняет в ней то, что ускользает от взгляда историков и очевидцев. Множество фактических неточностей, отмеченных еще современниками Толстого, можно назвать «обмолвками» писателя, твердо уверенного в том, что правда художественная важнее правды факта» Например, Кутузов после ранения Багратиона посылает нового военачальника принять командование над первой армией, но Багратион командовал не первой, а второй армией. Эта армия первой приняла на себя удар врага, занимая ключевой левый фланг, что, очевидно, и обусловило «обмолвку» Толстого.

Отечественная война 1812 года, главное историческое событие начала XIX в., изображенное Толстым, занимает центральное место в композиции романа. Судьбы большинства героев писатель связывает именно с войной 1812 года, ставшей решающим этапом их биографии, высшей точкой в духовном развитии. Однако Отечественная война не только кульминационный момент каждой из сюжетных линий романа, но и кульминация «исторического» сюжета, в котором раскрывается судьба русского народа.

Отечественная война – испытание для всего русского общества. Она рассматривается Толстым как опыт живого внесословного единения людей в масштабе всей нации на почве общенациональных интересов.

Война 1812 года в трактовке писателя – война народная. «Со времени пожара Смоленска началась война, не подходящая ни под какие прежние предания войн, – замечает Толстой. – Сожжение городов и деревень, отступление после сражений, удар Бородина и опять отступление, пожар Москвы, ловля мародеров, переимка транспортов, партизанская война – все это были отступления от правил» (т.4, ч. 3,1).

Главный парадокс Отечественной войны Толстой увидел в том, что наполеоновская армия, выиграв почти все сражения, проиграла войну, разрушилась без какой бы то ни было заметной активности со стороны русской армии. Поражение французов, подчеркнул Толстой, – проявление исторической закономерности, хотя поверхностный взгляд на события и может внушить мысль об иррациональности происшедшего.

Один из ключевых эпизодов Отечественной войны – Бородинское сражение, которое «ни для французов, ни для русских... не имело ни малейшего смысла» с точки зрения военной стратегии. Аргументируя свою позицию, Толстой пишет: «Результатом ближайшим было и должно было быть – для русских то, что мы приблизились к погибели Москвы (чего мы боялись больше всего в мире), а для французов то, что они приблизились к погибели всей армии (чего они тоже боялись больше всего в мире)» (т. 3, ч. 2, XIX). Он подчеркивает, что, «давая и принимая Бородинское сражение, Кутузов и Напо-

леон поступили непроизвольно и бессмысленно», то есть подчинились исторической необходимости. «Прямым следствием Бородинского сражения было беспричинное бегство Наполеона из Москвы, возвращение по старой Смоленской дороге, погибель пятисоттысячного нашествия и погибель наполеоновской Франции, на которую в первый раз под Бородином была наложена рука сильнейшего духом противника» (т. 3, ч. 2, XXXIX). Таким образом, сражение, не имевшее смысла с точки зрения военной стратегии, стало проявлением неумолимого исторического закона.

Оставление Москвы ее жителями – яркое проявление патриотизма русских людей, событие, по мнению Толстого, более важное, чем отступление русских войск от Москвы. Это акт гражданского самосознания москвичей: они идут на любые жертвы, не желая быть под властью Наполеона. Не только в Москве, но и во всех русских городах жители покидали их, поджигали их, уничтожали свое имущество. С этим явлением наполеоновская армия столкнулась лишь на территории России – в других странах жители завоеванных городов оставались под властью французов и даже оказывали завоевателям торжественный прием.

Толстой подчеркнул, что жители оставляли Москву стихийно. Их заставляло делать это чувство национальной гордости, а не патриотические «афишки» Растопчина. Первыми «уехали богатые, образованные люди, знавшие очень хорошо, что Вена и Берлин остались целы и что там, во время занятия их Наполеоном, жители весело проводили время с обворожительными французами, которых так любили тогда русские мужчины и в особенности дамы» (т. 3, ч. 3, V). По–другому поступить они не могли, ведь «для русских людей не могло быть вопроса: хорошо ли, или дурно будет под управлением французов в Москве. Под управлением французов нельзя было быть: это было хуже всего» (т. 3, ч. 3, V).

Важнейшая особенность войны 1812 г. – партизанское движение, которое Толстой называет «дубиной народной войны»: «Несмотря на жалобы французов о неисполнении правил, несмотря на то, что высшим по положению русским людям казалось почему–то стыдным драться дубиной..., – дубина народной войны поднялась со всею своею грозной и величественной силой и, не спрашивая ничьих вкусов и правил, с глупой простотой, но с целесообразностью, не разбирая ничего, поднималась, опускалась и гвоздила французов до тех пор, пока не погибло все нашествие» (т. 4, ч. 3,1). Народ бил противника «так же бессознательно, как бессознательно собаки загрызают забеглую бешеную собаку», уничтожая «Великую армию по частям» (т. 4, ч. 3, III). Толстой пишет о существовании множества самых разных партизанских отрядов («партий), у которых была единственная цель – изгнание французов с русской земли: «В октябре, в то время как французы бежали к Смоленску, этих партий различных величин и характеров были сотни. Были партии, перенимавшие все приемы армии, с пехотой, артиллерией, штабами, с удобствами жизни; были одни казачьи, кавалерийские; были мелкие, сборные, пешие и конные, были мужицкие и помещичьи, никому неизвестные. Был дьячок начальником партии, взявший в месяц несколько сот пленных. Была старостиха Василиса, побившая сотни французов» (т. 4, ч. 3, III).

Участники стихийной народной войны интуитивно, не задумываясь об «общем ходе дел», поступали именно так, как требовала историческая необходимость. «И эти–то люди были самыми полезными деятелями того времени», –подчеркивает писатель. Истинная цель народной войны была не в том, чтобы полностью уничтожить французскую армию, «забрать в плен всех французов» или «поймать Наполеона с маршалами и армией». Такая война, по мнению Толстого, существует только как вымысел историков, изучающих события «по письмам государей и генералов, по реляциям, рапортам». Цель беспощадной «дубины народной войны», гвоздившей французов, была простой и понятной каждому русскому патриоту – «очистить свою землю от нашествия» (т. 4, ч. 3, XIX).

Оправдывая народную освободительную войну 1812 года, Толстой осуждает войну вообще, оценивая ее как «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие» (т. 3, ч. 1, I). Любая война – преступление против человечества. Андрей Болконский накануне Бородинской битвы готов умереть за Отечество, но гневно осуждает войну, считая ее «самым гадким делом в жизни» (т. 3, ч. 2, XXV). Война – это бессмысленная бойня, «слава, купленная кровью» (М.Ю.Лермонтов), за которую люди лицемерно благодарят Бога: «Сойдутся, как завтра, на убийство друг друга, перебьют, перекалечат десятки тысяч людей, а потом будут служить благодарственные молебны за то, что побили много людей (которых число еще прибавляют), и провозглашают победу, полагая, что чем больше побито людей, тем больше заслуга. Как Бог оттуда смотрит и слушает их! – тонким, пискливым голосом прокричал князь Андрей» (т. 3, ч. 2, XXV).

1812 год в изображении Толстого – историческое испытание, с честью выдержанное русским народом, но это и ужасы массового истребления людей, горе и страдания. Физические и нравственные муки испытывают все без исключения – и «правые», и «виноватые», и солдаты, и гражданское население. Не случайно к концу войны «чувство оскорбления и мести» в душе русских людей сменяется «презрением и жалостью» к побежденному противнику, жалким и униженным солдатам некогда непобедимой армии. Антигуманный характер войны отразился и на судьбах героев. Война – это бедствия и невосполнимые утраты: погибли князь Андрей и Петя. Гибель младшего сына окончательно сломила графиню Ростову и ускорила смерть графа Ильи Андреевича.

Образы Кутузова и Наполеона, созданные в романе, – яркое воплощение толстовских принципов изображения исторических деятелей. Кутузов и Наполеон далеко не во всем совпадают со своими прототипами: автор «Войны и мира» не стремился к созданию их документально–достоверных портретов. Многие известные факты опущены, некоторые подлинные качества полководцев преувеличены (например, дряхлость и пассивность Кутузова, самовлюбленность и позерство Наполеона). Оценивая русского и французского полководцев, как и всех других исторических лиц, Толстой применил жесткие нравственные критерии.

Антитеза Кутузов – Наполеон – основная нравственная антитеза романа. Если Кутузова можно назвать « положительным» героем истории, то Наполеон в изображении Толстого – ее главный «антигерой».

Автор подчеркивает самоуверенность и ограниченность Наполеона, проявляющиеся во всех его поступках, жестах и словах. Портрет «европейского героя» – иронический, предельно сниженный. «Потолстевшая, короткая фигура», «жирные ляжки коротких ног», стремительная, суетливая походка – таков Наполеон в изображении Толстого. В его поведении и манере говорить сквозят ограниченность и самовлюбленность. Он убежден в своем величии и гениальности: «не то хорошо, что хорошо, а то, что ему пришло в голову». Каждое появление Наполеона в романе сопровождается беспощадным психологическим комментарием автора. «Видно было, что только то, что происходило в его душе, имело интерес для него. Все, что было вне его, не имело для него значения, потому что все в мире, как ему казалось, зависело только от его воли» (т. 3, ч. 1, VI) – таков Наполеон во время встречи с Балашовым. Толстой подчеркивает контраст между завышенной самооценкой Наполеона и его ничтожеством. Возникающий при этом комический эффект – лучшее доказательство бессилия и пустоты исторического деятеля, «притворяющегося» сильным и величественным.

Духовный мир Наполеона в понимании Толстого – «искусственный мир призраков какого–то величия» (т. 3, ч. 2, XXXVIII), хотя на самом деле он живое доказательство старой истины: « царь есть раб истории» (т. 3, ч. 1, I). Думая, что «что–то делает для себя», Наполеон исполнял «жестокую, печальную и тяжелую, нечеловеческую роль, которая была ему предназначена». Вряд ли он смог бы вынести всю тяжесть этой исторической роли, если бы у него не были «помрачены ум и совесть» (т. 3, ч. 2, XXXVIII). «Помрачение» ума Наполеона писатель видит в том, что он сознательно воспитывал в себе душевную черствость, принимая ее за мужество и истинное величие. Он «обыкновенно любил рассматривать убитых и раненых, испытывая тем свою душевную силу (как он думал)» (т. 3, ч. 2, XXXVIII). Когда эскадрон польских улан переплывал Неман на его глазах и адъютант «позволил себе обратить внимание императора на преданность поляков к его особе», Наполеон «встал и, подозвав к себе Бертье, стал ходить с ним взад и вперед по берегу, отдавая ему приказания и изредка недовольно взглядывая на тонувших улан, развлекавших его внимание». Смерть для него – привычное и надоевшее зрелище, он как должное воспринимает беззаветную преданность своих солдат.

Наполеон, подчеркивает Толстой, – глубоко несчастный человек, не замечающий этого только благодаря полному отсутствию нравственного чувства. «Европейский герой», «великий» Наполеон нравственно слеп, не способен понять «ни добра, ни красоты, ни истины, ни значения своих поступков, которые были слишком противоположны добру и правде, слишком далеки от всего человеческого, для того чтобы он мог понимать их значение» (т. 3, ч. 2, XXXVIII). Прийти к «добру и правде» можно, по мнению писателя, только отказавшись от своего мнимого величия, но к этому «героическому» поступку Наполеон совершенно не способен. Однако, несмотря на то, что Наполеон обречен сыграть свою «отрицательную» роль в истории, Толстой вовсе не умаляет его нравственной ответственности за содеянное: «Он, предназначенный провидением на печальную, несвободную роль палача народов, уверял себя, что цель его поступков была благо народов и что он мог руково-

дить судьбами миллионов и путем власти делать благодеяния! ... Он воображал себе, что по его воле произошла война с Россией, и ужас совершившегося не поражал его душу» (т. 3, ч. 2, XXXVIII).

«Наполеоновские» качества в других героях романа писатель связывает с полным отсутствием у них нравственного чувства (Элен) или с трагическими заблуждениями. Пьер, в молодости увлекавшийся идеями Наполеона, остался в Москве с целью убить его и стать «избавителем человечества». Андрей Болконский на ранних этапах своей духовной жизни мечтал возвыситься над людьми, даже если для этого придется пожертвовать семьей и близкими. Наполеонизм в изображении Толстого – опасная болезнь, разъединяющая людей, заставляющая их блуждать по духовному « бездорожью ».

Антипод Наполеона – Кутузов – воплощение народной нравственности, истинного величия, «простоты, добра и правды» (т. 4, ч. 3, XVIII). «Кутузовское», народное начало противопоставлено «наполеоновскому», эгоистическому. Кутузова трудно назвать «героем»: ведь он не стремится к превосходству над другими людьми. Не пытаясь воздействовать на ход истории, он подчиняется логике исторического процесса, интуитивно прозревает высший смысл происходящего. Этим объясняется его внешняя бездеятельность и нежелание форсировать ход событий. Кутузов, подчеркнул Толстой, наделен истинной мудростью, особым чутьем, которое побуждает его во время Отечественной войны действовать в соответствии с принципом: что должно произойти, произойдет само.

Источником «необычайной силы прозрения в смысл совершающихся явлений» (т. 4, ч. 4, V), которой обладал Кутузов, стало народное чувство. Это чувство, поставившее его на «высшую человеческую высоту», полководец «носил в себе во всей чистоте и силе его». Именно оно было признано в Кутузове народом – и русский народ выбрал его «в представители народной войны». Главную заслугу Кутузова–полководца писатель увидел в том, что «этот старый человек, один, в противность мнению всех, мог угадать так верно значение народного смысла события, что ни разу во всю свою деятельность не изменил ему». Кутузов–главнокомандующий столь же необычен, как не похожа на обычную войну «война народная». Смысл его военной стратегии не в том, чтобы «убивать и истреблять людей», а в том, чтобы «спасать и жалеть их» (т. 4, ч. 4, V).

Историки, отмечает Толстого, превозносят Наполеона, считая его гениальным полководцем, и обвиняют Кутузова за его военные неудачи и чрезмерную пассивность. Действительно, Наполеон в 1812г. развил бурную деятельность: суетился, отдавал массу распоряжений, которые казались ему и всем окружающим гениальными – словом, вел себя, как и подобает «великому полководцу». Кутузов в изображении Толстого не соответствует традиционным представлениям о военном гении. Писатель сознательно преувеличивает дряхлость Кутузова: главнокомандующий засыпает во время одного из военных совета не потому, что хотел «выказать свое презрение к диспозиции или к чему бы то ни было», а потому, что «дело шло для него о неудержимом удовлетворении человеческой потребности – сна» (т. 1, ч. 3, XII). Он не отдает приказов, одобряя то, что кажется ему разумным, и отвергая нера-

зумное, ничего не предпринимает, не ищет сражений. На совете в Филях именно Кутузов внешне спокойно принимает решение оставить Москву, хотя это стоит ему ужасных душевных мук.

Наполеон победил почти во всех сражениях – Кутузов большинство сражений проиграл. Русская армия потерпела неудачи под Красным и Березиной. Но в конце концов именно русская армия под командованием Кутузова победила в войне 1812 года «победоносную» французскую армию, которой командовал «гениальный полководец» Наполеон. И тем не менее, подчеркивает Толстой, историки, лакейски преданные Наполеону, считают именно его «героем», «великим человеком», а для великого человека, по их мнению, не может быть хорошего и дурного. Поступки «великого» человека оказываются вне нравственных критериев: даже позорное бегство Наполеона от армии оценивается как «величественный» поступок. Истинное величие, по мнению Толстого, не измеряется никакими «лживыми формулами» историков: «Простая, скромная и потому истинно величественная фигура эта не могла улечься в ту лживую формулу европейского героя, мнимо управляющего людьми, которую придумала история» (т.4, ч.4, V). Величие Наполеона оказывается, таким образом, великой исторической ложью. Истинное величие Толстой нашел в Кутузове, скромном труженике истории.

Русские и французские полководцы. Среди исторических персонажей «военного» романа центральное место занимают полководцы.

Основной критерий оценки исторической роли и нравственных качеств русских полководцев – умение чувствовать настроение армии и народа. Толстой тщательно проанализировал их роль в Отечественной войне 1812 г., а повествуя о кампании 1805 г., попытался понять, насколько соответствовала их деятельность интересам армии.

Багратион – один из немногих, кто приближается к толстовскому идеалу «народного» полководца. Толстой подчеркнул его кажущуюся бездеятельность в Шенграбенском сражении. Лишь делая вид, что командует, он на самом деле только старался не мешать естественному ходу событий, и это оказалось самой эффективной моделью поведения. Полководческий талант Багратиона проявился и в его нравственном влиянии на солдат и офицеров. Уже одно только его присутствие на позициях поднимало их боевой дух. Любые, даже самые незначительные слова Багратиона исполнены для них особого смысла. «– Чья рота? – спросил князь Багратион у фейерверкера, стоявшего у ящиков». Толстой комментирует: «Он спрашивал: «Чья рота? », а в сущности он спрашивал: «Уж не робеете ли вы тут? » И фейерверкер понял это» (т. 1,ч. 2, XVII).

Багратион накануне Шенграбенского сражения – смертельно уставший человек «с полузакрытыми, мутными, как будто невыспавшимися глазами» и «неподвижным лицом», равнодушный к происходящему. Но с началом сражения полководец преобразился: «Не было ни невыспавшихся, тусклых глаз, ни притворно глубокомысленного вида: круглые, твердые, ястребиные глаза восторженно и несколько презрительно смотрели вперед, очевидно ни на чем не останавливаясь, хотя в его движениях оставалась прежняя медленность и размеренность» (т. 1, ч. 2, XVIII). Багратион не боится подвергнуть себя опас-

ности – в бою он рядом с простыми солдатами и офицерами. Под Шенграбеном его личного примера оказалось достаточно, чтобы воодушевить войска и повести их в атаку.

В отличие от большинства других полководцев, Багратион изображен во время сражений, а не на военных советах. Смелый и решительный на поле боя, в светском обществе он робок и застенчив. На банкете, устроенном в Москве в его честь, Багратион оказался «не в своей тарелке»: «Он шел, не зная куда девать руки, застенчиво и неловко, по паркету приемной: ему привычнее и легче было ходить под пулями по вспаханному полю, как он шел перед Курским полком в Шенграбене». Узнав Николая Ростова, он сказал «несколько нескладных, неловких слов, как и все слова, которые он говорил в этот день» (т. 2, ч. 1, III). «Несветскость» Багратиона – штрих, свидетельствующий о теплом отношении Толстого к этому герою.

Багратион многими качествами напоминает Кутузова. Оба полководца наделены высшей мудростью, историческим чутьем, всегда поступают именно так, как нужно в данный момент, проявляют подлинный героизм, непоказное величие. «Неторопливый» Багратион как бы дублирует «бездействующего» Кутузова: не вмешивается в естественный ход событий, интуитивно прозревая их смысл, не препятствует действиям подчиненных.

Многие полководцы не выдерживают строгого нравственного суда Толстого–историка и художника. Генералы– «чужеземцы» на русской службе – штабные теоретики. Они много суетятся, думая, что от их диспозиций зависит исход сражений, но реальной пользы не приносят, так как ими руководят только эгоистические соображениями. На поле боя их не увидишь, но зато они участвуют во всех военных советах, где отважно «сражаются» в словесных баталиях, как, например, на военном совете накануне Аустерлицкого сражения. Все, о чем многозначительно рассуждают генералы, продиктовано их мелочностью и непомерным самолюбием. Например, возражения Ланжерона, критиковавшего диспозицию самонадеянного и гордого Вейротера, «были основательны», но их настоящей целью было «как можно язвительнее оскорбить Вейротера в его авторском военном самолюбии» (т. 1, ч. 3,ХП).

Барклай де Толли – один из самых известных военачальников 1812 года, но Толстой «отстранил» его от участия в исторических событиях. В редких суждениях героев романа он назван «непопулярным немцем», «не внушающим доверия»: «стоит за осторожность», избегает сражений. Капитан Тимохин, выражающий народную точку зрения, на вопрос Пьера Безухова, что он думает о Барклае, ответил уклончиво: «Свет увидали, ваше сиятельство, как светлейший [Кутузов] поступил...» (т. 3, ч. 2, XXV). Слова Тимохина свидетельствуют о непопулярности Барклая де Толли в армии. Ему не находится места в народной войне, несмотря на его честность, «немецкую» исполнительность и аккуратность. Барклай, по мнению писателя, слишком рассудочен и прямолинеен, далек от национальных интересов, чтобы эффективно участвовать в таком стихийном событии, как Отечественная война.

При штабе государя на начальном этапе войны состояло множество генералов, которые «находились без военных должностей при армии, но по своему положению имели влияние» (т. 3, ч. 1, IX). Среди них Армфельд – «злой

ненавистник Наполеона и генерал, уверенный в себе, что имело всегда влияние на Александра», Паулучи, «смелый и решительный в речах». Один из «кабинетных теоретиков» – генерал Пфуль, пытавшийся «руководить делом войны», не участвуя ни в одном сражении. Его кипучая деятельность ограничивалась составлением диспозиций и участием в военных советах. В Пфуле, подчеркивает Толстой, «был и Вейротер, и Мак, и Шмидт, и много других немецких теоретиков–генералов», но «он был типичнее всех их». Главные отрицательные черты этого генерала – крайняя самоуверенность и прямолинейность. Даже когда Пфулю угрожала немилость, он больше всего страдал от того, что не сможет теперь доказать превосходство своей теории, в которую фанатично верил.

Толстой показал русскую армию на разных иерархических уровнях. Изображению французской армии и французских полководцев уделяется гораздо меньше внимания. Отношение писателя к французским полководцам крайне негативное. Это обусловлено тем, что армия, возглавлявшаяся французскими полководцами, вела несправедливую, захватническую войну, тогда как русская армия и многие русские полководцы участвовали в справедливой, народно–освободительной войне.

Подробно изображены два французских полководца – Мюрат и Даву. Они показаны, в частности, через восприятие посланца Александра I Балашева, который встречается и с тем, и с другим. В авторских характеристиках Мюрата господствует иронический тон, его внешний облик и поведение подчеркнуто комичны: « На вороной лошади с блестящею на солнце сбруей ехал высокий ростом человек в шляпе с перьями, с черными, завитыми по плечи волосами, в красной мантии и с длинными ногами, выпяченными вперед, как ездят французы» (т. 3, ч. 1, IV). «Неаполитанский король» Мюрат – всадник с «торжественно–театральным лицом», весь «в браслетах, перьях, ожерельях и золоте» – напоминает мушкетера из приключенческих романов А.Дюма. В изображении Толстого это опереточная фигура, злая пародия на самого Наполеона.

Маршал Даву – полная противоположность легкомысленному и глуповатому Мюрату. Толстой сравнивает Даву с Аракчеевым: «Даву был Аракчеев императора Наполеона – Аракчеев не трус, но столь же исправный, жестокий и не умеющий выражать свою преданность иначе как жестокостью» (т. 3, ч. 1, V). Это один из людей, противопоставивших «живой» жизни бюрократическую рутину. Наполеоновскому маршалу нравится внушать страх, видеть в людях «сознание подвластности и ничтожества».

Даву – нравственно мертвый человек, но даже он способен испытать простое человеческое чувство, на мгновение «причастившись» человеческому братству. Это произошло, когда взгляд маршала, судившего «поджигателей» Москвы, и Пьера, его подсудимого, встретились: «Несколько секунд они смотрели друг на друга, и этот взгляд спас Пьера. В этом взгляде, помимо всех условий войны и суда, между этими двумя людьми установились человеческие отношения. Оба они в эту одну минуту смутно перечувствовали бесчисленное количество вещей и поняли, что они оба дети человечества, что они братья» (т. 4, ч. 1, X). Но «порядок, склад обстоятельств» заставляет Даву творить непра-

ведный суд. Вина «французского Аракчеева», подчеркивает Толстой, огромна, ведь он даже не пытался сопротивляться «складу обстоятельств», став олицетворением грубой силы и жестокости военного бюрократизма.

Человек на войне – важнейшая тема романа. «Чистота нравственного чувства», которая составляет этический пафос «Войны и мира», утверждает истинность русского народного представления о величии.

«Мысль народная» протестует против захватнических войн Наполеона и благословляет освободительную борьбу, в которой народ отстаивает свое право на независимость.

Русские солдаты и офицеры показаны в различных условиях – в заграничных походах 1805 и 1807 гг. (в сражениях, в быту, во время парадов и смотров), на различных этапах Отечественной войны 1812 года.

Толстой, опираясь на свой воинский опыт, подчеркнул неизменность повседневного походного быта солдат: «Солдат в движении так же окружен, ограничен и влеком своим полком, как моряк кораблем, на котором он находится. Как бы далеко он ни прошел, в какие бы странные, неведомые и опасные широты ни вступил он, вокруг него – как для моряка всегда и везде те же палубы, мачты, канаты своего корабля – всегда и везде те же товарищи, те же ряды, тот же фельдфебель Иван Митрич, та же ротная собака Жучка, то же начальство» (т. 1, ч. 3, XIV). Обычно жизнь солдат, даже во время войны, ограничивается повседневными бытовыми интересами, что, по мнению Толстого, вполне естественно. Но в их жизни бывают такие мгновения, когда хочется выйти из своего замкнутого мира и приобщиться к тому, что происходит за его пределами. В дни сражений солдаты «прислушиваются, приглядываются и жадно расспрашивают о том, что делается вокруг них» (т. 1,ч. 3, XIV).

Толстой внимательно анализирует моральное состояние русских солдат, боевой дух армии. Под Аустерлицем армия была деморализована: русские войска бежали с поля боя еще до окончания сражения. Накануне Бородинского сражения солдаты и офицеры испытали сильнейший душевный подъем. Их состояние обусловлено «скрытой теплотой патриотизма», чувством единения накануне того «торжественного», что предстояло всем без исключения. Во время молебна перед боем на всех лицах солдат и ополченцев, «однообразно жадно» смотревших на икону, вспыхивало «выражение сознания торжественности наступающей минуты». Пьер в конце дня, проведенного на позициях, после разговора с князем Андреем понял «весь смысл и все значение этой войны и предстоящего сражения. ... Он понял ту скрытую (latente), как говорится в физике, теплоту патриотизма, которая была во всех тех людях, которых он видел, и которая объясняла ему то, зачем все эти люди спокойно и как будто легкомысленно готовились к смерти» (т. 3, ч. 2, XXV).

На батарее Раевского «чувствовалось одинаковое и общее всем, как бы семейное оживление». Несмотря на опасность быть убитым или раненым и естественный страх смерти (один из солдат так объяснил свое состояние Пьеру: «Ведь она не помилует. Она шмякнет, так кишки вон. Нельзя не бояться, – сказал он смеясь»; т. 3, ч. 2, XXXI), солдаты находятся в приподнятом состоянии духа. «Дело », к которому они готовятся, помогает преодолеть страх смерти, заставляет забыть об опасности. Настроение солдат в пол-

ку Андрея Болконского, находившегося в резерве, совсем иное – они молчаливы и сумрачны. Вынужденное бездействие и постоянное сознание опасности только усугубляют страх смерти. Чтобы отвлечься от него, все старались заняться посторонними делами и «казались вполне погружены в эти занятия». Князь Андрей, как и все, бездействовал: «Все силы его души, точно так же как и каждого солдата, были бессознательно направлены на то, чтоб удержаться только от созерцания ужаса того положения, в котором они были» (т. 3,ч. 2, XXXVI).

К концу войны дух русской армии крепнет, несмотря на крайне тяжелые условия солдатского быта. Одно из самых ярких проявлений силы духа и стихийного гуманизма русских солдат–победителей – их отношение к противнику. Если во время отступления армию охватил «дух озлобления против врага», то на последнем этапе войны, когда французские войска бегут из России, «чувство оскорбления и мести» сменилось у солдат «презрением и жалостью». Их отношение к французам становится презрительно–сочувственным: они обогревают и кормят пленных, несмотря на то, что им самим не хватает провианта. Гуманное обращение русских солдат с пленными – характерная особенность народной войны.

Толстой отмечает, что именно в армии, сплоченной единством интересов, проявляется способность людей к духовному единению. Отношения между русскими солдатами и офицерами напоминают атмосферу «семейственности»: офицеры заботятся о своих подчиненных, понимают их настроение. Армейские взаимоотношения нередко выходят за рамки воинских артикулов. Духовное единение армии особенно впечатляет во время Бородинского сражения, когда все заняты ратным трудом во славу Отечества.

С изображением русской армии в романе Толстого связана тема истинного и ложного героизма. Героизм русских солдат и офицеров, «маленьких, людей» большой войны, Толстой показал как нечто обыденное, будничное. Геройские поступки совершают тихие, незаметные люди, не осознающие себя героями, – они просто делают свое «дело», «бессознательно» участвуя в «роевом» движении человечества. Это героизм истинный, в отличие от героизма ложного, «театрального», продиктованного соображениями карьеры, жаждой славы или даже самыми благородными, но очень абстрактными целями, такими, как, например, «спасение человечества» (к этому стремятся некоторые «любимые» герои Толстого – Безухов и Болконский).

Истинные герои – скромные «труженики» войны капитан Тушин и капитан Тимохин. Оба офицера – люди довольно невзрачные, в них нет подчеркнутой «молодцеватости», как, например, у Денисова, напротив, они весьма скромны и робки.

Капитан Тушин – герой Шенграбенского сражения. В его внешнем облике, речи, манере держаться «было что–то особенное, совершенно не военное, несколько комическое, но чрезвычайно привлекательное» (т. 1, ч. 2, XV). Несколько штрихов подчеркивают «невоенность», простонародность Тушина: он отдал честь Багратиону «робким и неловким движением, совсем не так, как салютуют военные, а так, как благословляют священники» (т. 1, ч. 2, XVII). Штаб–офицер сделал замечание Тушину, «маленькому, грязному, ху-

дому артиллерийскому офицеру, который без сапог (он отдал их сушить маркитанту), в одних чулках, встал перед вошедшими, улыбаясь не совсем естественно». «Солдаты говорят: разумшись ловчее, – сказал капитан Тушин, улыбаясь и робея, видимо желая из своего неловкого положения перейти в шутливый тон» (т. 1,ч. 2, XV).

Перед сражением он размышляет о смерти, не скрывая, что смерть страшит его прежде всего неизвестностью: «Боишься неизвестности, вот чего. Как там ни говори, что душа на небо пойдет... ведь это мы знаем, что неба нет, а есть атмосфера одна» (т. 1, ч. 2, XVI). В это время недалеко от балагана упало ядро, и «маленький Тушин с закушенною набок трубочкой» сразу же бросился к солдатам, уже не думая о смерти.

Именно робкий, «домашний» Тушин взял на себя инициативу во время Шенграбенского сражения. Он нарушил диспозицию и выполнил то, что ему казалось единственно правильным: «действие забытой батареи Тушина, успевшего зажечь Шенграбен, останавливало движение французов» (т. 1, ч. 2, XIX). Но кроме князя Андрея, мало кто понял значение подвига Тушина. Он и сам не считает себя героем, думая о промахах и чувствуя себя виноватым в том, что «оставшись жив, потерял два орудия». Важнейшая черта Тушина – человеколюбие, способность к состраданию: он подбирает тяжело раненного пехотного офицера и контуженного Николая Ростова, хотя их «велено было бросать».

Капитана Тимохина объединяет с героем Шенграбена и «невоенный» облик, и глубокое внутреннее родство. Вызванный к полковому командиру, ротный Тимохин – «человек уже пожилой и не имевший привычки бегать»– бежит, «неловко цепляясь носками», «рысью». «Лицо капитана, – отмечает Толстой, – выражало беспокойство школьника, которому велят сказать невыученный им урок. На красном (очевидно, от невоздержания) лице выступали пятна, и рот не находил положения» (т. 1, ч. 2,1).

Внешне Тимохин ничем не примечательный «служака». Однако Кутузов, узнавший его во время смотра, с симпатией отозвался о капитане: «Еще Измайловский товарищ... Храбрый офицер!». Накануне Бородина Тимохин просто и буднично говорит о предстоящем сражении: «Что себя жалеть теперь! Солдаты в моем батальоне, поверите ли, не стали водку пить: не такой день, говорят» (т. 3,ч. 2, XXV). По словам князя Андрея, «то, что есть в Тимохине» и в каждом русском солдате, – глубокое патриотическое чувство – «одно только и нужно на завтра», чтобы выиграть Бородинское сражение. Успех сражения, заключает Болконский, «никогда не зависел и не будет зависеть ни от позиции, ни от вооружения, ни даже от числа» (т. 3, ч. 2, XXV) – он зависит только от патриотизма солдат и офицеров.

Тушин и Тимохин – герои, живущие в мире простых и поэтому единственно правильных нравственных истин, доверяющие своему глубокому нравственному чувству. Истинного героизма, как и истинного величия, по мысли Толстого, нет там, где нет «простоты, добра и правды ».

Изображение русского дворянства. Один из важнейших тематических пластов романа – жизнь русского дворянства начала XIX в. Еще в 1850–е гг. дворянство интересовало Толстого–художника как среда, в которой формирова-

лись характеры будущих декабристов. По его мнению, истоки декабризма нужно было искать в Отечественной войне 1812 года, когда многие представители дворянства, испытав патриотический подъем, сделали свой нравственный выбор. В окончательном варианте романа дворянство уже не только среда, из которой появляются люди, задумавшиеся о будущем России, не только общественно–идеологический фон для главного героя – декабриста, но и полноценный объект изображения, аккумулирующий размышления автора о судьбе русской нации.

Дворянство Толстой рассматривает в его отношении к народу и национальной культуре. В поле зрения писателя – жизнь всего сословия, которое предстает в романе как сложный социальный организм: это сообщество людей, живущих многообразными, порой полярно противоположными, интересами и стремлениями. Нравы, поведение, психология, образ жизни различных кругов дворянства и даже отдельных его представителей – объект пристального внимания романиста.

Петербургский свет – лишь небольшая, наиболее отдаленная от интересов народа часть сословия. Ее духовный облик выясняется в самом начале романа. Вечер у Анны Павловны Шерер, которую автор сравнивает с хозяйкой «прядильной мастерской», – это «равномерная, приличная разговорная машина», заведенная для обсуждения модных тем (разговаривают о Наполеоне и готовящейся антинаполеоновской коалиции) и демонстрации светской благовоспитанности. Здесь все – разговоры, поведение героев, даже позы и выражения лиц – насквозь фальшиво. Нет лиц, индивидуальностей: все словно надели маски, намертво приставшие к лицам. Василий Курагин «говорил всегда лениво, как актер говорит роль старой пиесы». Анна Павловна Шерер, напротив, несмотря на свои сорок лет, «была преисполнена оживления и порывов». Живое общение заменено обрядами, механическим соблюдением светского этикета. «Все гости, – иронически замечает автор, – совершали обряд приветствования никому неизвестной, никому неинтересной и ненужной тетушки» (т. 1, ч. 1, II). Громкий разговор, смех, оживление, любое непосредственное проявление человеческих эмоций здесь абсолютно неуместны, так как нарушают заранее определенный ритуал светского общения. Вот почему поведение Пьера Б.езухова выглядит бестактным. Он говорит что думает, увлекается, спорит со своими собеседниками. Наивный Пьер, поддавшись обаянию «изящных» лиц, все ждал чего–нибудь «особенно умного».

Важнее речей становится то, что не высказывается, а тщательно скрывается посетителями Шерер. Например, княгиня Друбецкая только потому пришла на вечер, что хочет добиться у князя Василия протекции для сына Бориса. Сам князь Василий, желающий пристроить сына на место, которое предназначалось барону Функё, спрашивает, правда ли, что императрица желает назначения барона на это место, «как будто только что вспомнив что–то и особенно–небрежно, тогда как то, о чем он спрашивал, было главною целью его посещения» (т. 1, ч. 1, I). Изнаночная сторона скованной условностями жизни высшего петербургского общества – дикая попойка у Анатоля Курагина, в которой участвует Пьер Безухов.

В Москве жизнь в меньшей степени подчинена условностям, чем в Петербурге. Здесь больше людей неординарных, таких, как граф Кирилл Влади-

мирович Безухов, старый екатерининский вельможа, или Марья Дмитриевна Ахросимова, эксцентричная московская барыня – грубоватая, не боящаяся высказать все, что считает нужным и кому считает нужным. В Москве к ней привыкли, а в Петербурге ее поведение шокировало бы многих.

Семья Ростовых – типичная московская дворянская семья. Илья Андреевич Ростов известен своим хлебосольством и щедростью. Именины Наташи – полная противоположность вечера у Шерер. Непринужденность общения, живой контакт между людьми, доброжелательность и искренность чувствуются во всем. Герои не разыгрывают привычный спектакль, а предаются искреннему веселью. Этикет постоянно нарушается, но это никого не приводит в ужас. Заразительный смех – непритворный, свидетельствующий о полноте ощущения жизни – постоянный гость в счастливой семье Ростовых. Он быстро передается всем, соединяя даже самых далеких друг от друга людей. Гостья Ростовых рассказывает о бесчинствах Пьера в Петербурге, о том, как квартального привязали к медведю. « – Хороша... фигура квартального, – закричал граф, помирая со смеху». При этом «дамы невольно смеялись и сами» (т. 1, ч. 1, VII). Наташа, смеясь, вбегает со своей куклой в комнату, где сидят взрослые. Она «смеялась чему–то, толкуя отрывисто про куклу...», в конце концов «не могла больше говорить (ей все смешно казалось)... и расхохоталась так громко и звонко, что все, даже чопорная гостья, против воли засмеялись» (т. 1, ч. 1, VIII). В доме Ростовых не притворяются, обмениваясь многозначительными взглядами и натянутыми улыбками, а смеются, если смешено, искренне радуются жизни, печалятся чужому горю, не скрывают своего.

В 1812 г. особенно отчетливо проявился эгоизм петербургского дворянства, его кастовая замкнутость, отчужденность от народных интересов. «Разговорная машина» работает на полную мощь, но за приглаженными светскими рассуждениями о народном бедствии и вероломных французах не стоит ничего, кроме привычного равнодушия и ура–патриотического ханжества. Москвичи покидают свой город, не думая о том, как это будет выглядеть со стороны, не делая патриотических жестов. Анна Павловна Шерер демонстративно отказывается ездить во французский театр: из «патриотических» соображений. В отличие от Москвы и всей России, в Петербурге во время войны ничего не изменилось. Это была по–прежнему «спокойная, роскошная, озабоченная только призраками, отражениями жизни, петербургская жизнь» (т.4, ч.1, I). Петербургский свет больше занимает, кого из своих многочисленных поклонников выберет Элен, кто в милости или в опале при дворе, чем происходящее в стране. События войны для петербуржцев – источник светских новостей и сплетен об интригах штабных военных.

Жизнь московского и провинциального дворянства во время войны резко изменилась. Жители городов и деревень, оказавшихся на пути Наполеона, должны были или бежать, бросив все, или остаться под властью неприятеля. Наполеоновские войска разорили имение Болконских Лысые Горы и имения их соседей. Москвичи, по словам Толстого, с приближением неприятеля относились к своему положению «еще легкомысленнее, как это всегда бывает с людьми, которые видят приближающуюся большую опасность». «Давно так не веселились в Москве, как в этот год», «растопчинские афишки... читались

и обсуживались наравне с последним буриме Василия Львовича Пушкина» (т. 3, ч. 2, XVII). Многим поспешный отъезд из Москвы грозил разорением, но никто не думал, хорошо или плохо будет под управлением французов в Москве, все были уверены, что «под управлением французов нельзя было быть».

Русское крестьянство. Образ Платона Каратаева. Мир крестьянства в изображении Толстого гармоничен и самодостаточен. Писатель не считал, что крестьяне нуждаются в каком–либо интеллектуальном воздействии: никто из героев–дворян и не помышляет о том, что крестьян нужно «развивать». Напротив, часто именно они оказываются ближе к пониманию смысла жизни, чем дворяне. Безыскусную одухотворенность крестьянина и сложный духовный мир дворянина Толстой изображает как различные, но взаимодополняющие начала национального бытия. При этом сама способность устанавливать контакт с народом – показатель нравственного здоровья толстовских героев–дворян.

Толстой неоднократно подчеркивает зыбкость межсословных границ: общее, человеческое, делает их «прозрачными». Например, ловчий Данило исполнен «самостоятельности и презрения ко всему в мире, которое бывает только у охотников». Он позволяет себе «презрительно» смотреть на барина – Николая Ростова. Но для того «презрение это не было оскорбительно»: он «знал, что этот все презирающий и превыше всего стоящий Данило все–таки был его человек и охотник» (т. 2, ч. 4, III). Во время охоты все равны, все подчиняются однажды заведенному порядку: «Каждая собака знала хозяина и кличку. Каждый охотник знал свое дело, место и назначение» (т. 2, ч. 4, IV). Только в пылу охоты ловчий Данило может обругать Илью Андреевича, упустившего волка, и даже замахнуться на него арапником. В обычных условиях такое поведение крепостного по отношению к барину невозможно.

Встреча с Платоном Каратаевым в бараке для пленных стала важнейшим этапом духовной жизни Пьера Безухова: именно этот солдат–крестьянин вернул ему утерянную веру в жизнь. В эпилоге романа главным нравственным критерием для Пьера становится возможное отношение Каратаева к его деятельности. Он приходит к выводу, что тот, пожалуй, не понял бы его общественной деятельности, но наверняка одобрил бы семейную жизнь, так как во всем любил «благообразие».

Народная жизнь в романе сложна и разнопланова. В изображении бунта богучаровских крестьян Толстой выразил свое отношение к консервативным началам патриархально–общинного мира, склонного противиться любым переменам. Богучаровские крестьяне отличались от лысогорских «и говором, и одеждой, и нравами». Стихийность народной жизни в Богучарове гораздо заметнее, чем в других местностях: здесь было очень мало помещиков, дворовых и грамотных. Богучаровские крестьяне живут небольшой замкнутой общностью, фактически изолированной от остального мира. Без видимых причин они внезапно начинают «роевое» движение в каком–нибудь направлении, повинуясь каким–то непонятным законам бытия. «В жизни крестьян этой местности были заметнее и сильнее, чем в других, те таинственные струи народной русской жизни, причины и значение которых бывают необъяснимы для современников» (т. 3, ч. 2, IX), – подчеркивает писатель. Оторванность от остального мира порождала среди них самые нелепые и причудливые слухи

«то о перечислении их всех в казаки, то о новой вере, в которую их обратят...». Поэтому « слухи о войне и Бонапарте и его нашествии соединились для них с такими же неясными представлениями об антихристе, конце света и чистой воле» (т. 3, ч. 2, IX).

Стихия богучаровского бунта, общее «мирское» настроение полностью подчиняют себе каждого крестьянина. Даже староста Дрон был захвачен общим порывом к бунту. Попытка княжны Марьи раздать господский хлеб закончилась неудачей: «мужиков толпы» невозможно убедить с помощью разумных доводов. Только «неблагоразумный поступок» Ростова, его «неразумная животная злоба» могли «произвести хорошие результаты», отрезвить возмущенную толпу. Мужики беспрекословно подчинились грубой силе, признавшись, что бунтовал и «по глупости». Толстой показал не только внешние причины богучаровского бунта (слухи о «воле», которую «господа отняли», и «сношения с французами»). Глубинная, скрытая от постороннего взгляда общественно–историческая причина этого события – внутренняя «сила», накопившаяся в результате работы «подводных струй», вырвавшаяся, подобно лаве из кипящего вулкана.

Образ Тихона Щербатого – важная деталь огромной исторической фрески о народной войне, созданной Толстым. Тихон единственный из своей деревни нападал на «мародеров» – французов. Он по собственной инициативе примкнул к «партии» Денисова и скоро стал в ней «одним из самых нужных людей», проявив «большую охоту и способность к партизанской войне». В партизанском отряде Тихон занимал «свое особенное» место. Он не только выполнял всю самую черную работу, когда «надо было сделать что-нибудь особенно трудное и гадкое», но и был «самый полезный и храбрый человек в партии»: «никто больше его не открыл случаев нападения, никто больше его не побрал и не побил французов».

Кроме того, Тихон был «шут всех казаков, гусаров и сам охотно поддавался этому чину». Во внешнем облике и поведении Тихона писатель заострил черты шута, юродивого: «изрытое оспой и морщинами лицо» «с маленькими узкими глазами». Лицо Тихона после того, как он «днем залез... в самую середину французов и... был открыт ими», «сияло самодовольным весельем», внезапно « вся рожа его растянулась в сияющую глупую улыбку, открывшую недостаток зуба (за что он и прозван Щербатый)» (т. 4, ч. 3, VI). Искренняя веселость Тихона сообщается окружающим, которые не могут удержаться от улыбок.

Тихон – беспощадный, хладнокровный воин. Убивая французов, он подчиняется только инстинкту истребления врага, а к «мародерам» относится почти как к неодушевленным предметам. О пленном французе, которого только что убил, он говорит так: «Да что, совсем несправный... Одежонка плохонькая на нем, куда же его водить–то.... Вот дай позатемняет, я табе каких хошь, хоть троих приведу» (т. 4, ч. 3, VI). Своей жестокостью Тихон напоминает хищника. Не случайно автор сравнивает его с волком: Тихон «владел топором, как волк владеет зубами, одинаково легко выбирая ими блох из шерсти и перекусывая толстые кости».

Образ Платона Каратаева – один из ключевых образов романа, отразивший размышления писателя об основах духовной жизни русского народа. Ка-

ратаев – крестьянин, оторванный от привычного жизненного уклада и помещенный в новые условия (армия и французский плен), в которых особенно ярко проявилась его духовность. Он живет в гармонии с миром, с любовью относится ко всем людям и ко всему, что происходит вокруг. Он глубоко чувствует жизнь, живо и непосредственно воспринимает каждого человека. Каратаев в изображении Толстого – образец «естественного» человека из народа, воплощение инстинктивной народной нравственности.

Платон Каратаев показан в основном через восприятие Пьера Безухова, для которого стал «самым сильным и дорогим воспоминанием». Он сразу произвел на Пьера «впечатление чего–то круглого», уютного: «вся фигура Платона в его подпоясанной веревкою французской шинели, в фуражке и лаптях, была круглая, голова была совершенно круглая, спина, грудь, плечи, даже руки, которые он носил, как бы всегда собираясь обнять что–то, были круглые; приятная улыбка и большие карие нежные глаза были круглые» (т. 4, ч. 1, XIII). Само присутствие Каратаева в бараке для пленных создавало ощущение уюта: Пьера заинтересовало, как он разувался и располагался в своем «благоустроенном» углу – даже в этом «чувствовалось что–то приятное, успокоительное и круглое».

Каратаев выглядел очень моложаво, хотя ему, судя по его рассказам о былых сражениях, было за пятьдесят (он сам не знал своего возраста), казался физически крепким и здоровым человеком. Но особенно бросалось в глаза «молодое» выражение его лица: оно «имело выражение невинности и юности». Каратаев постоянно занимался каким–то делом, что, видимо, вошло у него в привычку. Он «все умел делать, не очень хорошо, но и не дурно». Попав в плен, он, казалось, «не понимал, что такое усталость и болезнь», в бараке он чувствовал себя как дома.

Голос Каратаева, в котором Пьер находил необычайное «выражение ласки и простоты», – «приятный и певучий». Его речь порой была бессвязной и нелогичной, но «неотразимо убедительной», производившей глубокое впечатление на слушателей. В словах Каратаева, как и в его облике и поступках, было «торжественное благообразие». В манере говорить отразилась текучесть его сознания, изменчивого, как сама жизнь: «Часто он говорил совершенно противоположное тому, что он говорил прежде, но и то и другое было справедливо» (т. 4, ч. 1, XIII). Он говорил свободно, не делая для этого никаких усилий, «как будто слова его всегда были готовы во рту его и нечаянно вылетали из него», пересыпал свою речь пословицами и поговорками («от сумы да от тюрьмы никогда не отказывайся», «где суд, там и неправда», «наше счастье, дружок, как вода в бредне: тянешь надулось, а вытащишь – ничего нету»г «не нашим умом, а божьим судом»).

Каратаев любил весь мир и всех людей. Его любовь была всеобщей, неизбирательной: он «любовно жил со всем, с чем его сводила жизнь, и в особенности с человеком», «с теми людьми, которые были перед его глазами». Поэтому «привязанностей, дружбы, любви» в обычном понимании «Каратаев не имел никаких». Он глубоко чувствовал, что жизнь его «не имела смысла как отдельная жизнь», «она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал» (т. 4, ч. 1, XIII). Короткая молитва Каратаева

кажется простым набором слон («Господи, Иисус Христос, Никол а Угодник, Фрола и Лавра...») это молитва обо всем живущем на земле, которую возносит человек, обостренно чувствующий свою связь с миром.

Вне привычных условий солдатской жизни, вне всего, что давило на него извне, Каратаев незаметно и естественно возвратился к крестьянскому укладу жизни, облику и даже манере говорить, отбросив все чуждое, насильно навязанное ему извне. Крестьянская жизнь для него особенно привлекательна: с ней связаны дорогие воспоминания и представления о благообразии. Поэтому и рассказывал он преимущественно о событиях « христианского», как он его называл, быта.

Каратаев умер так же естественно, как и жил, испытывая «тихий восторг» и умиление перед великим таинством смерти, которое ему предстояло. Рассказывая уже не в первый раз историю о безвинно пострадавшем старом купце, он был полон «восторженной радости», которая передавалась и окружающим, в том числе Пьеру. Каратаев воспринимал смерть не как наказание или муку, поэтому на его лице не было страдания: в нем «светилось» «выражение тихой торжественности» (т. 4, ч. 3, XIV).

Образ Платона Каратаева – образ крестьянина–праведника, который не только сам жил в ладу с миром и людьми, восхищаясь любым проявлением «живой жизни», но и сумел воскресить зашедшего в духовный тупик Пьера Безухова, навсегда оставшись для него «вечным олицетворением духа простоты и правды».

Нравственные искания героев романа. По убеждению Толстого, подлинная духовная жизнь человека – тернистый путь к нравственным истинам. Многие герои романа проходят этот путь. Нравственные искания свойственны, по мысли Толстого, только дворянству – крестьяне интуитивно ощущают смысл бытия. Они живут гармоничной, естественной жизнью, и потому им легче быть счастливыми. Их не тревожат неизменные спутники нравственных исканий дворянина – душевная смута и тягостное ощущение бессмысленности своего существования.

Цель нравственных исканий героев Толстого – счастье. Счастье или несчастье людей – показатель истинности или ложности их жизни. Смысл духовных поисков большинства героев романа в том, что они в конце концов прозревают, избавляясь от ложного понимания жизни, мешавшего им быть счастливыми.

«Великое, непостижимое и бесконечное» открывается им в простых, обыденных вещах, которые раньше, в период заблуждений, казались слишком «прозаичными» и потому недостойными внимания. Пьер Безухов, попав в плен, понял, что счастье – это «отсутствие страданий, удовлетворение потребностей и вследствие того свобода выбора занятий, то есть образа жизни», а несчастливым человека делает избыток «удобств жизни» (т. 4, ч. 2, XII). Толстой учит видеть счастье в самых обычных, доступных абсолютно всем людям вещах: в семье, детях, в ведении хозяйства. То, что объединяет людей, и есть, по мнению писателя, самое важное и значительное. Вот почему попытки его героев найти счастье в политике, в идеях наполеонизма или общественного «благоустройства» терпят крах.

Способность к духовной эволюции – характерная черта «любимых», духовно близких автору героев: Андрея Болконского, Пьера Безухова, Наташи Ростовой. Духовно чуждые Толстому, «нелюбимые» герои (Курагины, Друбецкие, Берг) не способны к нравственному развитию, их внутренний мир лишен динамики.

Нравственные искания каждого из героев имеют неповторимо индивидуальный ритмический рисунок. Но есть и общее: жизнь заставляет каждого из них постоянна пересматривать свои взгляды. Убеждения, выработанные ранее, на новых этапах нравственного развития подвергаются сомнению и вытесняются другими. Новый жизненный опыт разрушает веру в то, что не так давно казалось незыблемой истиной. Нравственный путь героев романа– это смена противоположных циклов духовной жизни: вера сменяется разочарованием, за которым следует обретение новой веры, возвращение утраченного смысла жизни.

В изображении центральных персонажей «Войны и мира» реализована толстовская концепция нравственной свободы человека. Толстой – непримиримый противник подавления свободы личности и какого–либо насилия над ней, но решительно отрицает своеволие, индивидуалистический произвол, в котором идея свободы доводится до абсурда. Свободу он понимает прежде всего как возможность выбора человеком правильного жизненного пути. Она нужна лишь до тех пор, пока он не найдет свое место в жизни, пока не окрепнут его связи с миром. Зрелый и независимый человек, добровольно отказавшийся от соблазнов своеволия, обретает истинную свободу: не отгораживается от людей, а становится частью «мира» – цельного, органического бытия. Таков итог нравственных исканий всех «любимых» героев Толстого.

Духовный путь Андрея Болконского. Князь Андрей – высокоинтеллектуальный герой. Периоды духовного просветления сменяются в его жизни периодами скепсиса и разочарования, «пробуксовки» мыслей, душевной смуты. Наметим основные этапы духовного пути Андрея Болконского:

период всевластия ложной, «наполеоновской», идеи, культ Наполеона, мечты о славе на фоне разочарования в светской жизни (разговор с Пьером в салоне Шерер, отъезд в армию, участие в войне 1805 г). Кульминационный момент – безуспешная попытка найти «свой Тулон» на Аустерлицком поле;

духовный кризис после ранения под Аустерлицем: мечты о славе и даже сам Наполеон, который был для князя Андрея эталоном великого человека, кажутся ему теперь бесконечно малыми величинами по сравнению с «высоким, справедливым и добрым небом», ставшим для него ёмким духовным символом;

возвращение в Лысые Горы, рождение сына и смерть жены, пробудившееся чувство вины перед ней, разочарование в прежних индивидуалистических идеалах, решение жить «для одного себя» и своих близких;

встреча с Пьером, воодушевленным масонскими идеями, спор с ним о добре и зле, о смысле жизни, о самопожертвовании. Пьера поразил взгляд Болконского – «потухший, мертвый, которому, несмотря на видимое желание, князь Андрей не мог придать радостного и веселого блеска» (т. 2, ч. 2, XI). Болконский скептически отнесся к масонским идеям друга, подчеркнув, что знает в жизни «только два действительные несчастья: угрызение совести

и болезнь» и что вся его мудрость теперь – «жить для себя, избегая только этих двух зол». Пьер, по его мнению, «может быть, прав для себя», но «каждый живет по–своему». В споре на переправе Андрей силой логики «побеждает» Пьера, говорящего о Боге и о будущей жизни, но в нем самом появляется нравственное «беспокойство»: слова Пьера задели его за живое.

Князь Андрей преображается даже внешне: его «потухший, мертвый» взгляд становится «лучистым, детским, нежным». Душевное состояние также изменилось: он посмотрел на небо и «в первый раз после Аустерлица... увидал то высокое, вечное небо, которое он видел, лежа на Аустерлицком поле, и что–то давно заснувшее, что–то лучшее, что было в нем, вдруг радостно и молодо проснулось в его душе» (т. 2, ч. 2, XII). Автор отмечает, что «свидание с Пьером было для князя Андрея эпохой, с которой началась хотя во внешности и та же самая, но во внутреннем мире его новая жизнь » (т. 2, ч. 2, XII). После этого герой проводит в своих имениях преобразования, «без выказыванья их кому бы то ни было и без заметного труда». Он «исполнил» у себя то, что не удалось Пьеру;

поездка в имение Ростовых Отрадное, встреча с Наташей, под влиянием которой (особенно после ее невольно подслушанного ночного монолога) в душе Андрея намечается перелом: он чувствует себя помолодевшим, возродившимся к новой жизни. Символом этого возрождения стал старый дуб, увиденный им дважды: по дороге в Отрадное и на обратном пути;

участие в государственных преобразованиях, общение с реформатором Сперанским и разочарование в нем. Любовь к Наташе преобразила князя Андрея, осознавшего бессмысленность государственной деятельности. Он вновь собирается жить «для себя», а не для призрачного «благоустройства» человечества;

разрыв с Наташей стал причиной нового и, пожалуй, самого острого духовного кризиса Андрея Болконского. Измена Наташи «тем сильнее поразила его, чем старательнее он скрывал ото всех произведенное на него действие». Болконский ищет «самые ближайшие», «практические интересы», за которые можно «ухватиться» (т. 3, ч. 1, VIII). Злоба, неотмщенное оскорбление отравляли «искусственное спокойствие», которое Андрей попытался найти на военной службе;

в начале войны 1812 года Болконский перешел в действующую армию (из-за чего он «навеки потерял себя в придворном мире»). Он командует полком, сближается со своими солдатами, которые называют его «наш князь». Накануне Бородинского сражения наметился новый перелом в мировоззрении князя Андрея: жизнь представилась ему «волшебным фонарем», а все, что прежде казалось ему важным, – «слава, общественное благо, любовь к женщине, самое отечество» – «грубо намалеванными фигурами», «ложными образами» (т. 3, ч. 2, XXIV);

нравственное прозрение Болконского происходит после ранения под Бородином. Он испытал «восторженную жалость и любовь» к своему поверженному врагу, изуродованному Анатолю, с которым оказался в одной избе. Размышляя об Анатоле, он пришел к выводу, что самое главное в жизни – то, чему раньше учила его княжна Марья и чего он не понимал: «сострада-

ние, любовь к братьям, к любящим, любовь к ненавидящим нас, любовь к врагам – ... та любовь, которую проповедовал Бог на земле...» (т. 3, ч. 2, XXXVII). Перед смертью Болконский простил Наташу. За два дня до кончины он как бы «пробуждается от жизни», испытывая отчужденность от живых людей и их проблем – они кажутся ему незначительными в сравнении с тем важным и таинственным, что его ожидает.

На ранних этапах духовной жизни Андрея Болконского его высокой духовности сопутствует высокомерно–презрительное отчуждение от людей: он пренебрежительно относится к своей жене, тяготится любым столкновением с обыденным и пошлым. Под влиянием Наташи он открывает для себя возможность радоваться жизни, понимает, что раньше бессмысленно хлопотал в «узкой, замкнутой рамке ».

В периоды нравственных заблуждений князь Андрей сосредоточивается на ближайших практических задачах, ощущая, что его духовный горизонт резко сужается: «Как будто тот бесконечный удаляющийся свод неба, стоявший прежде над ним, вдруг превратился в низкий, определенный, давивший его свод, в котором все было ясно, но ничего не было вечного и таинственного» (т. 3,ч. 1, VIII). Как и другие герои романа, князь Андрей в важнейшие моменты своей жизни испытывает состояние умиления, духовной просветленности (например, во время родов жены или в Мытищах, когда к нему, раненному, приходит Наташа). Напротив, в минуты душевного упадка князь Андрей иронически относится к окружающему. Переломы в его мировоззрении – результат столкновения с трагическим и непостижимым (смерть близкого человека, измена невесты), с проявлениями «живой» жизни (рождение, смерть, любовь, физическое страдание). Прозрения Болконского кажутся, на первый взгляд, внезапными, однако все они мотивированы тщательным авторским анализом сложнейшей «диалектики» его души даже тогда, когда герой абсолютно уверен в своей правоте.

Новый духовный опыт заставляет князя Андрея пересматривать решения, которые казались ему окончательными и бесповоротными. Так, полюбив Наташу, он забывает о своем намерении никогда не жениться. Разрыв с Наташей и нашествие Наполеона обусловили его решение пойти в действующую армию вопреки тому, что после Аустерлица и смерти жены он дал слово никогда не служить в русской армии, даже «ежели бы Бонапарте стоял... у Смоленска, угрожая Лысым Горам» (т. 2, ч. 2, XI).

Пьер Безухов – герой, духовно близкий автору. Нравственная истина не только открывается Пьеру, но и становится основой его «новой жизни». Кратко проследим этапы духовного развития Пьера Безухова:

Пьер – «чужестранец» в светском мире Петербурга. Воспитанный за границей, он преклоняется перед Наполеоном, считает теорию «общественного договора» Руссо и идеи Великой французской революции спасительными для Европы. Неопытный, наивный Пьер узнает и «изнанку» жизни петербургской элиты: участвует в кутежах с Долоховым и Курагиным;

получив богатое наследство, Пьер Безухов оказался в центре внимания. Лесть окружающих он принимает за проявление искренней любви. Ничего не понимая в этой новой жизни, Пьер полностью полагается на людей, кото-

рые стремятся управлять им, чтобы извлечь свою выгоду. Кульминация его светского «бездорожья» – женитьба на Элен Курагиной. Брак, устроенный князем Василием, стал для Пьера подлинной жизненной катастрофой. Дуэль с Долоховым, на которой он ранит противника, приводит к глубокому нравственному кризису. Пьер чувствует, что растерял все жизненные ценности и нравственные ориентиры. Кризис заканчивается встречей с масоном Баздеевым и вступлением Пьера в ложу «вольных каменщиков»;

активное участие в деятельности масонской ложи. Пытаясь подчинить свою жизнь жесткому нравственному регламенту, Пьер ведет дневник, интересный беспощадным психологическим самоанализом. Одним из важных событий на этом этапе его жизни стала поездка в южные имения, где он попытался облегчить участь крестьян. Попытка оказалась неудачной: Пьер так и не смог преодолеть отчуждение между ним, барином, и крестьянами, считавшими все его нововведения подозрительной блажью. Впрочем, сам герой уверен, что совершил нечто важное и значительное;

неудовлетворенность масонской деятельностью, разрыв с петербургскими масонами. Рассеянная, бессмысленная жизнь и новый духовный кризис, который Пьер преодолевает под влиянием внезапно возникшего чувства к Наташе;

Отечественная война – решающий этап нравственного развития Пьера. На свои средства он снаряжает ополчение, находя особенную прелесть в том, чтобы «пожертвовать всем». Моментом истины для него стало Бородинское сражение, пребывание на батарее Раевского: он ощутил полную ненужность среди людей, занятых ратным трудом;

Пьер, оставшись в Москве, намеревается принести пользу Отечеству, убив Наполеона. Одержимый этой несбыточной, индивидуалистической по своей природе целью, он становится свидетелем пожара Москвы. Не сумев совершить свой главный подвиг, Пьер проявляет бесстрашие и мужество: спасает девочку во время пожара, защищает женщину от пьяных французских солдат. По обвинению в поджоге он был арестован и заключен во французскую тюрьму;

неправедный суд маршала Даву. Острейший духовный кризис, вызванный зрелищем расстрела невинных людей. Гуманистические иллюзии Пьера окончательно рассеялись: он оказался у опасной черты, почти потеряв веру в жизнь, в Бога. В бараке для пленных происходит встреча с Платоном Каратаевым, поразившим его своим простым и мудрым отношением к жизни, людям, ко всему живому на земле. Именно личность Каратаева, носителя народной нравственности, помогла ему преодолеть кризис мировоззрения, обрести веру в себя. В труднейших условиях начинается духовное возрождение Пьера;

брак с Наташей, достижение духовной гармонии, ясной нравственной цели. Пьер Безухов в эпилоге (конец 1810–х гг.) находится в оппозиции к правительству, считает, что нужно «объединяться всем добрым людям», и намеревается создать легальное или тайное общество.

На ранних этапах своей духовной жизни Пьер инфантилен и необыкновенно доверчив, охотно и даже радостно подчиняется чужой воле, наивно веря в благосклонность окружающих. Он становится жертвой корыстолюбивого князя Василия и легкой добычей для лукавых масонов, также неравнодуш-

ных к его состоянию. Толстой замечает: повиновение «даже не представлялось ему добродетелью, а счастьем». Ему не хватает решимости противодействовать чужой воле.

Одно из нравственных заблуждений молодого Безухова – бессознательная потребность подражать Наполеону. В первых главах романа он восторгается «великим человеком», считая его защитником завоеваний французской революции, позже радуется своей роли «благодетеля», а в перспективе – и «освободителя» крестьян, в 1812 году хочет избавить людей от Наполеона, «Антихриста». Все это – результат «наполеоновских» увлечений Пьера. Стремление возвыситься над людьми, даже продиктованное благородными целями, неизменно приводит его в духовный тупик. По мнению Толстого, и слепое повиновение чужой воле, и индивидуалистическое «мессианство» равно несостоятельны: в основе того и другого – безнравственный взгляд на жизнь, признающий за одними людьми право повелевать, а за другими – обязанность подчиняться. Истинное устроение жизни должно, напротив, способствовать единению людей, основанному на всеобщем равенстве.

Как и Андрей Болконский, юный Пьер – представитель интеллектуальной дворянской элиты России, с презрением относившейся к «близкому» и «понятному». Толстой подчеркивает «оптический самообман» героя, отчужденного от повседневной жизни: в обыденном он не способен рассмотреть великое и бесконечное, видит только «одно ограниченное, мелкое, житейское, бессмысленное». Духовное прозрение Пьера – это постижение ценности обычной, «негероической» жизни. Испытав плен, унижения, увидев изнанку человеческих отношений и высокую духовность в обычном русском мужике Платоне Каратаеве, он понял, что счастье – в самом человеке, в «удовлетворении потребностей». «... Он выучился видеть великое, вечное и бесконечное во всем и потому... бросил трубу, в которую смотрел до сих пор через головы людей» (т. 4, ч. 4, XII), – подчеркивает Толстой.

На каждом этапе своего духовного развития Пьер мучительно решает философские вопросы, от которых «нельзя отделаться». Это самые простые и самые неразрешимые вопросы: «Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить, и что такое я? Что такое жизнь, что смерть? Какая сила управляет всем?» (т. 2, ч. 2,1). Напряженность нравственных поисков усиливается в кризисные моменты. Пьер нередко испытывает «отвращение ко всему окружающему», все в нем самом и в людях представляется ему «запутанным, бессмысленным и отвратительным» (т. 2, ч. 2, I). Но он не превращается в мизантропа – после бурных приступов отчаяния Пьер вновь смотрит на мир глазами счастливого человека, постигшего мудрую простоту человеческих отношений, не абстрактный, а реальный гуманизм. «Живая» жизнь постоянно корректирует нравственное самосознание героя.

Находясь в плену, Пьер впервые ощутил чувство полного слияния с миром: «и все это мое, и все это во мне, и все это я». Радостное просветление он продолжает испытывать и мосле освобождения – все мироздание кажется ему разумным и «благоустроенным». Жизнь не требует больше рассудочного осмысления и жесткого планирования: «планов теперь он не делал никаких» , а самое главное – «не мог иметь цели, потому что он теперь имел

веру – не веру в слова, правила и мысли, но веру в живого, всегда ощущаемого Бога» (т. 4, ч. 4, XII).

Пока человек жив, утверждал Толстой, он идет по пути разочарований, обретений и новых потерь. Это относится и к Пьеру Безухову. Периоды заблуждений и разочарований, сменявшие духовное просветление, не были нравственной деградацией героя, возвращением на более низкий уровень нравственного самосознания. Духовное развитие Пьера – сложная спираль, каждый новый виток которой не только в чем то повторяет предыдущий, но и выводит героя на новую духовную высоту.

Жизненный путь Пьера Безухова разомкнут во времени,, а следовательно, не прерываются и его духовные искания. В эпилоге романа Толстой не только знакомит читателя с «новым» Пьером, убежденным в своей нравственной правоте, но и намечает один из возможных путей его нравственного движения, связанного с новой эпохой и новыми обстоятельствами жизни.

Проблемы семьи и воспитания. Семья и семейные традиции, по мнению Толстого, – основа формирования личности. Именно в семье «любимые» герои Толстого получают первые уроки нравственности и приобщаются к духовному опыту старших, который помогает им освоиться в более широком сообществе людей. Многие главы романа посвящены семейной жизни героев, внутрисемейным отношениям. Разлад между близкими людьми (например, враждебное отношение старого Болконского к своей дочери, княжне Марье) – одно из противоречий «живой» жизни, однако главное в семейных эпизодах «Войны и мира» – непосредственное общение между близкими людьми.

Семья в представлении Толстого – свободно–личностное, неиерархическое единение людей, это как бы идеальное общественное устройство в миниатюре. Гармоничный семейный мир писатель противопоставляет разладу и отчуждению людей вне семьи, вне дома.

«Семейная гармония» в романе выражается по–разному. У Ростовых все совсем не так, как у Болконских. «Молодые» семьи, жизнь которых показана в эпилоге, также отличаются друг от друга. Взаимоотношения между членами семьи не могут регламентироваться никакими правилами, обычаями или этикетом: они складываются сами собой и в каждой новой семье по–новому. Каждая семья уникальна, но без общей, самой необходимой основы семейного бытия – любовного единения между людьми – истинная семья, по мнению Толстого, невозможна. Вот почему в романе показаны наряду с «гармоничными», соответствующими толстовскому идеалу, семьями и семьи «неподлинные» (Курагины, Пьер и Элен, Берги, Жюли и Борис Друбецкие), в которых люди близкие по крови или соединившиеся брачными узами не связаны общими духовными интересами.

Критериями «подлинности» и «неподлинности» семьи для Толстого являются цель супружества и отношение к детям. Создание семьи, по его убеждению, несовместимо с узко эгоистическими целями (брак по расчету или брак, рассматриваемый как способ получения «законного» наслаждения). Естественные инстинкты человека, заставляющие его создавать семью, имеют гораздо более разумную и возвышенную природу, чем любые рассудочные мотивы. Создавая семью, человек делает шаг навстречу «жи-

вой» жизни, приближается к «органическому» бытию. Именно в создании семьи «любимые» герои Толстого обретают смысл жизни: семья завершает этап их юношеского «неустройства» и становится своеобразным итогом их духовных поисков.

Толстой – отнюдь не равнодушный зритель семейной жизни героев. Сопоставляя различные ее варианты, он показывает, какой должна быть семья, что такое истинные семейные ценности и как они влияют на формирование человеческой личности. Не случайно все герои, духовно близкие автору, воспитывались в «настоящих», «полноценных» семьях и, напротив, эгоисты и циники – в семьях «ложных», «случайных», в которых люди связаны друг с другом лишь формально. Толстой видит в этом важную нравственную закономерность.

Особенно близки писателю семьи Ростовых и Болконских, а также часть «новых» семей, жизнь которых показана в эпилоге, – Николай и Марья, Пьер и Наташа.

Ростовы в «Войне и мире» – идеал семейного бытия, основанного на добрых отношениях между близкими людьми. Они легко переживают неурядицы, в их отношениях друг с другом нет места холодной рассудочности. Ростовы близки к национальным традициям: гостеприимны, нерасчетливы, любят деревенскую жизнь, народные праздники. «Фамильные» черты Ростовых – искренность, открытость, простодушие, внимательное отношение к людям. В 1812 г. они принимают нелегкие решения: соглашаются отпустить Петю в армию, покидают Москву, отдают подводы раненым. Ростовы живут интересами нации.

Семейный уклад Болконских совершенно иной. Их жизнь подчиняется жесткому регламенту, раз и навсегда установленному домашним «деспотом», старым князем Николаем Андреевичем. Он воспитывает княжну Марью по особой системе, не выносит, когда ему противоречат, и потому часто ссорится с дочерью и сыном. Хотя отношения внутри семьи внешне очень прохладны, поскольку Болконские – люди с сильными характерами, все они по–настоящему привязаны друг к другу. Их объединяет скрытая, не выражающаяся в словах родственная теплота. Старый князь гордится сыном и любит дочь, чувствует себя виноватым в ссорах с детьми. Только перед смертью он дает волю чувству жалости и любви к дочери, которое раньше тщательно скрывал.

Николай Ростов и Марья Болконская – образец счастливой супружеской пары. Они дополняют друг друга, ощущая себя единым целым (Николай сравнивает жену с пальцем, который нельзя отрезать). Он поглощен занятиями хозяйством, поддерживает достаток семьи, заботясь о будущем материальном благополучии детей. Марья в их семье – источник духовного начала, доброты и нежности. Порой кажется, что они абсолютно разные люди, поглощенные своими интересами, но это не только не разобщает, но, наоборот, еще крепче объединяет их. Любовь Николая к жене, подчеркивает Толстой, – «твердая, нежная и гордая», в нем не угасает «чувство удивления перед ее душевностью». Он гордился тем, что «она так умна, и хорошо сознавал свое ничтожество перед нею в мире духовном и тем более радовался тому, что она с своею душой не только принадлежала ему, но составляла часть его самого». Марья – отличный воспитатель, стремящийся понять интересы детей.

«Детский дневник», который она ведет, не только не вызывает насмешек Николая, чего она втайне опасалась, – наоборот, «это неустанное, вечное душевное напряжение, имеющее целью только нравственное добро детей, – восхищало его» (эпилог, ч. 1, XV).

Семейная жизнь Пьера и Наташи в изображении Толстого – почти идиллия. Цель их супружества не только продолжение рода и воспитание детей, но и духовное единение. Пьер «после семи лет супружества... чувствовал радостное, твердое сознание того, что он не дурной человек, и чувствовал он это потому, что он видел себя отраженным в своей жене». Наташа – «зеркало» мужа, отражавшее «только то, что было истинно хорошо» (эпилог, ч. 1, X). Они настолько близки, что способны интуитивно понимать друг друга. Наташа часто «угадывала» «сущность желаний Пьера». Ради семьи им пришлось пожертвовать многими привычками: Пьер находился «под башмаком своей жены» и «не смел» делать ничего, что шло бы в ущерб интересам семьи, Наташа бросила «все свои очарованья». Но эти жертвы, подчеркивает Толстой, – мнимые: ведь Пьер и Наташа просто не могут жить иначе.

На другом полюсе романа – изображение «неподлинных», «случайных» семей. Таковы Курагины: связь между членами этой семьи – формальная, отношения между родителями и детьми поддерживаются только ради приличия. По словам князя Василия, дети – его «крест». Княгиня завидует собственной дочери. Все Курагины эгоистичны и порочны: князь Василий фактически продает свою дочь, Элен заводит себе множество любовников и даже не считает нужным скрывать это, для Анатоля нет ничего важнее чувственных наслаждений. «Фамильные» черты Курагиных – ординарность и глупость, что они тщательно маскируют, неукоснительно соблюдая правила светского приличия. К удивлению Пьера, знавшего, что жена глупа, Элен считалась в свете «умнейшей женщиной». Брак Пьера и Элен не случайно оказался неудачным: Элен вышла замуж по расчету, а Пьер не испытывал к ней ничего, кроме физического, «животного» влечения. Дети с самого начала не были целью их супружества – Элен цинично заявляет, что она «не дура, чтобы желать иметь детей».

Семья Друбецких также далека от толстовских представлений о настоящей семье. Борис не уважает свою мать, видя ее готовность унижаться ради денег, но очень скоро приходит к выводу, что карьера и материальное благополучие – самое главное в жизни. Он женится на Жюли Карагиной ради ее денег, превозмогая отвращение к ней. Образовалось еще одно «случайное», непрочное семейство: ведь и Жюли вышла замуж за Бориса только для того, чтобы не остаться старой девой.

«Мысль семейная» в романе неразрывно связана с проблемой воспитания. Жизнь и духовное развитие детей и подростков – одна из излюбленных толстовских тем. Юность многих героев романа, особенно молодых Ростовых, – счастливая и беззаботная пора, с которой им жаль расстаться. Наташа говорит Николаю после охоты в Отрадном: «Я знаю, что никогда уже я не буду так счастлива, спокойна, как теперь» (т. 2, ч. 4, VII). Но Толстой не склонен идеализировать юность: ведь это только этап в становлении личности героев. От первых сцен романа, овеянных поэзией детства и юности, повество-

вание движется к зрелой поре их жизни, в которой они обретают счастье в семье и воспитании собственных детей. Каждая пора жизни человека представляется писателю одинаково важной и «поэтической».

В основе толстовской педагогической концепции лежат принципы Ж.–Ж.Руссо. Воспитание должно быть «естественным», незаметным, детей нельзя «держать строго». Слишком «рассудочный» подход к ним способен даже в дружных семьях привести к нежелательному результату. В самом деле, Вера, единственная из всех Ростовых, производит неприятное впечатление, несмотря на красоту, хорошие манеры и «правильность» суждений. Она поражает своим эгоизмом и неспособностью войти в контакт с людьми. Оказывается, ее «совсем иначе воспитывали», чем Наташу, которую мать балует. Ростовы и сами понимают свой промах. «Я старшую держала строго», – сетует графиня. «Что греха таить, ... графинюшка мудрила с Верой», – вторит ей Илья Андреевич (т. 1,ч. 1, IX).

Толстой показал два варианта воспитания, окрашивающие юность в светлые или мрачные, безрадостные тона. Первый – «ростовский»: у старших Ростовых нет каких–то особых принципов воспитания, их общение с детьми – стихийный «руссоизм». В семье Ростовых допускаются баловство и проказы, развивающие в детях непосредственность и жизнерадостность. Второй – метод воспитания, которого придерживается старый князь Болконский, крайне требовательный к детям, предельно сдержанный в выражении отцовских чувств. Марья и Андрей становятся «романтиками поневоле»: идеалы и страсти глубоко спрятаны в их душах, маска равнодушия и холодности тщательно скрывает их романтическую одухотворенность. Молодость Марьи Волконской – суровое испытание. Строгость отцовских требований лишает ее ощущения радости и счастья – естественных спутников юности. Но именно в годы вынужденного затворничества в родительском доме в ней идет «чистая духовная работа», увеличивается духовный потенциал, делающий ее столь привлекательной в глазах Николая Ростова.

Юность – время не только чарующе прекрасное, но и «опасное»: велика вероятность ошибок в людях, в выборе пути. И Пьеру, и Николаю, и Наташе в юности приходится расплачиваться за свою излишнюю доверчивость, увлечение светскими соблазнами или избыток чувственности. Житейский опыт и соприкосновение с историей развивают в них чувство ответственности за свои поступки, за семью и судьбу своих близких. Николай Ростов, проиграв большую сумму денег, попытался возместить ущерб, нанесенный семье, сократив деньги, идущие на его содержание. Позже, когда Ростовым грозило разорение, он решил заняться хозяйством, хотя военная служба казалась ему более приятным и легким занятием. Наташа, не оправившаяся от горя после смерти князя Андрея, считает, что должна посвятить себя матери, разбитой известием о гибели Пети.

Особенно тяжелые испытания выпали на долю мягкого и доверчивого Пьера. Его жизнь напоминает движение на ощупь, ведь, в отличие от других героев романа, он воспитывался вне семьи. Пример Пьера доказывает: даже самые прогрессивные педагогические принципы не могут подготовить человека к жизни, если рядом с ним нет родных, духовно близких людей.

Образ Наташи Ростовой. Наташа Ростова – воплощение «живой жизни», самый обаятельный женский образ, созданный Толстым. Ее главные качества – удивительная искренность и непосредственность, любовь к людям. Все это делает Наташу, не обладающую совершенной пластической красотой, удивительно привлекательной для окружающих.

Душевная щедрость и чуткость постоянно проявляются в ее поступках и в отношениях с людьми. Она всегда готова к общению, душевно расположена ко всем людям и ожидает ответной доброжелательности. Даже с малознакомыми людьми она быстро достигает максимальной откровенности и полного доверия, располагая к себе улыбкой, взглядом, интонацией, жестом. Не случайно Наташа в письмах к князю Андрею не может передать того, что «привыкла выражать голосом, улыбкой и взглядом» (т. 2, ч. 4, XIII). Важная черта толстовской героини, «графинечки», воспитанной эмигранткой–француженкой, – органическая, инстинктивная близость национальному духу и «приемам», «неподражаемым, не изучаемым, русским». Наташа, подчеркивает Толстой, «умела понять, что было... ко всяком русском человеке» (т. 2, ч. 4, VII).

Наташа – воплощение естественности, ею руководит «разумный, естественный, наивный эгоизм». Верность себе в каждой конкретной ситуации, невнимание к мнению и оценкам окружающих – признаки ее целостного, органического мировосприятия. Избыток жизненной энергии – причина многих «неразумных» увлечений Наташи, но гораздо чаще неуемная жажда жизни помогает ей принять единственно правильное решение. В кризисных ситуациях Наташе не приходится обдумывать свое поведение: поступки совершаются как бы сами собой. Например, во время отъезда из Москвы в 1812 г. она настаивает, чтобы подводы Ростовых были отданы для раненых, потому что «это так нужно», даже не представляя, что можно поступить иначе.

Неукротимая «сила жизненности», присущая Наташе, передается людям, нередко вокруг нее возникает атмосфера веселого оживления. Она обладает даром заражать всех своей жизненной энергией. Расстроенный крупным карточным проигрышем, Николай Ростов слушает ее пение и забывает о своем несчастье. Князь Андрей, увидев Наташу в Отрадном и случайно услышав ее ночной монолог, чувствует себя помолодевшим: любовь к ней наполняет жизнь человека, еще недавно чувствовавшего себя «стариком», радостью и новым смыслом. И Пьеру передается жажда жизни, которую он с удивлением увидел в юной Наташе. Она влияет на людей непроизвольно и бескорыстно, сама не замечая своего воздействия на них. Сущность жизни Наташи, подчеркивает Толстой» – любовь, которая означает не только потребность в счастье и радости, но и самоотдачу, самоотречение.

Толстой находит поэзию в каждом из возрастов Наташи, показывая процесс ее взросления, постепенного превращения девочки–подростка, какой она впервые появляется в романе, в девушку и затем – в зрелую женщину. В эпилоге Наташа не менее счастлива, чем в начале романа. Она проходит путь от полудетской жизнерадостности и беззаботной, своевольной юности через раскаяние и мучительное сознание своей греховности (после истории с Анатолем), через боль от утраты близкого человека – князя Андрея – к счастливой семейной жизни и материнству.

Эпилог романа – развернутая полемика Толстого с идеями женской эмансипации. После замужества все интересы Наташи сосредоточены на семье. Она выполняет естественное предназначение женщины: ее девичьи «порывы» и мечты в конечном счете вел и именно к созданию семьи. Когда эта «бессознательная» цель была достигнута, все остальное оказалось неважным и «отпало» само собой. «Наташе нужен был муж. Муж был дан ей. И муж дал ей семью» (эпилог, ч, 1, X) – такими по–библейски афористичными словами писатель подводит итог ее жизни. Выйдя замуж, она бросила «все свои очарованья», потому что «чувствовала, что те очарования, которые инстинкт научал ее употреблять прежде, теперь только были бы смешны в глазах ее мужа». По мнению Толстого, удивившая многих перемена в Наташе – вполне естественная реакция на требования жизни: теперь ей было «совершенно некогда» «украшать» себя, для того чтобы «нравиться другим». Только старая графиня своим «материнским чутьем» поняла ее состояние» она «удивлялась удивлению людей, не понимавших Наташи, и повторяла, что она всегда знала, что Наташа будет примерною женой и матерью» (эпилог, ч.1, X).

Наташа Ростова в эпилоге – толстовский идеал женщины, выполняющей свое естественное предназначение, живущей гармоничной жизнью, свободной от всего ложного и наносного. Наташа нашла смысл своего существования в семье и материнстве – это и сделало ее сопричастной всей стихии человеческой жизни.

Мастерство психологического анализа. Толстой использует весь арсенал художественных средств и приемов, позволяющих воссоздать сложную картину внутреннего мира героев, «диалектику души».

Повествование от третьего лица имеет свои преимущества в плане изображения внутреннего мира. Это именно та художественная форма, которая позволяет автору без всяких ограничений вводить читателя во внутренний мир персонажа и показывать его наиболее подробно и глубоко. Для автора нет тайн в душе героя – он знает о нем все, может проследить детально внутренние процессы, объяснить причинно–следственную связь между впечатлениями, мыслями, переживаниями. Повествователь может прокомментировать самоанализ героя, рассказать о тех душевных движениях, которые сам герой не может заметить или в которых не хочет себе признаться, как, например, в следующем эпизоде из «Войны и мира»: «Наташа со своей чуткостью тоже мгновенно заметила состояние своего брата. Она заметила его, но ей самой так весело было в ту минуту, так далека она была от горя, грусти, упреков, что она <...> нарочно обманула себя. “Нет, мне слишком весело теперь, чтобы портить свое веселье сочувствием чужому горю”, почувствовала она и сказала себе: “Нет, я, верно, ошибаюсь, он должен быть так же весел, как и я”».

К приемам психологического изображения относятся психологический анализ и самоанализ. Суть обоих приемов в том, что сложные душевные состояния раскладываются на составляющие и тем самым объясняются, становятся ясными для читателя. Психологический анализ применяется в повествовании от третьего лица, самоанализ – в повествовании как от первого, так и от третьего лица. Вот, например, психологический анализ состояния Пьера из «Войны и мира»:

«... он понял, что эта женщина может принадлежать ему. “Но она глупа, я сам говорил, что она глупа, – думал он. – Что–то гадкое есть в том чувстве, которое она возбудила во мне, что–то запрещенное <...>» – думал он; и в то же время, как он рассуждал так (еще рассуждения эти оставались неоконченными), он заставал себя улыбающимся и сознавал, что другой ряд рассуждений всплывал из–за первых, что он в одно и то же время думал о ее ничтожестве и мечтал о том, как она будет его женой <...> И он опять видел ее не какой–то дочерью князя Василья, а видел все ее тело, только прикрытое серым платьем. “Но нет, отчего же прежде не приходила мне в голову эта мысль?” И опять он говорил себе, что это невозможно, что что-то гадкое, противуестественное, как ему казалось, нечестное было бы в этом браке <...> Он вспомнил слова и взгляды Анны Павловны, когда она говорила ему о доме, вспомнил тысячи таких намеков со стороны князя Василья и других, и на него нашел ужас, не связал ли он уж себя чем–нибудь в исполнении такого дела, которое, очевидно, нехорошо и которое он не должен делать. Но в то же время, как он сам себе выражал это решение, с другой стороны души всплывал ее образ со всею своею женственною красотою».

Здесь сложное психологическое состояние душевной смятенности аналитически расчленено на составляющие: прежде всего выделены два направления рассуждений, которые, чередуясь, повторяются то в мыслях, то в образах. Сопровождающие эмоции, воспоминания, желания воссозданы максимально подробно. То, что переживается одновременно, развертывается у Толстого во времени, изображено в последовательности, анализ психологического мира личности идет как бы поэтапно. В то же время сохраняется и ощущение одновременности, слитности всех компонентов внутренней жизни, на что указывают слова «в то же время». В результате создается впечатление, что внутренний мир героя представлен с исчерпывающей полнотой, что прибавить к психологическому анализу уже просто нечего; анализ составляющих душевной жизни делает ее предельно ясной для читателя.

Основными средствами психологического изображения в романе «Война и мир» являются внутренние монологи и психологические портреты.

Толстой одним из первых продемонстрировал огромные психологические возможности внутренних монологов. Изображая главных героев, писатель создает как бы ряд моментальных «рентгеновских снимков» их души. Эти словесные «снимки» обладают замечательными качествами: беспристрастностью, достоверностью и убедительностью. Чем больше доверяет Толстой своему герою, чем больше стремится показать значительность и важность его духовных исканий – тем чаще внутренняя речь заменяет авторские характеристики психологии героев. При этом Толстой никогда не забывает о своем праве комментировать внутренние монологи, подсказывать читателю, как их следует интерпретировать.

В романе «Война и мир» внутренние монологи используются для передачи психологии нескольких главных героев: Андрея Болконского (том 1, часть 4, гл. XII, гл. XVI; том 2, часть 3, гл. I, III; том 3, часть 3, гл. XXXII; том 4, часть 1, гл. XXI); Пьера Безухова (том 2, часть 1, гл. VI; том 2, часть 5, гл. I; том 3, часть 3, гл. IX; том 3, часть 3, гл. XXVII), Наташи Ростовой (том 2, часть 5, гл.

VIII; том 4, часть 4, гл. I), Марьи Волконской (том 2, часть 3, гл. XXVI; том 3, часть 2, гл. XII; эпилог, часть 1, гл. VI). Внутренние монологи этих героев – признак их сложной и тонкой духовной организации, напряженных нравственных исканий. Толстой тщательно воссоздает духовные «автопортреты» героев, добиваясь, чтобы читатель почувствовал текучесть, изменчивость, пульсацию самых разных, порой противоречивых, перебивающих друг друга, мыслей, чувств, переживаний. Внутренняя речь каждого героя предельно индивидуализирована. Заглядывая с помощью писателя в тайники их души, мы видим, как из хаоса и противоречий внутреннего «космоса» в этих людях «на наших глазах» вызревают идеи, мнения, оценки, формируются нравственные принципы, а иногда и программы поведения. В форме внутренней речи Толстой передает впечатления некоторых других героев, например Николая Ростова (том 1, часть 2, гл. XIX; том 1, часть 4, гл. XIII; том 2, часть 2, гл. XX) и Пети Ростова (том 3, часть 1, гл. XXI; том 4, часть 3, гл. X).

Следует заметить, что внутренняя речь отнюдь не является универсальным приёмом психологической характеристики. Этот прием не используется в изображении большинства героев романа «Война и мир». Среди них не только те, к кому Толстой испытывает явную антипатию (семьи Курагиных, Друбецких, Бергов, Анна Павловна Шерер), но и такие герои, к которым автор относится «нейтрально» или неоднозначно: старый князь Болконский, старики Ростовы, Денисов, Долохов, государственные деятели, полководцы, многочисленные второстепенные и эпизодические персонажи. Внутренний мир этих людей приоткрывается только тогда, когда сам автор считает нужным сообщить о нем. Толстой включает информацию о психологии героев в их портретные характеристики и высказывания, выявляет психологический подтекст поступков и поведения.

Внутренние монологи Андрея Болконского, Пьера Безухова, Наташи Ростовой, Марьи Волконской являются «знаками» их принадлежности к особой группе – группе «любимых», внутренне близких Толстому героев. Духовный мир каждого из этих людей динамичен, колеблется между осознанным, устойчивым и бессознательным, недовоплощенным в мысли и чувстве. Все они – яркие индивидуальности. И это также видно в самом содержании, темпе и направлении внутренних изменений. Границы их характеров подвижны и легко преодолимы. Поэтому любые застывшие, одномоментные характеристики их внутреннего облика были бы заведомо неполными. Специфическим средством углубленного психологического изображения таких людей и является внутренний монолог. В тех случаях, когда психологический облик человека стабилен, устойчив, Толстой не выходит за рамки традиционных форм и приемов психологизма.

Рассмотрим один из сравнительно небольших внутренних монологов (т. 2, ч. 5, X; внутренняя речь выделена курсивом, разрядкой – слова, подчеркнутые Толстым). Его «автор» – Наташа Ростова, вернувшаяся из театра, где она впервые встретилась с Анатолем Курагиным и сразу же была «побеждена» его красотой, уверенностью, «добродушной ласковостью улыбки». Подсаживая Наташу в карету, Анатоль «пожал ее руку выше кисти».

«Только приехав домой, Наташа могла ясно обдумать все, что с ней было, и вдруг, вспомнив о князе Андрее, она ужаснулась и при всех, за чаем, за

который все сели после театра, громко ахнула и, раскрасневшись, выбежала из комнаты. «Боже мой! Я погибла! – сказала она себе. – Как я могла допустить до этого?» – думала она. Долго она сидела, закрыв раскрасневшееся лицо руками, стараясь дать себе ясный отчет в том, что было с нею, и не могла ни понять того, что с ней было, ни того, что она чувствовала. Все казалось ей темно, неясно и страшно. [...] «Что это такое? Что такое этот страх, который я испытывала к нему? Что такое эти угрызения совести, которые я испытываю теперь? » – думала она.

Одной старой графине Наташа в состоянии была бы ночью в постели рассказать все, что она думала. Соня, она знала, с своим строгим и цельным взглядом, или ничего бы не поняла, или ужаснулась бы ее признанию. Наташа одна сама с собой старалась разрешить то, что ее мучило.

«Погибла ли я для любви князя Андрея, или нет?» – спрашивала она себя и с успокоительной усмешкой отвечала себе: «Что я за дура, что я спрашиваю это? Что ж со мной было? Ничего. Я ничего не сделала, ничем не вызвала этого. Никто не узнает, и я его больше не увижу никогда, – говорила она себе. – Стало быть, ясно, что ничего не случилось, что не в чем раскаиваться, что князь Андрей может любить меня атакою. Но какою т а к о ю? Ах боже, боже мой! зачем его нет тут!» Наташа успокоивалась на мгновенье, но потом опять какой–то инстинкт говорил ей, что хотя все это и правда и хотя ничего не было, – инстинкт говорил ей, что вся прежняя чистота любви ее к князю Андрею погибла. И она опять в своем воображении повторяла весь свой разговор с Курагиным и представляла себе лицо, жест и нежную улыбку этого красивого и смелого человека, в то время как он пожал ей руку».

Наташа пытается понять, что же произошло с ней в театре, потеряла ли она право на любовь князя Андрея или нет. Она возмущена собой, ее мучают угрызения совести, страх перед будущим. Эти настроения сменяются другими: героиня успокаивает себя, рассудок подсказывает ей, что ничего страшного не произошло. Но кружение мыслей и чувств вновь возвращает Наташу к началу душевного процесса, к прежнему чувству стыда и ужаса.

Писатель активно вмешивается во внутренний монолог, четыре раза прерывая его, уточняя и усиливая авторскими сообщениями о переживаниях Наташи. Внутренний монолог распадается на ряд внутренних реплик, что еще больше усиливает впечатление о хаосе, внезапно возникшем в душе героини.

Комментируя ее состояние, Толстой старается сохранить интонацию внутренней речи. Однако авторские характеристики, в отличие от внутреннего монолога, спокойны, уравновешенны. Исчезают сбивчивость, импульсивность, неясность, свойственные психологическому «автопортрету» Наташи. Мудрый автор как бы дорисовывает его, проясняя главное, в чем героиня не хочет признаться себе: она полюбила Анатоля. Воспоминания о мгновениях близости к нему – светлые и радостные. Это верный признак рождающейся любви. Воспоминания о князе Андрее ничего, кроме тягостного чувства стыда и отчаяния от нравственного «падения», не вызывают. О своей любви к жениху Наташа забыла. «Ах боже, боже мой! зачем его нет тут!» – абсолютно искренне сожалеет она, но князь Андрей в сущности уже и не нужен ей. Инстинкт подсказал Наташе, что «прежняя чистота любви ее» погибла. В после-

дней фразе автор, «переводчик» невнятного голоса инстинкта, уточняет: погибла не «прежняя чистота любви», а сама любовь Наташи к князю Андрею.

Внутренний монолог, доведенный до своего логического предела, дает уже несколько иной прием психологизма, нечасто употребляющийся в литературе и называемый «потоком сознания». Этот прием создает иллюзию абсолютно хаотичного, неупорядоченного движения мыслей и переживаний. Вот пример этого приема из романа Толстого «Война и мир»:

«”Должно быть, снег – это пятно; пятно – une tach” – думал Ростов. – “Вот тебе и не таш...”

“Наташа, сестра, черные глаза. На... ташка... (вот удивится, когда я ей скажу, как я увидал государя!) Наташку... ташку возьми... Да, бишь, что я думал? – не забыть. Как с государем говорить буду? Нет, не то, это завтра. Да, да! На ташку наступить... тупить нас – кого? Гусаров. А гусары и усы... По Тверской ехал этот гусар с усами, я еще подумал о нем, против самого Гурьева дома... Старик Гурьев... Эх, славный малый Денисов! Да, все это пустяки. Главное теперь – государь тут. Как он на меня смотрел, и хотелось ему что–то сказать, да он не смел... Нет, это я не смел. Да это пустяки, а главное – что я что–то нужное думал, да. Наташку, наступить, да, да, да. Это хорошо”».

Еще одним приемом психологизма является так называемая диалектика души. Термин принадлежит Чернышевскому, который так описывает этот прием: «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других, как чувство, непосредственно вытекающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь по всей цепи воспоминаний; как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается все дальше и дальше, сливает грезы с действительными ощущениями, мечты о будущем с рефлексиею о настоящем».

В качестве примера приведем отрывок из размышлений Пьера в «Войне и мире»:

«То ему представлялась она в первое время после женитьбы, с открытыми плечами и усталым, страстным взглядом, и тотчас же рядом с нею представлялось красивое, наглое и твердо–насмешливое лицо Долохова, каким оно было на обеде, и то же лицо Долохова, бледное, дрожащее и страдающее, каким оно было, когда он повернулся и упал на снег.

«Что ж было? – спрашивал он сам себя. – Я убил любовника, да, убил любовника своей жены. Да. Это было. Отчего? Как я дошел до этого? – Оттого, что ты женился на ней», – отвечал внутренний голос.

«Но в чем же я виноват? – спрашивал он. – В том, что ты женился, не любя ее, в том, что ты обманул и себя и ее, – и ему живо представилась та минута после ужина у князя Василья, когда он сказал эти не выходившие из него слова: “Je vous aime”. Все от этого! Я и тогда чувствовал, – думал он, – я чувствовал тогда, что это было не то, что я не имел на это права. Так и вышло». Он вспомнил медовый месяц и покраснел при этом воспоминании <...>».

А сколько раз я гордился ею <...> – думал он <...> – Так вот чем я гордился?! Я тогда думал, что не понимаю ее <...> а вся разгадка была в том страш-

ном слове, что она развратная женщина: сказал себе это страшное слово, и все стало ясно!» <...>

Потом он вспомнил грубость, ясность ее мыслей и вульгарность выражений <...> «Да я никогда не любил ее, – говорил себе Пьер, – я знал, что она развратная женщина, – повторял он сам себе, – но не смел признаться в этом.

И теперь Долохов, вот он сидит на снегу и насильно улыбается и умирает, может быть притворным каким–то молодечеством отвечая на мое раскаяние!» <...>

«Она во всем, во всем она одна виновата, – говорил он сам себе. – Но что ж из этого? Зачем я себя связал с нею, зачем я ей сказал это:

"Je vous airae", которое было ложь, и еще хуже, чем ложь, – говорил он сам себе. – Я виноват <...>

Людовика XVI казнили за то, что они говорили, что он был бесчестен и преступник (пришло Пьеру в голову), и они были правы с своей точки зрения, так же, как правы и те, которые за него умирали мученической смертью и причисляли его к лику святых. Потом Робеспьера казнили за то, что он был деспот. Кто прав, кто виноват? Никто. А жив – и живи: завтра умрешь, как я мог умереть час тому назад. И стоит ли того мучиться, когда жить остается одну секунду в сравнении с вечностью?» Но в ту минуту, как он считал себя успокоенным такого рода рассуждениями, ему вдруг представлялась она и в те минуты, когда он сильнее всего выказывал ей свою неискреннюю любовь, – и он чувствовал прилив крови к сердцу, и должен был опять вставать, двигаться, и ломать, и рвать попадающиеся ему под руку вещи. Зачем я сказал ей "Je vous aime"? – все повторял он сам себе».

Толстой, как правило, подробно комментирует внешний облик и поведение героев, раскрывая их внутреннее состояние. Например, лицо Бориса Друбецкого, встретившегося с Николаем Ростовым в Тильзите, «в первую минуту, когда он узнал Ростова, выразило досаду. – Ах, это ты, очень рад, очень рад тебя видеть, – сказал он однако, улыбаясь и подвигаясь к нему» (т. 2, ч. 2, XVIII). Наташа в драматический момент своей жизни «от самой двери встретила Пьера лихорадочно–блестящим, вопросительным взглядом. Она не улыбнулась, не кивнула ему головой, она только упорно смотрела на него, и взгляд ее спрашивал его только про то: друг ли он, или такой же враг, как и все другие, по отношению к Анатолю? Сам по себе Пьер, очевидно, не существовал для нее» (т. 2, ч. 5, XIX). Душевное состояние Наташи передается в данном случае указанием на полное отсутствие жестов и вопросительное выражение ее лица. Иногда же лицо героя отражает неудачную попытку скрыть свое душевное движение. Например, когда Николай Ростов проигрывал в карты Долохову, «лицо его было страшно и жалко, особенно по бессильному желанию казаться спокойным» (т. 2,ч. 1, XIV).

Лаконичные портреты героев Толстой дополняет психологически выразительными «моментальными фотографиями» их жестов и мимики. Один из самых запоминающихся психологических «стоп–кадров», передающих состояние Наташи во время бала, – ее первый танец с князем Андреем: «"Давно я ждала тебя", – как будто сказала эта испуганная и счастливая девочка своею проявившеюся из–за готовых слез улыбкой, поднимая свою руку на плечо князя Андрея» (т. 2, ч. 3, XVI). Порой сами герои романа угадывают смысл

жестов, движений, мимики, даже не видя человека. Так, Пьер в темноте барака «чувствовал», что у Платона Каратаева, когда тот заговорил с Пьером, «морщились губы сдержанною улыбкою ласки» (т. 4, ч. 1, XII). Толстой подчеркивает присущую духовно близким героям романа способность тонко «чувствовать» друг друга.

Рассказ о впечатлениях героев – одно из средств психологической характеристики: не сам предмет, а его восприятие героем важно для писателя. Например, впечатления Наташи от оперного спектакля отражают ее внутреннее состояние: «После деревни и в том серьезном настроении, в котором находилась Наташа», все вокруг казалось ей «дико и удивительно». Наташа «не могла следить за ходом оперы, не могла даже слышать музыку: она видела только крашеные картоны и странно наряженных мужчин и женщин, при ярком свете странно двигавшихся, говоривших и певших; она знала, что все это должно представлять, но все это было так вычурно–фальшиво и ненатурально, что ей становилось то совестно за актеров, то смешно на них» (т. 2, ч. 5, IX).

Иногда Толстой отмечает резкое несоответствие между тем, что герой испытывает, и тем, как он воспринимается со стороны. Пьер на дуэли с Долоховым внешне спокоен, несмотря на то что находится в состоянии растерянности. Веселый тон Николая Ростова скрывает его отчаяние во время игры в карты с Долоховым, позже развязность в неприятном разговоре с отцом не соответствует переполняющему его чувству вины. Толстой подчеркивает контраст между холодным достоинством, с которым держится Наташа Ростова после истории с Анатолем, и переполняющим ее чувством стыда и отчаяния.

Одно из художественных открытий автора – сцены с «выключенным звуком». Так, Пьер на вечере Бергов не слышит, а именно видит, что между Андреем и Наташей что–то происходит. Шестилетняя крестьянская девочка Малаша во время совета в Филях наблюдает за спором Бенигсена и Кутузова, не понимая слов.

Толстой–психолог не отказывается от живописной пластики, но прямое обозначение внешности персонажей уравновешивает анализом психологической подоплеки движений, жестов, мимики. Например, Наташа на балу «стояла, опустив свои тоненькие руки, и с мерно–поднимающейся, чуть определенною грудью, сдерживая дыхание, блестящими, испуганными глазами глядела перед собой, с выражением готовности на величайшую радость и на величайшее горе. Ее не занимали ни государь, ни все важные лица, на которых указывала Перон–ская, – у нее была одна мысль: “Неужели так никто не подойдет ко мне”» (т. 2,ч. 3, XVI). Начав с описания внешнего облика Наташи, Толстой постепенно развертывает характеристику ее душевного состояния. Внутренние реплики и монологи Наташи обогащают психологическую «информацию», которой насыщены ее пластические портреты.

Значение творчества Л.Н. Толстого.

В 1878 году Толстой в ответ на выраженное одним из зарубежных писателей–критиков желание выступить со статьей о «Войне и мире» и ее авторе писал: «Дело в том, что я очень сомневаюсь, чтобы я был таким значительным писателем, собственная жизнь которого могла бы представлять интерес не только для России, но и для европейской публики... Я не могу разделить

временную иллюзию нескольких друзей, утверждающих с уверенностью, что мои произведения должны будут занять некоторое место в русской литературе. Я совсем искренне не знаю, будет ли кто читать мои произведения через сто лет, или же они будут забыты через 100 дней».

В этом признании Толстого – не «кокетство» гения, знающего себе цену, но не говорящего о ней вслух, а свидетельство истинной значимости человека, который предъявлял к себе высокие требования. Характерную черту личности автора «Войны и мира» – «давшего нам пример высказывания правды во что бы то ни стало – всем и самому себе», – отметил в надписи на своей книге, подаренной Толстому, Ромен Роллан. То же качество яснополянского «не человека, а человечища», рядом с которым «не страшно» жить и творить, подчеркивал А.П. Чехов. Анатоль Франс писал: «Толстой – это великий урок. Своей жизнью он провозглашает искренность, прямоту, целеустремленность, твердость, спокойствие и постоянный героизм. Он учит, что надо быть правдивым, надо быть сильным». Франс говорил о «великих уроках» не только жизни писателя, но и его творчества: «Создатель эпических полотен Толстой – наш общий учитель во всем».

В России Толстой был впервые назван великим писателем очевидцами его творческого дара. Предвидел значение Толстого для литературы Н.Н. Страхов: «Русская литература может причислить еще одного к числу своих великих писателей». Тургенев, по выходе «Войны и мира» в окончательной редакции, скажет: «Есть в этом романе вещи, которых кроме Толстого никому в целой Европе не написать и которые возбудили во мне озноб и жар восторга». Позже Тургенев будет хлопотать о переводе романа на европейские языки и даже сам загорится желанием сделать французский перевод.

Для большинства зарубежных читателей произведения Толстого оказались «захватывающим открытием русской жизни», а правдивость и искренность их творца – особенностью русского национального характера. На примере Толстого утверждалась мысль, что русских писателей нужно не только читать, а и учиться у них. Учиться у Толстого глубокому социальному мышлению, гуманизму и демократизму, бесстрашию в постановке больных вопросов современности, решимости в выступлении против всякого рода деспотизма, любого кровопролития, общественной и государственной несправедливости, публицистической крепости и яркости этих выступлений. Во всем мире обратила на себя внимание морально–этическая сторона произведений Толстого и его религиозно–нравственное учение. Были и по сей день есть существенные разногласия в оценке художественных достоинств произведений Толстого, его проповеднической деятельности. Но неоспоримо право Толстого называться оригинальным мыслителем в области социологии, философии, истории, эстетики, а главное – в человековедении как основе художественного письма с чрезвычайными находками в изображении «истории души», психологии личности.

Толстой возбуждал и укреплял творческие силы многих русских и зарубежных писателей. Н.С. Лесков признавался Толстому: «Я всегда от вас беру огня и засвечиваю свою лучинку». Достоевского Толстой «раззадоривал» в намерении написать роман с «огромным сюжетом», «объемом в “Вой-

ну и мир”», с героями, которые должны пройти ряд «моральных превращений» (замысел «Жития великого грешника»). Чехов, по его словам, испытал на себе влияние «толстовской философии» и «толстовской манеры выражаться». В батальном творчестве В.М. Гаршина находим прямое влияние автора «Войны и мира».

Толстой стоит у истоков ряда творческих открытий Мопассана, Голсуорси, Драйзера, Томаса Манна и других. Такие писатели, как Пруст, Джойс, восприняли принципы психологии Толстого для развития метода «потока сознания», хотя их миропонимание исключало приятие ясного и светлого в художественном мире Толстого, его веры в добрую натуру человека, в жизнь, в которой он даже на мрачном фоне умел уловить мажорную тональность.

Доверительное и одновременно требовательное отношение к жизни, людям – сквозная идея исканий Толстого. Пророческий голос Толстого с особой силой, современно звучит в его убеждении: «Я говорю: человек обязан быть счастлив, и тогда будет жизнь хороша».

Вопросы и задания:

1. Как в воспоминаниях Толстого о детстве сказалась его ин– дивидуальность, творческая личность? Какие впечатления детства, отрочества, юности пронес Толстой через всю жизнь? Почему он навсегда запомнил игру в «муравейных братьев», мечту о «зеленой палочке» – палочке счастья? Каковы были его первые религиозные представления? Почему Толстой начал писать дневники, правила поведения? В чем выразилось начало его философских исканий? В чем связь его дневниковых записей с появлением первых художественных опытов? Дайте оценку с точки зрения последующего творчества Толстого его «Истории вчерашнего дня». В чем заключался замысел «Четырех эпох развития» и написанной на этой основе трилогии о детстве, отрочестве, юности? Был ли открытием для литературы толстовский метод психологического анализа? В чем его особенности? В каких из ранних произведений Толстой продолжает анализ «родов любви», который его заинтересовал в пору создания трилогии? В чем своеобразие военных рассказов Толстого, описания севастопольской страды? С каким настроением Толстой вернулся в Россию после сдачи Севастополя, в чем наблюдается кризисное состояние писателя, как отразилось оно в «Люцерне»? В чем проявились первые раздумья о создании «новой религии»?

2. Замысел, творческая история, смысл названия романа «Война и мир» – в чем их своеобразие? Что значит жанровое определение – «роман–эпопея»? Как в нем сказывается связь «мысли народной» с «мыслью семейной»? Что Толстой вкладывает в понятия семейная «порода», семейные «гнезда»? Как Толстой утверждает нравственную силу любви, поэзию этого чувства? В чем смысл духовных поисков центральных героев романа, какими художественными способами передается «диалектика» их души? Как Толстой решает проблему «человек и история» в философской части произведения и в художественном повествовании? В чем существо «мысли народной» в романе–эпопее и пафос всего произведения?

3. Какие изменения в мировоззрении Толстого наметились в пору создания им «Анны Карениной» и в чем это проявляется? Можно ли этот роман назвать романом–трагедией? Имеет ли образ Анны связь с образами пред-

шествующих произведений Толстого? В чем автор видит вину Анны? Как образуется единство в раскрытии судьбы Анны и Левина? «Машина» ли Каренин? Меняется ли в этом романе принцип «диалектики души» при раскрытии внутреннего мира героев?

4. Говорит ли роман «Воскресение» о новом этапе творческой эволюции художника? Какие проблемы занимают теперь его мысль? Чем обогащается нравственная проблематика прежних произведений писателя? В чем он приближается к творческому методу Достоевского? Получила ли новое качество манера его повествования, не соприкасается ли она с публицистикой, с сатирическим письмом? Чем объяснить введение в роман темы веры, религиозных убеждений?

5. Какое место занимают в творчестве и жизни Толстого последних лет вопросы религиозного миропонимания? Как они согласуются с социальной направленностью мысли писателя? Имеется ли связь этого с «переломом» в сознании Толстого, его стремлением во всем приблизиться к народной точке зрения? В чем заключается критика Толстым официального церковного вероучения и содержание его теорий: непротивления злу насилием, самоусовершенствования, «опрощения», «новой религии»?

6. Какие из критиков и литературоведов оказались наиболее чуткими в понимании содержания и поэтики творчества Толстого? Ответьте на вопросы по планам конспектов работ Чернышевского, Дружинина, Страхова, Мережковского, предложенных вам в разделах главы. Кто из писателей–современников Толстого оставил значительные упоминания об идейном наполнении и поэтическом стиле автора «Войны и мира», «Анны Карениной»? Какие наблюдения сделаны Достоевским, Тургеневым, Гончаровым, Лесковым, Короленко и др.? Чем интересны исследовательные работы литературоведов Л.Д. Опульской, С. Бочарова, В.Я. Линкова и др., которые вы читали и конспектировали?

Задания для самостоятельной работы:

Подготовьте реферат на одну из тем:

Автобиографическая трилогия Л.Н. Толстого.

Человек и природа в творчестве Толстого 1850–х годов.

Тема духовной эволюции человека в романе «Война и мир».

Русский народ и русская история в романе «Война и мир».

Тема божественного возмездия в романе Толстого «Анна Каренина».

Поэтика эпиграфа в романах Толстого.

Подготовьте научный доклад на одну из тем:

Связь «диалектики души»и «чистоты нравственного чувства» в трилогии Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность».

Своеобразие психологических портретов в романе «Анна Каренина».

Проблема нравственного преображения личности в романе «Воскресение».

Этическая проблематика в повестях позднего Толстого.

Источники и пособия:

Л.Н.Толстой в русской критике. – М., 1962.

Л.Н.Толстой в воспоминаниях современников: В 2–х тт. – М., 1978.

Бочаров. С.Г. Роман Л.Н.Толстого «Война и мир». – М., 1978.

Громов П.П. О стиле Льва Толстого: «Диалектика души» в «Войне и мире». Л., 1977.

Громов С.А. Русская литература. XIX век. В 2-х частях. – М., 2003.
Долинина Н.Г. По страницам «Войны и мира». Л., 1973.
ЕсинА.Б. Психологизм русской классической литературы. – М., 1988.
Зайденшнур Э. «Война и Мир» Л.Толстого. – М., 1966.
Кандиев Б.И. Роман–эпопея Л.Толстого «Война и мир»: Комментарий. – М.,1967.
Ковалев В. Л. Поэтика Л.Толстого. – М., 1983.
Красовский В.Е., Леденев А.А. Литература. – М., 2003.
Липкое ВЛ. Мир и человек в творчестве Л.Толстого и И.Бунина. – М., 1989.
Сабуров АА. «Война и мир» Л.Толстого: Йроблематика и поэтика. – М., 1959.
Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. – М., 1972.
Хализев В.Е., Кормилов С.И. Роман Л.Толстого «Война и мир». – М., 1983.

ГЛАВА 11. «ЭТО…НЕСРАВНЕННЫЙ ХУДОЖНИК…ХУДОЖНИК ЖИЗНИ». АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ (1860 – 1904).

К моим мыслям о человеческом счастье всегда почему-то примешивалось что-то грустное… Я соображал: как, в сущности, много довольных, счастливых людей! Какая это подавляющая сила! Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из пятидесяти тысяч, живущих в городе, ни одного, который бы вскрикнул, громко возмутился... Все тихо, спокойно, и протестует одна только немая статистика: столько–то с ума сошло, столько–то ведер выпито, столько–то детей погибло от недоедания... И такой порядок, очевидно, нужен; очевидно, счастливый чувствует себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча, и без этого молчания счастье было бы невозможно. Это общий гипноз. Надо, чтобы за дверью каждого довольного счастливого человека стоял кто–нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что, как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стрясется беда–болезнь, бедность, потери, и его никто не увидит и не услышит, как теперь он не видит и не слышит других

А.П. Чехов.

Эти слова были написаны почти сто лет назад, но звучат, словно они родились только что и относятся к нашей сегодняшней жизни. В них – весь Чехов. Антон Павлович и был тем самым «человеком с молоточком», который напоминал в свое время, да и теперь напоминает, что жить пошло, скучно, безынтересно нельзя, что «в человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли». Он самый близкий из классиков к нам по времени, мироощущению и тому идеалу, который он выдвинул в своем творчестве.

Но, чтобы понять Чехова–человека, не нужно представлять его себе таким, каким он выглядит на портретах последних лет с утомленным лицом, в пенсне, делающим взгляд тусклым. Это не подлинный Чехов. Болезнь и надвигающаяся смерть сделали его таким. Ведь он прожил всего 44 года. Лучше взгляните, каким Чехов был в двадцать лет. Искренний, смелый взгляд, бесстрашно устремленный на мир. Именно бесстрашно и правдиво рассказывал он о людях, обо всем, что видел вокруг. Им восхищался Толстой. Музыкальной тонкостью чувств он напоминал Шопена. Это был не просто художник. Это был человек, который открыл для себя и без всякого догматизма предложил людям особый образ жизни и мышления. Иными словами, это был человек, который сделал себя сам.

Об истоках своей человеческой и писательской судьбы и о том духовно–нравственном преображении, которое произошло в его душе в молодые годы, лучше всего сказал сам А. П. Чехов в знаменитом письме к А. С. Суворину от 7 января 1889 года: «Необходимо чувство личной свободы, а это чувство

стало во мне разгораться только недавно. Раньше его у меня не было <...> Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, ходивший по урокам без калош, дравшийся, мучивший животных, любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший и Богу и. людям без всякой надобности, только из сознания своего ничтожества, – напишите, как этот молодой человек выдавливает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая человеческая...» В этих строках – и нравственно-психологическая «автобиография» писателя, и собственно событийная, сюжетная ее канва.

Чехова говорит здесь о том, что имеет отношение к каждому: о преодолении в себе поверхностности, безответственности в словах и в делах, этической и эстетической глухоты, чинопочитания, нечуткости к другим, пошлости, вульгарности.

Личность поэта.

Антон Павлович Чехов родился 17(29) января 1860 года в Таганроге. Дед и отец Чехова были крепостными помещика Черткова, отца В. Г. Черткова, друга и последователя Л. Н. Толстого. Дед Чехова, Егор Чехов, человек недюжинных способностей и твердого характера, выкупился на волю за большие деньги, скопленные им за много лет. После этого он поступил на службу к графине Платовой в ее имения – степные слободы Крепкую и Княжую и дослужился там до должности управляющего. В этих степных слободах в ранней юности не раз бывал будущий писатель отчасти как гость у своего деда, отчасти как работник у него же. Эти поездки в степные места отразились впоследствии в нескольких рассказах Чехова.

Ко времени рождения Антона Павловича отец его, Павел Егорович, был в Таганроге владельцем бакалейной лавки; дети помогали ему в торговле. Павел Егорович придерживался суровых и патриархальных методов воспитания, работать приходилось много и трудно; подзатыльники, порка – все это было привычным и узаконенным явлением. Вместе с тем Павел Егорович не был лишен умственных интересов и даже некоторой образованности, он наизусть читал Кольцова, рисовал и играл на скрипке.

Семи лет от роду Чехов был определен в греческую школу, где пробыл два года. Павлу Егоровичу приходилось вести дела с местными греками, он стремился к тому, чтобы сыновья Николай и Антон, которых он думал определить по торговой части, знали греческий язык. Вот почему Чехов попал в это учебное заведение, где, по словам его биографа, старшего брата Александра, «обучались, главным образом, дети шкиперов, дрягилей, матросов, мелких маклеров, греков–ремесленников и вообще низшего ранга». Учили там совершенно безграмотные учителя, а родители отдавали обычно в эту школу своих детей, как пишет тот же биограф, «не столько для обогащения ума книжной наукой, сколько для того, чтобы они (дети) не баловались и не мешали дома».

В 1869 году Чехов поступил в таганрогскую классическую гимназию. Это была обычная провинциальная казенная гимназия, о которой можно себе со-

ставить представление по рассказу Чехова «Человек в футляре». Инспектор этой гимназии А. Ф. Дьяконов послужил прототипом для Беликова. Законоучитель протоиерей Покровский дал Чехову шутливое прозвище Чехонте, которое стало его литературным псевдонимом.

Уже в гимназические годы Чехов производил впечатление богато одаренного юноши. Учитель русского языка обращал на него всегда особенное внимание, а товарищи любили его увлекательные рассказы, в которых явственно пробивались юмористические нотки.

Неистощим был Чехов и в импровизациях, которые разыгрывались в семейном кругу.

По свидетельству друзей детства Чехова, будущий писатель в гимназические годы не проявлял живого интереса к общественно–политическим вопросам. Первые толчки к самостоятельной мысли и к критике существующего жизненного уклада он получил не столько от социальных контрастов или политического угнетения, сколько от однообразных впечатлений мещанской жизни, мелочной, скудной радостями, наполненной мелкими дрязгами, отмеченной тяжелой печатью оскорбительной нравственной нечистоплотности, неуважением к человеческой личности. «Для него еще в юности «борьба за существование» развернулась в неприглядной, бескрасочной форме ежедневных, мелких забот о куске хлеба...– писал М. Горький.– Он видел жизнь только как скучное стремление людей к сытости, покою; великие драмы и трагедии ее были скрыты для него под толстым слоем обыденного».

В 1876 году отец Чехова, торговые дела которого пошатнулись, вынужден был закрыть свою лавочку и переехать в Москву, где к тому времени находились его старшие сыновья. Антон Павлович остался в Таганроге без семьи вместе с братом Иваном. Для Чехова наступили особенно трудные времена. Ему приходилось учиться и одновременно зарабатывать на жизнь не только для себя, но и для отчаянно нуждавшейся семьи. Он продолжал жить в доме, который был для него родным, но теперь перешел в чужие руки. За угол, который отвел Чехову новый хозяин дома, он должен был бесплатно заниматься с его племянником. Кроме того, ему приходилось искать для себя и другие грошовые уроки, почти все свободное от занятий время уходило на репетиторство. Этот период нужды и лишений способствовал в то же время развитию у Чехова чувства независимости и собственного достоинства. Он не только сам высоко ценит это чувство, но стремится привить, его и своему младшему брату Михаилу. «Не нравится мне одно,– пишет он ему в апреле 1879 года, – затем ты величаешь особу свою «ничтожным и незаметным братишкой». Ничтожество свое сознаешь? Не всем, брат, Мишам надо быть одинаковыми. Ничтожество свое сознавай, знаешь, где? Перед богом, пожалуй, перед умом, красотой, природой, но не перед людьми. Среди людей нужно сознавать свое достоинство. Ведь ты не мошенник, честный человек? Ну и уважай в себе честного малого и знай, что честный малый не ничтожность».

В 1879 году Чехов окончил гимназию и поступил в Московский университет на медицинский факультет. Он очень серьезно занялся медициной, не менее серьезно, чем литературной деятельностью. «Не сомневаюсь, – писал он впоследствии, – занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на

мою литературную деятельность; они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями, истинную цену которых для меня, как для писателя, может понять только тот, кто сам врач... Знакомство с естественными науками, с научным методом всегда держало меня настороже, и я старался, где было возможно, соображаться с научными данными, а где невозможно – предпочитал не писать вовсе».

Естественные науки сыграли очень важную роль в формировании взглядов Чехова на жизнь. В студенческие годы Чехов задумал даже писать работу на тему «История полового авторитета», в которой с естественнонаучной точки зрения думал осветить женский вопрос. Необходимость равенства полов Чехов собирался тогда аргументировать тем, что «сама природа не терпит неравенства».

Естественные науки способствовали созреванию у Чехова высокого представления о жизни, формированию идеала естественного человека, с разнообразными интеллектуальными задатками, homo sapiens в высшем значении слова. В свете этих взглядов и настроений Чехова становятся понятными его слова в письме А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 года: «Моя святая святых – это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода...». Легко представить себе, насколько противоестественными должны были казаться Чехову смешные в своей уродливости формы повседневного быта, досадные и глупые проявления бытовой непорядочности.О том, при каких условиях жил Чехов, какие задачи он задавал самому себе («беспрерывный дневной и ночной труд, вечное чтение, штудировка, воля») и потому считал возможным предъявлять окружающим, можно судить по его знаменитому письму брату–художнику Николаю о «воспитанных людях».

«Воспитанные люди должны удовлетворять следующим условиям:

Они уважают человеческую личность, а потому всегда снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы... Они прощают и шум, и холод, и пережаренное мясо, и остроты, и присутствие в их жилье посторонних...

Они сострадательны не к одним только нищим и кошкам... Они ночей не спят, чтобы... платить за братьев–студентов, одевать мать.

Они уважают чужую собственность, а потому и платят долги.

Они чистосердечны и боятся лжи как огня. Не лгут они даже в пустяках. Они не болтливы и не лезут с откровенностями, когда их не спрашивают... Из уважения к чужим ушам они чаще молчат.

Они не уничижают себя с тою целью, чтобы вызвать в другом сочувствие. Они не играют на струнах чужих душ, чтобы в ответ им вздыхали и нянчились с ними...

Они не суетны. Их не занимают такие фальшивые бриллианты, как знакомства с знаменитостями... Истинные таланты всегда сидят в потемках, в толпе, подальше от выставки... Даже Крылов сказал, что пустую бочку слышнее, чем полную...

Если они имеют в себе талант, то уважают его...

Они воспитывают в себе эстетику... Они стараются возможно укротить и облагородить половой инстинкт... Им, особенно художникам, нужны свежесть, изящество, человечность... Они не трескают походя водку,., ибо они знают, что они не свиньи. Пьют они, только когда свободны, при случае...

И т. д. Таковы воспитанные...

Чтобы воспитаться и не стоять ниже уровня среды, в которую попал,., нужны беспрерывный дневной и ночной труд, вечное чтение, штудировка, воля... Тут дорог каждый час».

Тем и поучительна его биография, что он смог подавить в себе вспыльчивость и грубость и выработать в себе такую мудрую деликатность и мягкость, какими не обладал ни один из писателей его поколения. Это, кстати, отразилось и на его произведениях. Различие между Чеховым ранним (автором фельетонов и пародий) и Чеховым 1890–х годов ощутимо: со временем произведения обрели классическую сдержанность, благородство, достоинство и точность в выражении мысли. Верно заметил К. И. Чуковский: чтобы облагородить свой стиль, нужно облагородить себя. Это проявлялось во всем внешнем облике Чехова, в котором сочеталось типично русское, безыскусное, с глубоким благородством и утонченностью. Наблюдательный В. В. Розанов заметил: «Толстого или Достоевского, даже Тургенева, наконец, ленивого Гончарова Бог или Природа–мать вырубали из большого дерева большим топором. Все крупно, сильно, – в творчестве, в лице их. Сотворение Чехова все шло иным способом. На небольшой дощечке дорогого палисандрового или благочестивого кипарисового дерева... тонкою иглой начертан образ тихого, изящного человека, «вот как мы все», но от «всех» отличающийся чрезвычайным благородством рисунка, всех линий».

Чехов был чрезвычайно тактичным, скромным и чрезвычайно трудолюбивым человеком. Размышления о собственном писательском таланте, о том, оставит ли он след в литературе, свойственны каждому поэту и писателю. Размышляя о своей писательской судьбе, о «своем голосе», Чехов выразился, как всегда, просто, без претензий и оригинально: «После тех высоких требований, которые поставил перед своим мастерством Мопассан, трудно работать, но работать все же надо, особенно нам, русским, и в работе надо быть смелым. Есть большие собаки и есть маленькие собаки, но маленькие не должны смущаться существованием больших: все обязаны лаять – и лаять тем голосом, какой господь Бог дал». Чеховский пример еще раз подтверждает, что большой талант без большого трудолюбия невозможен.

В 1884 году Чехов окончил университет. К этому времени он был уже писателем, заметным сотрудником юмористических изданий. В 1880 году в журнале «Стрекоза» было опубликовано «Письмо к ученому соседу», печатался он также в журналах «Будильник»» «Зритель», «Мирской толк», «Москва», «Свет и тени», «Спутник».

С 1882 года начинается сотрудничество Чехова в «Осколках», лучшем юмористическом журнале того времени, выделявшемся на общем сером фоне безыдейной юмористической журналистики 80–х годов своим относительно прогрессивным направлением. Работу в этом журнале и близкое общение с его редактором Н. А. Лейкиным Чехов считал важным фактом своей писательской биографии.

Литературная деятельность Чехова началась в тот исторический период, когда закончилась революционная ситуация 70–х годов и в стране надолго воцарилась реакция. Победа партии самодержавия, торжество «охранителей

порядка», бессилие и пассивность либеральной интеллигенции, кризис господствовавших в обществе идеологий и верований – все это наложило тяжелый отпечаток на русскую жизнь 80–х годов. Распространенное тогда ощущение «безвременья» своеобразно воплотилось в раннем юмористическом творчестве Чехова.

Признание российской критики (в отличие от читателей) пришло к Чехову не сразу. В. В. Розанов с присущей ему образностью и оригинальностью об этом писал: «Оглянулась гордая литература на него, взором назад и вниз: – Это еще что такое?.. Бедный "Антоша Чехонте" съежился..., почти не смея выйти в большую литературу, где сидели люди с такими бородами... (Толстой, Достоевский, Тургенев). ассирийские боги. Почти до смерти Чехова продолжалось это недоумение». Очень непривычным был его отказ от писательского проповедничества, стремления ставить и решать в литературе «большие» проблемы («Кто виноват?» и «Что делать?»), как то сложилось по традиции в русской классической литературе. И тем не менее через несколько лет после писательского дебюта, в 1887 году, за сборник рассказов «В сумерках» молодому Чехову была присуждена Пушкинская премия Академии наук. Это было и признанием автора, и признанием жанра, в котором он создавал свои произведения. Многие современники приняли рассказы Чехова как рассказы о себе, о своей жизни. К. И. Чуковский, например, писал: «Всеведущими казались мне гении, создавшие "Войну и мир" и "Карамазовых", но их книги были не обо мне, а о ком–то другом. Когда же ... появилась чеховская повесть "Моя жизнь", мне почудилось, будто эта жизнь и вправду моя, словно я прочитал свой дневник...»

В 1884 году, получив звание уездного врача, Чехов начал заниматься врачебной практикой.

В этот период он мог наблюдать людей в самые отчаянные и кризисные моменты. Болезнь и нищета не лгут. Человек представляется Чехову существом страдающим и часто в своей гнусности близким животному.

Ему доводилось видеть мужика с пропоротым вилами животом; женщину, обварившую кипятком ребенка ненавистной соперницы; он записывает; когда живешь дома, в покое, то жизнь кажется обыкновенною, но едва вышел на улицу и расспрашиваешь, например, женщин, то жизнь – ужасна.

Но, если жизнь ужасна, как вынести ее самому и как помочь другим? Прежде всего активным состраданием. Ни один писатель не действовал так активно, как Чехов – врач и советчик. Он пытался облегчить людские страдания. Кстати, доктором он был превосходным. Живя в Мелихове, он обслуживал 2.5 деревень, 4 фабрики и монастырь. Часто приходилось ходить пешком по осеннему бездорожью, по двое суток не ночевать дома.

Обращавшихся к нему за помощью Чехов лечил бесплатно.

Знания врача помогали ему в литературной работе. Чехов неоднократно повторял, что «медицина его жена, а литература – любовница». Поэтому при всей поэтичности ум его был прежде всего аналитическим, и смотрел он на вещи и на людей, как врач: «Так, например, простой человек смотрит на луну и умиляется, как перед чем-то ужасно загадочным и непостижимым... Но астроном не может иметь на этот счет дорогих иллюзий... И у меня, – ибо я доктор, – их не много... И мне, конечно, очень жаль, потому что это иссушает жизнь».

При всей аналитичности ума у Чехова было доброе, полное сострадания сердце. Иначе бы и не получилось из него писателя. Потребность делать добро была в нем подлинной и устойчивой. И хотя его жизнь была нелегкой: он был долгое время беден и всегда болен, – никто не слышал, чтобы он жаловался. В дни его самых острых страданий окружающие ни о чем не догадывались. Когда его жалели, он переводил беседу на другую тему и с мягким задушевным юмором говорил о пустяках...

Чехов оставил по себе самую добрую память. Стоит вспомнить и три школы, построенные им в селах Талеж, Новоселки, Мелихове, две из которых действовали до 1975 года, а теперь стали филиалами музея. Он строил дороги, мосты, копал пруды, сажал деревья. Он украшал землю и жизнь вокруг себя в самом прямом смысле этого слова.

В 1890 году (с апреля по декабрь) писатель совершил поездку на остров Сахалин, который в то время был местом, где отбывали каторгу. Перед поездкой, 9 марта 1890 года, Чехов писал А.С. Суворину: «Из книг, которые я прочел и читаю, видно, что мы сгноили в тюрьмах миллионы людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски; мы гоняли людей по холоду в кандалах десятки тысяч верст, заражали сифилисом, развращали, размножали преступников и все это свалили на тюремных красноносых смотрителей. Теперь вся образованная Европа знает, что виноваты не смотрители, а все мы, но нам до этого дела нет, это неинтересно». Чеховский гуманизм, лежащее в основе его творчества стремление к возвышению личности, вера и ее огромные потенциальные возможности заставляли писателя воевать главным образом против пожизненностинаказаний, в которых он виде «причину всех зол, и против законов о ссыльных, которые страшно устарели».

Чехов выехал на Сахалин 21 апреля. 10 июля 1890 года он прибыл на остров. Здесь началась для него новая полоса жизни и работы. Ежедневно поднимаясь в 5 утра, А.П. Чехов вел переписку населения, посещал тюрьмы, вникал в мельчайшие проблемы жизненного устройства острова. В итоге – около десяти тысяч карточек, содержащих сведения о ссыльных, и глубокое знание сути проблемы которги, спроецированное на состояние общества в целом.

Книга «Остров Сахалин» (1891–1894) занимает особое место в ряду чеховской художественной прозы. В ней автор как личность и как художник предстает по–новому. Необычность фактического материала, широта охвата действительности, многопроблемность требовали соответствующей формы. Чехов обратился к жанру документального путешествия и создал художественную документальную книгу.

В книге Чехов выступил как исследователь народной жизни, протекающей в условиях каторги и ссылки: «Что в России страшно, то здесь обыкновенно, – пишет он, – Сахалин – это место невыносимых страданий... Мы сгноили в тюрьмах миллионы людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски; мы гоняли людей по холоду в кандалах десятки тысяч верст... размножали преступников и все это сваливали на тюремных красноносых смотрителей... Виноваты не смотрители, а все мы». С тех пор творчество писателя, как он сам говорил, было все «просахалинено».

В 1892 году писатель поселился в имении Мелихово в Серпуховском уезде под Москвой. В первой половине 1890–х годов из-под его пера выходят новые, совсем не смешные рассказы «Попрыгунья» (1892), «Студент» (1894), «Учитель словесности» (1894). В середине 1890–х годов были написаны пьесы «Чайка» (1895) и «Дядя Ваня» (1896).

В 1898 году Чехов продал Мелихово и переехал в Ялту. В это же году написаны рассказы «Крыжовник», «Человек в футляре» и «Ионыч», а в 1900 г. – «Дом с мезонином» и «В овраге».

После триумфа «Чайки», поставленной К.С. Станиславским и

В.И. Немировичем–Данченко на сцене Московского Художественного театрв (1898), в последние годы жизни Чехов создал шедевры своей драматургии – пьесы «Три сестры» (1901) и «Вишневый сад» (1903).

Чехов умер 2 июля 1904 г. в Баденвейлере (Германия), похоронен на Новодевичьемкладбище в Москве.

Л. Н. Толстой как-то сказал, что у Чехова нет мировоззрения. С точки зрения либералов и консерваторов, марксистов и социал–демократов, у Чехова действительно оказывается возможным предположить отсутствие «партийного» мировоззрения. Чехов смотрит на мир глазами первочеловека, для которого первостепенное значение имеет положение конкретного человека в окружающем его мире. Все остальное – несущественно и подчинено человеку. Для Чехова превыше всего личность – не абстрактная, но вполне конкретная (и вовсе не важен ее общественный статус!). Если чеховский герой проникся чувством сознания собственного достоинства, ощутил себя личностью – он симпатичен писателю; если этого не происходит, если над героем довлеет чужая воля, если человек смешон в пресмыкании пред иной личностью, то он становится объектом чеховской иронии и субъектом юмористической ситуации. Но не более. Унизить человека, причинить ему боль – нравственную или физическую – для Чехова было невозможно. Это был великодушный художник.

Философское отношение к жизни, любовь к людям, уважение человека и было верой Чехова, его религией, его мировоззрением.

Проза Чехова.

Человек должен быть не «маленьким» и не «лишним»,
не чиновником, не унтером, не попрыгуньей, не душечкой,
не Ионычем, а Человеком.

А.П. Чехов.

В последней четверти XIX в. русский реализм существенно обновился. Самое яркое свидетельство этого обновления – творчество Чехова, вошедшего в литературу в эпоху серьезной жанровой перестройки. «Форма романа прошла», – констатировал в 1880 г. Л.Н.Толстой. Это формальное проявление глубинного кризиса чутко уловил молодой прозаик. Он отчетливо осознал эстетическую дистанцию между собой и «старыми» реалистами, у которых «каждая строчка пропитана, как соком, сознанием Цели» (Чехов). Чеховская модель мира – не иерархически заданное целое, а «вселенная», распавшаяся на множество отдельных «осколков», внешне ничем не связанных между собой.

Важнейшим жанром в творчестве Чехова стал рассказ. Он формировался на периферии «большой» литературы – в журнальных опытах «Стрекозы», «Ос-

колков», «Нового времени». Малая пресса, принципиально разностильная, не связанная беллетристическими канонами, позволяла писателю экспериментировать, обращаться к новым повествовательным формам, реформировать старые. Чехов шутил, что перепробовал «все, кроме романа, стихов и доносов».

Авторитет великих русских романистов и инерция жанрового мышления требовали от писателя романа. Но «большая–пребольшая вещь» так и не была написана. Итог жанровых поисков Чехова – в другом: он узаконил рассказ как один из самых влиятельных эпических жанров, художественный микромир которого не уступает по емкости роману.

Мир чеховских произведений включает в себя множество разнообразных человеческих характеров. Однако при всем индивидуальном своеобразии герои Чехова схожи в том, что всем им недостает чего–то самого важного. Они пытаются приобщиться к подлинной жизни, но, как правило, так и не обретают духовной гармонии. Ни любовь, ни страстное служение науке или общественным идеалам, ни вера в Бога – ни один из старых надежных путей достижения цельности им не подходит. Мир словно утратил единый центр, оказавшись далеким от иерархической завершенности, и потому не может быть объяснен ни одной из мировоззренческих систем.

Вот почему жизнь по какому-либо идеологическому шаблону и миропонимание, основанное на устоявшейся системе социальных и этических ценностей, осмыслены Чеховым как особая социально–духовная субстанция – пошлость. Жизнь, повторяющая заданные традицией «совершенства образцы», лишена духовной самостоятельности, а следовательно, и смысла. Ни у одного из чеховдких героев нет монополии на истину, поэтому необычно выглядят их конфликтные отношения с другими людьми и окружающей действительностью. Сопоставляя героев по тому или иному признаку, Чехов чаще всего не отдает предпочтения ни одному из них. Для него важно не «моральное расследование», завершающееся обязательным авторским «приговором», а выяснение причин взаимного непонимания между людьми. Автор отказывается быть «обвинителем» или «адвокатом» своих героев.

Внешне бесконфликтные сюжетные ситуации в его зрелой прозе и драматургии выявляют заблуждения персонажей, степень развитости их самосознания и связанную с этим меру личной ответственности. Разнообразные идеологические и нравственные контрасты в произведениях Чехова утрачивают абсолютный характер, становятся относительными, малозначительными. Персонажей лишь с очень серьезными оговорками можно классифицировать по их значимости – на главные и второстепенные. То же отсутствие определенности – в событийной организации произведений. В чеховских сюжетах нет четкого деления на яркие, кульминационные, и «проходные», подготовительные эпизоды. Более того, в событийной перспективе произведения в равной мере важно и то, что случилось, и то, чего так и не произошло: событием у Чехова может стать отсутствие события.

Художественный мир Чехова – это мир подвижных отношений, в котором взаимодействуют разные человеческие «правды». Постоянно уточняются, как бы «притираясь» друг к другу, несовместимые, казалось бы, идеи, постоянно оглядываются на свою жизнь и жизнь других людей герои – носители

субъективных, относительных истин. Автор контролирует тональность своих оценок: они не могут быть безусловно «героизирующими» или безоглядно сатирическими. Как характерная чеховская тональность воспринимается читателем тонкая, подчас едва уловимая лирическая ирония.

«Умение коротко говорить о длинных вещах» – редкий дар, которым обладал Чехов. Его рассказы полемичны по отношению к жанровой традиции XIX в. Центр тяжести в них перенесен с развития событий на бессобытийное течение жизни в ее обыденной повседневности («Учитель словесности», «Ионыч»). Нет интриги – надежного «организатора» действия, события не выходят за рамки быта. Пространственно–временные особенности рассказов таковы, что персонажи как бы погружаются в поток быстротекущего времени.

Сюжет рассказа «Ионыч» прост – это история несостоявшейся женитьбы Дмитрия Ионовича Старцева, а фактически – история всей его жизни, прожитой бессмысленно. Художественный эффект достигается ритмическими повторами, фиксирующими течение времени. Эпическое начало («когда в губернском городе С...») дополняется хронологическими «справками»: «прошло больше года... в трудах и одиночестве» (гл. 2), «прошло четыре года» (гл. 4), «прошло еще несколько лет» (гл. 5). Указания на время «удлиняют» повествование, выводят его в новую смысловую перспективу: неслучившееся событие – несложившаяся жизнь – утраченное собственное имя.

Рассказы Чехова иногда называют новеллами. Однако в классических новеллах всегда есть новость – неожиданное событие. В чеховских произведениях нет ничего непредвиденного, никаких внешних сюжетных поворотов. Кажется, что писатель иронизирует над самим жанром, подчеркивая то, что не случилось и, очевидно, никогда не произойдет. Интерес перенесен с событий на психологию персонажей, на их настроение и «подробности» чувств.

В прозе Чехова нередко отсутствуют ясные внешние мотивировки происходящего, случайности становятся важнее закономерностей. Именно «случай» в структуре рассказов играет сюже–тообразующую роль («Человек в футляре») или становится способом постижения глубинных законов жизни («Студент»).

Ослабив связи между событиями сюжета, Чехов нашел новые ресурсы художественности в лейтмотив ном повествовании. Образные и лексико–семантические повторы создают ассоциативный «сюжет», придающий рассказам необычайную смысловую емкость. Такой функцией наделены, например, подробности внешнего облика доктора Старцева и указания на способ его передвижения: «шел пешком, не спеша (своих лошадей у него еще не было)» (гл. 1); «у него уже была своя пара лошадей и кучер Пантелеймон в бархатной жилетке» (гл. 2). Лейтмотив в данном случае – основа ассоциативного «сюжета», в котором раскрывается духовное оскудение и опошление человека.

Отметим особый характер конфликта в произведениях Чехова. Ни один из его героев не может претендовать на знание правды или хотя бы на приближение к ней: «никто не знает настоящей правды» («Дуэль»), «ничего не разберешь на этом свете» («Огни»), Однако в рассказах сохраняется необходимое эмоциональное напряжение. Оно возникает из очевидного несоответствия реального – идеальному. Между этими полюсами – мертвое пространство, которое никто из чеховских персонажей не может преодолеть.

Реальное – это либо одинокое, замкнутое существование, тождественное пошлости, либо система регламентированных ценностей «футлярной» жизни. Идеальное – вне материальных координат. В чеховском художественном мире это может быть внезапное откровение и возникшее родство душ («Студент») или неожиданное впечатление (например, печальная песня скрипки в рассказе «Скрипка Ротшильда»). Овеществленной жизни персонажей нередко противопоставлен мир природы. Так, резкая смена повествовательных ракурсов в финале рассказа «Человек в футляре» «выдает» авторское «присутствие» («Когда в лунную ночь видишь широкую сельскую улицу...»), устанавливая необходимую дистанцию между автором и непосредственным объектом изображения – историей «футлярного» героя.

Авторская позиция в рассказах Чехова, как правило, не акцентирована. Создается иллюзия «объективности», видимого «нейтралитета» автора–повествователя. Чехов не допускает прямых оценочных характеристик персонажей, но это не значит, что он полностью уклоняется от выражения своей точки зрения. Писатель понял неэффективность старого, «оценочного» метода, грешившего прямолинейностью, навязыванием читателю авторских мнений об изображаемом. Он пришел к парадоксальным, на первый взгляд, выводам: «чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление», «надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы». Завуалированность авторской точки зрения создает особый художественный эффект: многовариантное толкование рассказов кажется не только допустимым, но и совершенно необходимым для верного понимания их смысла. Тексты чеховских произведений порождают у читателя собственный ассоциативный ряд. Кажущееся отсутствие авторской позиции компенсируется иными художественными средствами, играющими роль ориентиров для читателей: предметной детализацией, выразительной пространственно–временной и ритмической организацией текста, усилением символической образности.

Рассмотрим с этой точки зрения рассказ «Студент». Чехов считал его «наиболее отделанным». Перед нами характерное чеховское повествование, в основе которого «случай» из жизни студента духовной академии Ивана Великопольского. Ситуация почти анекдотическая: главный герой беседует с вдовами на огороде. Своим слушательницам он рассказывает притчу о предательстве Христа любимым учеником. Новозаветная реминисценция – единственное «событие» в рассказе. Событийный ряд заменяется передачей состояния («подробностей чувств») персонажа. В рассказе отсутствует мотивировка происходящего, а сюжет заменен ассоциативным потоком настроений с контрастными темами, заявленными в начале рассказа: холода и тепла, мрака и света. Эти темы имеют прямое и обобщенно–символическое значение.

Для их разработки важна пространственно–временная организация рассказа. Существенна подробность православного календаря (страстная пятница), формирующая «евангельский» ассоциативный ряд и меняющая масштаб повествования: оказывается, то, что «происходило девятнадцать веков назад», тоже «имеет отношение к настоящему». На пересечении этих временных координат возникает миг «откровения», в котором подчеркнут переход

от мрака к свету, от безнадежности к надежде. Субъективное ощущение персонажа – «радость» – событие его внутренней жизни. Но случайный эпизод открывает и нечто иное, неизмеримо более значительное – закономерность вечного круговорота жизни с неизбежным движением от мрака к свету.

Авторская позиция в рассказе приглушена, что создает необходимый фон для выявления художественных особенностей текста. По мнению Чехова, произведение «должно давать не только мысль, но и звук, известное звуковое впечатление». Начало рассказа «Студент» и его финал воспринимаются по контрасту, как страстная пятница и будущее пасхальное воскресение. В начале рассказа настроение безысходности передано фонетически – образом «жалобного гудения»: «гудело, точно дуло в пустую бутылку», «в лесу неуютно, глухо и нелюдимо». Заключительный абзац звучит в иной тональности: «правда и красота» «всегда составляли главное», считает герой. Им постепенно овладевало «сладкое ожидание счастья – таинственного счастья». Звуковой облик и ритм фразы – один из чеховских способов корректировки смысла произведения.

Предметная детализация – важнейшая особенность творческого метода и стиля Чехова. Мысли, чувства и переживания персонажей объясняются опосредованно – через предметный мир. В этом художественном принципе отражены этические принципы писателя, его точка зрения на современников. Мир вещей обезличивает, усредняет индивидуальность людей («Ионыч»), опошляет чувства и превращает самого человека в подобие вещи («Человек в футляре»). Нередко возникает ощущение абсолютной зависимости героев от материальной «оболочки» жизни: частности быта делают невозможным бытие – подлинно человеческое существование. Вещи и «вещные» отношения становятся знаками пошлости, разъединяющей людей.

Предметно–бытовые детали в прозе Чехова не только несут этическую смысловую нагрузку, но и становятся важнейшими элементами стиля. На первый взгляд, рассказы Чехова переполнены «не совсем нужными» (с точки зрения сюжета и изображения героев) подробностями, однако они строго упорядочены. Каждая подробность наделена вполне определенной художественной функцией и одновременно многофункциональна: детали включаются в различные смысловые ряды произведения (социальный, идеологический, изобразительный, психологический), создавая на незначительном пространстве текста емкие пространственно–временные образы.

Важную роль в рассказах Чехова играют детали, «звучащие» в одной тональности. «Работая» в различных ситуациях, они дополняют сюжетное действие или психологическую характеристику персонажей, намекают на авторское отношение к изображаемому. Вспомним, например, чтение Верой Иосифовной своих романов – это романы о том, «чего никогда не бывает в жизни», или навязчивую подробность речи «острослова» Ивана Петровича: «здравствуйте пожалуйста!» («Ионыч»). Детали необходимы Чехову для создания лаконичной индивидуализированной характеристики персонажа.

Деталь часто выполняет и роль сюжетно–смысловой опоры. Например, обозначив предметный план образа Беликова, как в рассказе «Человек в футляре», она обусловливает движение сюжета. В контексте произведения деталь

(«футляр») обрастает дополнительными смысловыми оттенками, выявляющими ее символическую природу. Предметная детализация – один из способов символизации чеховского текста.

Наряду с деталями, художественная функция которых вполне «прозрачна», Чехов часто использовал в рассказах «случайные», немотивированные подробности. На эту сторону чеховского стиля указал Л.Н.Толстой: «У Чехова своя особенная форма, как у импрессионистов: смотришь, человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадают под руку, и никакого как будто отношения эти мазки между собой не имеют. Но отойдешь на некоторое расстояние, и в общем получается цельное впечатление». «Случайные», импрессионистические детали также играют важную роль в художественной палитре Чехова, представляя мир в его полноте и многообразии. События в рассказах происходят на фоне звуков, запахов и цветовых «пятен», смысл которых проясняется «на расстоянии» – в сопоставлении с судьбами героев, с их сбывшимися и несбывшимися мечтами и желаниями. Писатель утверждал важность единичного, преодолевая иерархию высокого и низкого, главного и второстепенного, закономерного и случайного. Он уничтожил границу между «прозой» жизни и ее поэтическими сторонами, став, по словам Л.Н.Толстого, «истинным и несравненным художником жизни».

Одна из значимых координат художественного мира Чехова – принципы создания характеров. Социальный, нравственный и психологический облик чеховских персонажей чрезвычайно разнообразен. Это крестьяне, купцы, помещики, гимназисты, врачи, чиновники с присущими им взглядами на жизнь, нравственными принципами, психологией. Писателя интересует не столько социальный статус персонажей, сколько варианты их поведения, закономерное и случайное в их судьбах, психологические оттенки, возникающие в знакомых, узнаваемых, словно «списанных с натуры» людях.

Чехов изображал ничем не выдающихся «средних» людей, однако «средний» в системе чеховских представлений о человеке не означает «усредненный». «Средний» человек не лишен индивидуальности. Какова судьба личности в рутинном, повседневном течении жизни? – так ставит вопрос писатель. Ответ на него – в характере общения героев с окружающими их людьми, в том, как они связаны с повседневными обстоятельствами.

Излюбленная сюжетная ситуация в рассказах Чехова – испытание героя бытом («Учитель словесности», «Ионыч»). Характер героя раскрывается, как правило, в сюжете, в котором интрига едва намечена (как, например, в «Ионыче»). Изменив ракурс изображения человека, Чехов акцентировал внимание на смене его настроений, прямо не называя их. «Случайные реплики», лейтмотивные детали, подробности внешнего облика важнее окончательных авторских «диагнозов».

Чехов никогда не дает исчерпывающего авторского комментария поступкам и психологии героев. Представление об их характерах возникает у читателя при сравнении самооценок персонажа с высказываниями о нем окружающих. Так, характер Ионыча строится на смене оценочных характеристик, не принадлежащих автору: «интеллигентный человек» (гл. 1) –«необыкновенный, удивительный доктор» (гл. 2) – «поляк надутый» (гл. 4) – «не человек, а языческий бог» (гл. 5).

Изображая внутреннее состояние персонажа, Чехов не показывает «диалектики души», смены чувств, эмоций и настроений. Нередко он заостряет внимание на одной детали, которая исчерпывающе объясняет героя. Например, доктор Старцев в пору своей влюбленности в «Котика» испытывал такие чувства: «Она восхищала его своею свежестью, наивным выражением глаз и щек». Ироническая тональность авторского комментария становится очевидной в сравнении с предыдущей репликой героя– «обольстителя»: «Я не видел вас целую неделю, я не слышал вас так долго. Я страстно хочу, я жажду вашего голоса. Говорите».

Многое в персонажах остается непроясненным – это одна из особенностей чеховского психологизма. Чехов крайне редко использует внутренний монолог, который к тому же, как правило, распадается на отдельные внутренние реплики. Это лишает психологические характеристики героев цельности и определенности, делая их внутренне противоречивыми, «диалогичными». Пример такого «драматического» по форме внутреннего монолога – начало третьей главы рассказа «Ионыч». В большинстве же поздних произведений Чехов широко использовал стилистический прием несобственно–прямой речи, которая позволяет передать точку зрения героя на окружающее и тем самым обозначить его собственные психологические черты.

Характеры чеховских героев многомерны и поэтому не допускают однозначного толкования, в них запечатлены реальная сложность и противоречивость людей. Принципы создания характеров во многом подсказаны Чехову опытом классической литературы, однако писатель нередко переосмысливал традицию. Это произошло, например, с одним из самых распространенных в русской литературе середины XIX в. типов литературного героя – «маленьким человеком». Чехов избрал принципиально новый повествовательный ракурс. Он как бы пишет «вторым слоем» по уже написанному Гоголем, Достоевским, писателями «натуральной школы» 1840–х гг. Общеизвестное и «отработанное» уходит в фигуру умолчания – Чехов не повторяет банальных истин.

Понимание чеховских произведений, в том числе тех, в которых звучит эхо темы «маленького человека», невозможно без выяснения природы комического, особенностей юмора и сатиры в творчестве Чехова. Из сочетания холодной наблюдательности и иронических оценок рождается неповторимая тональность его рассказов. Художественная система Чехова построена на смене смешного и грустного, жизнерадостного и меланхолического. Писатель обладал редким даром воспринимать окружающий мир и самого себя сквозь призму юмора.

Чехов начал свой писательский путь как юморист. Стихия комического, вне которой невозможно представить раннего Чехова, проявилась в жанровой россыпи «комических мелочей», «осколков» – анекдотов, юмористических афоризмов и подписей, многочисленных пародий. Чеховские литературные «анекдоты» строились на неожиданном повороте темы или игре слов. В юмористических рассказах проявилось его умение уловить и передать сущность образа на небольшом пространстве текста. Например, в рассказе «Толстый и тонкий» комическая ситуация строится на интонационном контрасте реплик, обращенных к одному лицу. В «Смерти чиновника» используется ана-

логичный стилистический прием: герой «проигрывает» свою речевую партию в различных ситуациях.

Ранняя юмористика Чехова стала для него школой лаконизма. Он учился создавать динамичные композиции с неожиданными зачинами, в которых информация, заключенная в первой фразе, исчерпывает смысл произведения (рассказы «Хамелеон», «Толстый и тонкий»), и финалами, вызывающими в памяти начало рассказа, но не по сходству, а по контрасту («Смерть чиновника», «Оратор»).

В ранних рассказах Чехов–юморист не «разоблачает» своих персонажей, а иронизирует над определенными типами человеческого поведения. Уже в этих юмористических зарисовках комическое – анекдотическое, нелепое – корректируется иной авторской тональностью. Персонажи, над которыми Чехов добродушно подшучивал, могли быть изображены и в другом ракурсе – трагикомическом. Вспомним, например, рассказы «Тоска» или «Ванька». В сущности, перед нами комические микросюжеты. На большом конверте маленький несмышленыш Ванька Жуков пишет адрес: «на деревню дедушке», а потом, почесавшись и подумав, добавляет: «Константину Макарычу». Но анекдотический микросюжет – только поверхностный, не самый важный смысловой пласт произведения. В анекдоте Чехов увидел «маленькую трагедию», ее тема – одиночество, бесприютность человека. В нем, однако, не умирает надежда и на «доброго дедушку », и на благосклонность всесильной судьбы. Уже в ранних рассказах Чехова воплощен принцип совмещения комического и трагического, который позднее станет ведущим в его поэтике.

В зрелом творчестве Чехова эмоциональный тон рассказов изменился. Прозаик обратился к исследованию сложного социально–психологического явления – пошлости. Пошлость вездесуща: она способна возвысить низменное, опошлить высокое. Комический эффект, обнаруживающий «микроб» пошлости, часто возникает из несоответствия между предметом разговора и тоном, в котором персонаж говорит о нем. Например, в рассказе «Исповедь» обыватель так высказывается по поводу своего «повышения по службе и ничтожной прибавки жалованья»: «Хотелось и плакать, и смеяться, и молиться... Я чувствовал себя на шестнадцатом небе: меня, человека, переделали в кассира!» Пошлость вызывает у автора и горькую иронию, и саркастическую насмешку.

Важный объект чеховской сатиры – чиновники. Писателя интересует в чиновнике не его социальная роль, не потертый мундир «маленького человека», а психологический статус. Для обывателя из ранних рассказов Чехова представление о достоинстве человеческой личности исчерпывается чином. Символично название одного из ранних рассказов – «Смерть чиновника». Смерть становится водевильно–фарсовым вариантом человеческой жизни. Это рассказ не об исчезновении человеческой индивидуальности, а о прекращении функционирования чиновника. Сюжетная ситуация «случайной смерти» (Червяков чихнул... и умер) в сатирически заостренном виде повторилась в рассказе «Человек в футляре» (Беликов собрался жениться... и умер). То, что начиналось как безобидная юмористическая сценка, превратилось в злую сатиру, ироническая насмешка сменилась саркастическим смехом.

«Маленький человек» классической литературы предстал в новом облике – без чина, но в «футляре». Учитель древнегреческого языка Беликов перевоплотился в чиновника по духу, « живущего по циркулярам и газетным статьям, в которых запрещалось что–нибудь». Этот чеховский персонаж – сатира на безликое существование в «футляре». Символический предмет заменил мундир, полностью закрыв Беликова от жизни, превратив его в некое шаржированное подобие человека. На это указывают и речевые «детали» рассказа, переводящие его в символически–обобщенный план. «Антропос!» (человек – греч.) – любимое слово Беликова. «Влюбленный антропос» – подпись к карикатуре, на которой изображен персонаж. В контексте рассказа эти подробности звучат иронически, проясняя авторскую концепцию.

Абсурдность жизни «маленького человека», «не запрещенной циркулярно, но и не разрешенной вполне», осмыслена в духе гоголевской традиции (важны прежде всего предметная детализация и ироническая оценка изображаемого). По отношению к Достоевскому Чехов внутренне полемичен: сентиментально–трагический вариант решения темы «маленького человека» для него – объект пародирования. Свой вариант Чехов разрабатывал в иной плоскости – в плоскости общечеловеческих проблем. В его концепции человека – новый масштаб обобщения. Писателя интересовала каждая человеческая личность. Ценность человека, по убеждению Чехова, определяется его способностью выстоять в условиях диктата обыденщины, не утратив в массе человеческих лиц своего лица.

Чехов – «недоверчивый», сомневающийся, ироничный, но велико душный и оптимистичный художник. Вопреки всему низменному и пошлому, что он увидел в людях, Чехов не утратил веру в Человека и требовательную любовь к своим современникам. Гуманистическое кредо писателя – оправдательный приговор людям. «Пусть оправдательный приговор принесет жителям городка вред, – подчеркнул Чехов в «Рассказе старшего садовника», – но какое благотворное влияние имела на них вера в человека, вера, которая не остается мертвой; она воспитывает в нас великодушные чувства и всегда побуждает любить и уважать каждого человека. Каждого! А это важно».

Драматургия Чехова.

Чехов и «новая драма»

Чеховская драма тесно связана не только с предшествующим его наследием – как драматическим, так и прозаическим, – но и с тенденциями в развитии мирового театра, и прежде всего с «новой драмой».

Понятие «новая драма» имеет одновременно и историческое и концептуальное значение. С одной стороны, это группа драматургов, на рубеже XIX–XX веков совокупно или независимо друг от друга изменивших лицо современного им театра, – А. Стриндберг, Б. Брехт, Г. Ибсен, М. Метерлинк, Б. Шоу и др. С другой стороны, это явление, противостоящее традиционному театральному искусству, так называемым «драмоделам», создающим популярные произведения с предсказуемыми сюжетными поворотами и характерами действующих лиц. Как Константин Треплев в «Чайке», представители новой драмы реформируют всю систему приемов сценографии того времени, борются против невозможной рутины театра, где нет места реальной слож-

ности жизни. Треплев так и говорит: «...современный театр – это рутина, предрассудок», – призывая читателя и зрителя в качестве союзника разрушить традиционную условность. Новой драме противостоит «хорошо сделанная» (коммерческая) пьеса с консервативной поэтикой, банальностью устаревших тем, пошлостью картин и образов, устойчивой зависимостью от конъюнктуры. Новая драма возникает как часть общеевропейского обновительного движения Свободного (Франция, Германия), Независимого (Англия), Художественного общедоступного (Россия) театров.

Важно, что Чехов может быть включен в ряд упомянутых выше драматургов и одновременно восприниматься как лидер движения новой драмы. Его роль сравнима с значением У. Шекспира среди драматургов XVI–XVII веков. В творчестве Чехова новая драма реализовала себя максимально полно, и, кроме того, она не воспринималась драматургом как цель преобразований, как финал творческих исканий. В новой драме Чехов усматривает один из этапов развития мирового театра, в котором сконцентрировались бы все как бы истинные атрибуты обновленного театра (художественные приемы и средства изобразительности, стилевые поиски, мотивы и темы). В отличие от упомянутых выше художников Чехов предполагает таким образом незавершенность развития этой сферы искусства и культуры, и тем самым создает текст, максимально отражающий суть и конфликтность жизни человека и общества.

Чехов усложнил существующую жанровую систему современного театра. Если учесть переделку «Иванова» как полноценную и самостоятельную пьесу, автор написал четыре «комедии», три «драмы» и одну («Дядя Ваня») обозначил как «сцены». Это указывает на то, что Чехов традиционно воспринимает концепцию понимания жанра, восходящую к античности. Но это весьма обманчивый факт.

Традиционная драма имеет законченное действие, которое через действия и ответные реакции стремится в своем развитии к кульминации и – через ретардации – обретает разрешение в развязке. Эта модель реализуется на протяжении пятиактного действия, но чеховские пьесы этому образцу не следуют: они состоят из 4–х актов, опираются на сценический диалог и нуждаются в действии как в совершающейся на сцене игре. В чеховской пьесе изображается некий отрезок будничной жизни, который заканчивается, как правило, ничем, причем автор отказывается от каких–либо средств изображения необыкновенного и чрезвычайного в своем произведении. Герои – слабые, часто страдающие или разочарованные люди, в жизни которых смешное и трагическое уживаются самым естественным способом. Тем не менее в игре, которая всегда, конечно, вызывает ощущение несерьезности, отчетливо реализованы и представлены психологические проблемы и философские вопросы, будоражащие спокойную жизнь обывателей.

Успех Чехова–драматурга связывается с именами К.С. Станиславского (1863–1938) и В.И. Немировича–Данченко (1858– 1943), разработавшими в 1897 году концепцию «Художественного общедоступного театра» и поставившими на его сцене «Чайку» (17.12.1898). Режиссерская практика Станиславского, несмотря на серьезные разногласия (касавшиеся неприятия Чеховым преувеличенной театральности, к которой стремился Станиславский), оказалась отчасти близка по духу новой драме Чехова.

Коллективная («ансамблевая») игра актеров вместо предпочтения нескольких главных ролей, активное использование визуальных и акустических средств и многое другое помогли Чехову изобразить на сцене неброское, будничное течение жизни обыкновенного человека. Помимо отказа от традиционного деления действующих лиц на главных и второстепенных, Чехову удалось создать такой тип «единства действия», при котором главная тема не подчиняет себе все остальные.

Пьеса Чехова строится как многоплановое развертывание комплекса мотивов, связанных с разными человеческими судьбами. В чеховской драматургии получает развитие тема, возникающая и в его прозе: утрата внутренних связей между людьми. Персонажи чеховских пьес ограждены друг от друга невидимыми заслонами, каждый погружен в свое состояние. Критики отмечали, что диалог в чеховских пьесах тяготеет к монологизации: реплика строится как «микромонолог». Это не означает однако ослабления единства пьесы – оно поддерживается общей эмоциональной атмосферой, а также развитием некоего сквозного мотива, который так или иначе затрагивает судьбу каждого персонажа. В этом сквозном мотиве соединяются два плана – реально–бытовой и условно–метафорический.

Уже в первых пьесах Чехов не ограничивается воссозданием бытовой атмосферы. Новый шаг он делает в «Чайке»: сквозь всю пьесу проходит образ, возведенный до символа, переливающийся различными значениями: образ чайки символизирует мечту Треплева и Нины Заречной о новом искусстве, чистом и смелом, с этим же образом связана тема любви – трагической, раненой и все–таки не погибающей. Есть и другой аспект многогранного образа: чучело птицы как символ бездушного, неживого искусства. Чехов возвращается к этим приемам в «Вишневом саде».

Необходимо отметить еще одно важное преобразование: до сих пор между драматургом и режиссером существовала особая связь, которая выражалась в том, что последний не мог нарушить творческую волю первого. Чеховские пьесы словно разрубили этот узел, открыв перед постановщиком доселе не исхоженное поле вариаций, находок и возможных метаморфоз как действия в целом, так и сценического рисунка каждого образа.

Станиславский стремился создать такой театр, в котором игра велась бы особенно реалистично и искренне с психологической и эмоциональной стороны, театр, в котором зритель по замыслу должен был совершенно забыть о том, что он присутствует на постановке. Чтобы достичь этого, Станиславский готов был включать в спектакли в качестве реквизита настоящие, недекоративные предметы. Кроме того, он сделал единообразной в определенном смысле психологию действующих лиц, герои перестали радикальным образом отличаться друг от друга, и потому зритель теперь смог более последовательно идентифицировать себя с различными неожиданными ситуациями, положениями или ролями. Станиславский также усилил меланхолический или даже трагический подтекст и сильно сократил содержание комического в «Вишневом саде». С этим, как известно, Чехов никогда не соглашался, он как раз желал, чтобы зритель ни на миг не забывал о постановке на сцене. Он считал, что зрителю должен быть понятен художественный, то есть искусст-

венный характер пьесы, как если бы это была картина, помещенная в раму и выставленная в некой галерее.

Структура сюжета чеховских пьес достаточно едина: действие обычно ограничивается приездом и отъездом главных действующих лиц, между ними в процессе развития действия возникают определенные отношения и конфликты самого разного свойства, при этом создается некий род состояния общего напряжения, которое создается часто неумышленными и ни к чему не ведущими поступками. Такая установка создает предпосылку для трагикомических ситуаций.

«Чайка» (1896).

Чехов так характеризует свою пьесу: «Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви».

Вокруг обозначенных автором тем завязывается сложный узел взаимоотношений и столкновений. Пьеса начинается летним вечером, когда в имении актрисы Аркадиной ее сын Константин Треплев готовит к постановке на импровизированной сцене свою дебютную пьесу. Действие в этом эпизоде развивается по образцу «театр в театре», невольно напоминая зрителю шекспировскую трагедию «Гамлет». Пьеса Треплева открывается абстрактно–символическим монологом Мировой души, роль которой исполняет Нина Заречная. В этом монологе, обыгрывая мотивы пустоты, цикличности развития, тему вырождения, Чехов отразил декадентские тенденции в современном ему искусстве. Провал Треплева и призрачный триумф Нины Заречной ускоряют разрыв их отношений. Познакомившись с известным писателем Тригориным, восторженная девушка, мечтающая о сценической карьере, о высоком искусстве, способная на любые жертвы во имя славы, влюбляется в него. Разочарование испытывают многие герои: не только Константин, к которому охладевает Нина, но и сама Нина (Тригорин бросает ее), переживает Маша, безответно влюбленная в Константина, учитель Медведенко, встречающий лишь равнодушие со стороны Маши, Полина Андреевна, отвергнутая доктором... Складывается ощущение, что не только Маша всегда в черном, потому что носит «траур по своей жизни», но и все остальные герои вынуждены примерить «черное», ибо их любовь безответна, ибо их жизнь складывается глубоко трагично. Трагическое в пьесе, которая обозначена автором как «комедия»!

Подобно бессмертной комедии «Горе от ума», в «Чайке» нет не то чтобы привычного любовного треугольника, здесь словно раз и навсегда исключена возможность обретения счастья в любви. Скорее «пять пудов несчастной любви» являются темой пьесы. Лишь любовь Тригорина и Аркадиной выдерживает испытание сценическим временем, однако и это чувство не является абсолютным. Тригорин бросает Аркадину и возвращается к ней, расставшись с Ниной.

Это говорит о том, что любовь в чеховском мире слишком часто оказывается не способна повлиять благотворно на ход событий. Она словно подрывает равновесие в мире и в жизни героев и создает странную логику действия, все время заставляющую зрителя испытывать пограничные эмоциональные состояния. Спокойно смотреть пьесу Чехова невозможно, она не

оставляет равнодушным. Маша, беззаветно влюбленная в Треплева, все же выходит замуж за Медведенко, у них появляется ребенок, но она продолжает любить Костю и клянется вырвать из сердца эту любовь. Ее невольные признания (о «трауре», о жизни, которую она «тащит волоком», о безнадежной любви) вовсе не выглядят эпизодическими в сюжете пьесы и создают печальную тональность, сопровождающую все действие. В развитии темы любви невозможно отделить соло от сопровождения – стихия любви захватывает всех, даже Со–рина, признающегося с горечью, что никогда не был любим, но раскрывает смысл их жизни по–разному, нелогично, трагикомически и дисгармонично. Кажется, что на этом поле боя способна одержать победу лишь Аркадина, удачно применившая свой актерский талант, чтобы удержать рядом с собой Тригорина.

Тема искусства («разговоры о литературе») является центральной в пьесе. С этим мотивом соотносятся практически все образы в пьесе, он осмысляется в пьесе как вторая сценическая реальность, как еще одна сюжетная линия, необходимая для развития действия. Отношение к литературе и театру позволяет установить иерархию в системе действующих лиц и весьма точно характеризует их, одновременно обозначая их жизненные позиции. Если для Нины и Треплева искусство является идеальной сферой, то Медведенко как бы отвергает их точку зрения, все время напоминая о тех, кто вынужден заботиться о хлебе насущном и таким образом признать чистое искусство бессмыслицей. Медведенко предлагает прямо противоположный сюжет: «описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат – учитель...». Вне искусства не мыслят своей жизни Аркадина и Тригорин. Аркадина увлечена собой и не способна обратить внимание на творения Треплева. Тригорин реализует в этом смысле противоположную крайность: «день и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать, я должен писать, я должен...» Он прикован как раб к своему писательскому труду. Когда Константин убивает чайку и преподносит ее Нине в знак своего разочарования, Тригорин, став случайным свидетелем, записывает этот случай как мотив для своего будущего рассказа.

Мотивы театра, литературы, творчества, любви и памяти, чайки объединяют всех героев пьесы. Искусство входит в их жизнь, заставляя каждого создавать свой сюжет. Как композиционный прием «театр в театре», так и частные истории, возникающие в ходе действия, функционируют многогранно, не только не разрушая, но, напротив, сцепляя и усиливая сюжет пьесы. Это сюжет Медведенко об учителе, это страдания от неразделенной любви Маши, которыми она в качестве материала предлагает «воспользоваться» Тригорину, история Сорина о «человеке, который хотел», анекдоты Шамраева, реминисценции из «Гамлета» в поступках героев, чтение вслух «На воде» Мопассана, тригоринский «сюжет для небольшого рассказа», от пут которого словно освобождается Нина, это лицемерие Аркадиной, подменяющей обычную жизнь красивой, броской артистической биографией, и это даже игра в лото, символизирующая пошлое лицедейство тех, кто закрывает глаза на критическое состояние Кости Треплева. И это, наконец, двойной сюжет Треплева: неудачный дебют в 1–м акте и пунктирно прорисованная работа над рассказом

в 4–м, когда к нему приходит Нина. Действие многократно дробится на бессмысленные и бесперспективные сами по себе ситуации и в конечном итоге выливается в мощный поток, название которому – жизнь.

Между полюсами, намеченными данными героями, свое отношение высказывают и прочие персонажи: Сорин, который хотел когда-то сделаться литератором, Шамраев, вспоминающий неизвестных артистов, Дорн, тонко чувствующий новизну и, возможно, талантливость нового искусства, которое идеализируют Костя и Нина.

Структура конфликта

Тесная сплетенность различных тем и мотивов является важной характеристикой сценического действия в «Чайке». Любовь неотделима от искусства, о котором мечтают или от которого стремятся уйти герои пьесы. Треплев почти целиком раскрывается в любви к Нине и в своих мучительных поисках «новых форм», его становление проявляется и в трагическом переживании расставания с Ниной и в обретении своего голоса на литературном поприще («дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души»). Он словно разрывается стремлением к разным вершинам и погибает на взлете, подобно героям трагедий. Его идеал – это максима, это попытка обрести абсолют, он не способен, как Тригорин, удовольствоваться чем–то, и поэтому его поражение не является в прямом смысле крахом.

Нина стремится прежде всего к успеху и славе, лишь в конце пьесы она осознает ошибочность своей мечты пожертвовать всем – своей жизнью, любовью к Треплеву – ради сцены. Она преклоняется перед «известной артисткой» Аркадиной, «знаменитым писателем» Тригориным и после первого же провала (весьма сомнительного) фактически предает Константина. Ее страсть к искусству – совершенно эгоистическая потребность купаться в лучах славы. Может быть, неслучайно Тригорин не верит в ее талант, как бы копируя отношение Аркадиной к творчеству сына.

Порой невозможно понять, что в большей степени определяет отношение Аркадиной к Треплеву и Тригорину: материнское чувство, чувство любви или эгоизм и соперничество талантливой актрисы. Срабатывает ли в ней темперамент и чутье художника, когда она на коленях умоляет Тригорина остаться и забыть Нину, или это лишь тонкий расчет опытной женщины? Почему у нее нет времени прочесть повесть Константина (4–й акт)?

Чехов утверждает, что в его пьесе «мало действия». Кажется, что темп ускоряется только в перерывах между актами, когда Маша решает выйти замуж за Медведенко, чтобы не ждать годами чего–то безнадежно, или когда за два года, которые проходят между третьим и четвертым действием, жизнь многих героев сильно изменяется. Однако внешне обстановка, отношения между героями и атмосфера в имении мало меняются: любовь наполняет их жизнь и размышления об искусстве. Тригорин влюбляется в Нину, она решает наконец оставить дом, посвятить жизнь сцене, но это решение стоит ей серьезных жертв. Аркадина истерически реагирует на эту историю, но не может «отпустить» Тригорина и переносит свое недовольство на отношения с сыном. Однако мирится с ним после попытки самоубийства Кости (совершен-

ной также за сценой). Костя становится писателем, но метаморфозу эту он воспринимает как–то болезненно и жалобой на «как оторванную» молодость напоминает тригоринские проклятия своей невыносимой жизни, которая вся до единой минуты уходит на «записывание сюжетов с натуры» («И так всегда, всегда, и нет мне покоя от самого себя, и я чувствую, что съедаю собственную жизнь, что для меда, который я отдаю кому-то в пространство, я обираю пыль с лучших своих цветов, рву самые цветы и топчу их корни»).

В этом чрезвычайно разнообразном по настрою столкновении фигур, отношений и отдельных поступков нет никакой доминирующей детали или роли. Все находятся в поисках смысла жизни, пытаются обрести себя на жизненном пути, задумываются о будущем или рефлектируют над своим нынешним состоянием. И при всем этом неожиданно проявляется странная, словно из дебютной пьесы Треплева вышедшая пустота как символ настоящего. Искусство Аркадиной или Тригорина скатывается в рутину. Но и Константин не достигает какого–либо убедительного успеха. Какой–то рок проявляется в том, что он не может стать зрелым, самостоятельным человеком. Он лишен всякой способности решать и полностью зависит от своей матери, по странной логике его надежды на будущее словно восходят к его детству, и он не только не может вырваться из тесноты своей юношеской колыбели, но стремится и Нину вернуть в это наивное состояние. Таким образом его жизнь теряет всяческие перспективы и упирается в непреодолимое препятствие.

Не так Нина. Она, возможно, бесталанна, и ей не достичь творческого успеха, не реализовать себя, но она понимает, что должна оставить родительское гнездо, если хочет, чтобы в ее жизни было какое–то будущее. Дома, куда она приезжает только для того, чтобы издали взглянуть на Тригорина, возвращение к прошлому без сомнения отвергается ею.

Жанровое своеобразие комедии «Чайка»: трагедия или драма?

Герои «Чайки» ищут, ошибаются, страдают и надеются. Это совсем не комическая атмосфера, и в ней появляются фигуры трагической величины. Возможно, с этим связано стремление некоторых режиссеров, особенно современников Чехова, к трагедийной интерпретации действия и образов героев. Действие в пьесе кажется недостаточным не только потому, что яркие события совершаются за сценой, но и потому, что отдельные сцены и диалоги здесь словно повисают в воздухе, оторванные друг от друга, лишенные прочной и ясной связи. Кроме того, между третьим и четвертым актами возникает своеобразная пропасть, так что зритель очень остро переживает некоторую отчужденность от героев, к которым успел привыкнуть: они уже изменились, а он не может забыть о тех, с кем познакомился в 1–м акте. Чехов, таким образом, достигает в финальном акте чрезвычайно мощного накала развития. Это позволяет взглянуть на героев как бы с разных точек зрения, найти в них, прежних, что–то новое. В этой ситуации интересно, как Чехов обозначает способность своих героев к развитию. Аркадина остается неизменной в стремлении быть молодой, в своей скупости, мелочности, ханжестве и, к сожалению, в своем отношении к сыну, который иногда напоминает о том, что есть в ней что–то доброе. Не изменяется Тригорин, он по-прежнему вечно торопится что–то закончить и относится к окружающему миру как

к материалу для своих повестей и рассказов. Резко изменяются взгляды Треплева на искусство, но остается постоянным его чувство к Нине. Он преданно любит ее и ждет ее появления. Интересно, что в отличие от Аркадиной и Тригорина, наиболее стабильных героев в пьесе, Нина и Треплев в финале оказываются словно противоположны себе. Нину, ставшую актрисой, отделяет целая пропасть от девушки, которая мечтала когда–то о личных жертвах во имя славы. Своеобразное постоянство Маши, Сорина, Шамраева, Дорна еще больше подчеркивает стремительность развития действия и характеров главных действующих лиц. Такое столкновение образов действующих лиц свидетельствует о драматической природе конфликта пьесы.

Все участники событий встречаются через два года в имении, куда приезжают Тригорин и Аркадина, узнав о болезни Сорина. В это же время появляется и Нина, которая вернулась, сделав карьеру актрисы, однако нельзя сказать, что жизнь ее сложилась счастливо: ее ребенок умер, большого успеха на сцене она не испытала. Тригорин оставил ее, но она не способна принять это и в порыве какой-то безумной, неосторожной горячности признается в этом Косте, по–прежнему любящему ее. Нина отвергает его чувства, она не в силах вернуться в родной дом, потому что именно теперь, как ей кажется, обрела силы, чтобы играть сильно, смело, самозабвенно («Теперь уже я не так... Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной. А теперь, пока живу здесь, я все хожу пешком, все хожу и думаю, думаю и чувствую, как с каждым днем растут мои душевные силы»).

За сценой гости играют в лото, громко выкрикивая числа и невольно вытесняя Треплева со сцены, но зритель невольно следует за ним, когда к нему приходит Нина и рассказывает о своей судьбе. Гости снова появляются в комнате Треплева, и теперь он вынужден навсегда покинуть сцену, за которой через несколько минут раздается звук, напоминающий выстрел. Комедия заканчивается смертью одного из главных героев...

Последний акт, во время которого зрители пытаются вспомнить и сопоставить изменившихся героев с их прежними образами, зеркально отражает события в начале пьесы. Поэтому память становится важной основой развития действия. Память зрителей о действующих лицах, память действующих лиц о своем прошлом. Способность помнить проводит резкую грань между эгоистичными Аркадиной и Тригориным, отказывающимися признавать стремительный бег времени, и Ниной и Треплевым, сознание которых переполняет трагическое переживание событий двухлетней давности. В чеховской пьесе срабатывает формула: представители старшего поколения равны себе, молодые герои верны себе, своему стремлению к истине. Такой конфликт, несмотря на универсальность и остроту проблематики, предопределяет скорее комедийную, чем трагедийную жанровую логику и не может быть решен раз и навсегда.

«Три сестры» (1901). Своеобразие действия. Проблематика пьесы

Драма в 4–х действиях «Три сестры» максимально выявляет своеобразие чеховского театра. Сюжет ничем не впечатляющий и еще более будничный, чем в предшествующих пьесах.

Три сестры, живущие в провинциальном городе, мечтают вернуться в Москву, откуда они выехали 11 лет назад вместе с отцом, генералом Прозоровым. Они убеждены, что их ждет в Москве счастливая жизнь, брата Андрея – академическая карьера, как это, вероятно, виделось их покойному отцу.

Однако намерение уехать становится все более несбыточным: Андрей, женившись на практичной жестокой Наташе, становится секретарем земской управы (вместо того чтобы занять место профессора в университете!), Ольга теряет надежду выйти замуж, Маша, разочарованная в своем муже, учителе Кулыгине, влюбляется в подполковника Вершинина, Ирина, потеряв надежду встретить в Москве настоящую любовь, соглашается выйти замуж за нелюбимого барона Тузенбаха, сдержанного, скромного, симпатичного человека. В последнем действии дивизион оставляет город, любящие разлучаются навсегда, Тузенбах убит на дуэли, и сестры, изгнанные из родного дома, остаются одни на сцене, беззащитные перед неизвестным будущим и одинокие в целом мире.

Драматические столкновения вновь полностью сведены со сцены. Дуэль между Тузенбахом и Соленым происходит в роще за рекой (зритель слышит только странные крики секундантов, а сообщение о смерти приносит Чебутыкин). И, несмотря на значительные события: свадьбу Андрея и рождение детей, отъезд Вершинина, изгнание сестер из дома, – кажется, что время для сестер замерло. Это вытекает из того, что единственным способом ощущения времени для сестер является ожидание. В основном абсурд этого бессмысленного ожидания мотивируется искаженной логикой – предвосхищение будущего зациклено на воспоминаниях о детстве. За счастливым детством стоит Москва, и тот, кто обращает свои надежды в прошлое, стремится к его повторению и не может активно создавать что–то новое, он становится жертвой положения или более активных героев. Это показано на примере Андрея: для него планы отца и ожидания сестер настолько претенциозны, что он бессознательно бежит от них в брак с Наташей, которая его использует в своих мещанских и эгоистических целях. Так все Прозоровы в конце концов оказываются в еще большей зависимости от влияния почитаемого ими покойного отца и поэтому всё менее способны к какому–либо действию или активному решению.

Но абсурдная судьба ожидающих сестер является не только последствием подавляющего влияния отцовского авторитета и их недостаточной зрелости. Это объясняется еще и метафизическим и этическим хаосом того времени, утратой духовной ориентации, страхом перед будущим.

В мире «Трех сестер» почти все оказывается несовершенным: не состоялся не только отъезд в Москву – само действие обладает качеством недостаточности. Любовь героев не может состояться, их мечты так и не реализуются, и торжествует лишь пошлость и вульгарность, агрессивный эгоизм и все разрушающее беспамятство. Как и в «Чайке», действие в пьесе разветвлено на множество незавершенных событий, которые, подобно ветвям, образуют мощную крону дерева. Практически любой .поступок опровергает намерение, породившее его; добиваются цели только Наташа и Соленый.

Сценическое пространство.

В этой пьесе на сцене максимально выражается тема разрушенной коммуникации и скрытых отношений. Это становится очевидным уже из как бы

разделенного на две части сценического образа: в первом акте ряд колонн разделяет трех сестер и мужские фигуры (Чебутыкина, Соленого и Тузенбаха), разговор которых протекает одновременно и совершенно несвязанно с монологами Ирины и Ольги, но при сопоставлении оказывается как бы комическим эхо, насмешливым комментарием эмоциональных высказываний героинь. Во втором акте это раздвоение пространства продолжается (Наташа постепенно захватывает управление домом в свои руки), в третьем вытесненные из своих комнат сестры живут уже за ширмой, а в четвертом акте сад при доме оказывается словно разрезанным аллеей, ведущей к реке. Не только внеречевые средства создания образа, особенно паузы, жесты и реквизиты, но и события за пределами сцены, а также внесценические герои (Протопопов, любовник Наташи, или дети Вершинина) активно влияют на действие, множество ремарок начинается со слов «за сценой...».

Во втором действии Наташа отменяет приход в дом ряженых, демонстрируя свою власть в доме. В третьем акте за сценой происходит пожар, никто из персонажей не имеет к нему отношения, но это событие, кажется, сильно влияет на исход событий в пьесе. Так, Маша, увидев проходящую со свечой в руке Наташу, произносит: «Она ходит так, как будто она подожгла». Это вновь соотносится с поступками Наташи: она уже вытеснила Ольгу и Ирину в общую комнату, где они вынуждены отгораживаться друг от друга ширмой.

Дом заполняется посторонними людьми: после того, как Андрей пропустил пожарных к реке через свой сад, по этой тропке стали ходить прохожие, в начале четвертого действия там появляются какие–то солдаты («Наш сад, – говорит Ольга, – как проходной двор, через него и ходят, и ездят»). Дом теряет прежний комфорт, а его обитатели – покой. В последнем действии свершается типичный для Чехова катастрофический обвал событий: удар за ударом разрушают покой семьи, домашнюю атмосферу и душевный комфорт, царивший здесь. Даже сад, видимо, не принадлежит больше Прозоровым: Наташа планирует срубить еловую аллею и старый клен. Перелетные птицы предвещают приближение осени.

Структура мотивов.

Сценическое пространство и жизнь героев не просто разделены надвое, они разбиты, раздроблены, и поэтому такую существенную роль в развитии сюжета приобретает мотив потерянного ключа (просьба Андрея, упоминание ключа в сцене прощания Ирины и Тузенбаха), как если бы это было что–то очень важное. Утомленный долгой дорогой человек останавливается перед закрытой дверью – такова логика фабулы, системы персонажей и образов пьесы.

Сердца разбиваются, лучшие порывы души обречены на затухание, герои, мечтающие о счастье людей, о труде, бессмысленно погибают, любовь должна быть подавлена или забыта. Такова судьба Маши, Ольги, Ирины, Тузенбаха, Вершинина и Чебутыкина. Возвышенная символика дискредитируется грубыми аллегориями: люди должны быть похожи на птиц, люди – это цветы, но в действительности они грубые, неприятные животные (таковы жалобы Чебутыкина, мечты Тузенбаха, Вершинина, а также сравнение Наташи с «шершавым животным», ее варварское обращение с садом). Столкновение

и переплетение этих мотивов усиливается печальной динамикой сюжета – сестры вытесняются из дома, который заложен Андреем.

Причиной тому не только надежды, спроецированные как бы из прошлого, но и тотальное равнодушие – недуг, поразивший многих героев пьесы. «Все равно» – вывод или формула, к которой приходят почти все герои, но и это не объединяет их, а точно так же, как и названные выше мотивы, усложняющие структуру действия, является точкой, в которой они все неудержимо расходятся. В самом деле, радикально отличаются «все равно» Маши во 2–м акте, в сцене объяснения с Вершининым, и в 4–м, при расставании с ним. Неопровержимо противоположны заявления Тузенбаха и Соленого, Ольги и Чебутыкина. Видимое сходство оборачивается незримой преградой во взаимоотношениях героев; она может максимально сближать кураж и самозабвенное ожидание счастья («говорите мне о своей любви, будь что будет!» – Машины слова) и безвольный пессимизм, мирящийся с преступлениями (против семьи – «ничего я не знаю, никто ничего не знает. Что смотрите? У Наташи романчик с Протопоповым, а вы не видите...»; против жизни – «одним бароном больше, одним меньше – не все ли равно?»).

Как и в «Чайке», роль дополнительной скрепы выполняют так называемые микросюжеты (анекдоты, истории, реминисценции...): таков рассказ Кулыгина о путанице с «рениксой» и о судьбе Козырева, упоминание Вершининым дневника французского министра, сравнение Андрея с разбившимся колоколом.

Своеобразие диалога в пьесе.

Чехов кардинально перестроил один из главных элементов сценического действия – диалог. Справедливо отмечены критикой несколькоего особенностей: диалог чеховских героев не является чем–то целостным, в нем не происходит общение в прямом смысле этого слова, потому герой как бы обращается к самому себе – диалог тяготеет к моно–логизации и как бы замещает глубокий пласт невысказанных идей. Герой, участвующий в беседе, задает вопросы и отвечает самому себе, находясь в постоянном мучительном размышлении. Такая методика соответствует всей практике чеховского театра, в котором нити как бы растворяются в широком течении жизни, разрушаются, обрываются, а затем вновь сцепляются и объединяются. Обыгрывая комедийный «диалог глухих» (первая сцена пьесы и беседа Андрея с Ферапонтом лишь наиболее яркие иллюстрации использования этого приема), Чехов показывает, насколько велико отчуждение человека от его близких и друзей, и пытается понять, почему невозможно взаимопонимание. В то же время герои, объединенные родственными душевными порывами, даже говоря о постороннем, не теряют связи друг с другом (разговоры Ольги и Маши, Ирины и Тузенбаха и т. д.).

Маша. Все-таки смысл?

Тузенбах. Смысл... Вот снег идет. Какой смысл?

Маша. Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети родятся, для чего звезды на небе... Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын–трава.

Жанровая природа пьесы

Тузенбах воспринимает жизнь как ряд случайных, бессмысленных совпадений. Тем не менее он выражает понятную Маше мечту о далеком прекрасном будущем, которое можно приблизить с помощью труда: «(Вершинину). Через много лет, вы говорите, жизнь на земле будет прекрасной, изумительной. Это правда. Но, чтобы участвовать в ней теперь, хотя издали, нужно приготовляться к ней, нужно работать...»

Конечно, так не может быть побеждена идея пустоты и бессмысленности жизни, тем более что сам Тузенбах в конце пьесы бессмысленно погибает. Повторяемый Ольгой вопрос «Если бы знать», отзвуки музыки за сценой, глупые шутки и фразы Чебутыкина как бы подтверждают абсурдность жизненного устройства. И все же слабая парадоксальная надежда сестер не умирает. Задумчивый зритель начинает мечтать вместе с ними: кажется, изменись они, жизнь приобрела бы смысл. Печальный финал «Трех сестер» и не должен восприниматься сентиментально или трагически. Пессимизм и усталость часто возникают под впечатлением бессилия и пассивности. Таким образом исполняются роли в чеховских пьесах и становится заметным одиночество и нерешительность трех сестер.

Однако конфликт, намеченный Чеховым столь беспощадно, не может быть разрешен. Подвиг или смерть не решают ничего в драме «Три сестры».

«Вишневый сад».

Проблема жанра. Жанровая природа «Вишневого сада» всегда вызывала споры. Сам Чехов назвал ее комедией – «комедией в четырех действиях» (хотя и комедией особого типа). К. С. Станиславский считал ее трагедией. М. Горький назвал «лирической комедией». Нередко пьесу определяют как «трагикомедию», «ироническую трагикомедию». Вопрос о жанре очень важен для понимания произведения: он определяет код прочтения пьесы и характеров. Что значит увидеть в пьесе трагикомическое начало? Это значит «в известной степени согласиться с их незаурядностью, счесть их искренне и истинно страдающими, увидеть в каждом из персонажей достаточно сильный характер. Но какие же могут быть сильные характеры у «безвольных», «ноющих», «хныкающих», «разуверившихся» героев?»

Чехов писал: «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс». Автор отказал персонажам «Вишневого сада» в праве на драму: они представлялись ему неспособными на глубокие чувства.

К. С. Станиславский же в свое время (в 1904 году) поставил трагедию, с чем Чехов не был согласен. В пьесе есть приемы балагана, фокусы (Шарлотта Ивановна), удары палкой по голове, после патетических монологов следуют фарсовые сценки, затем опять появляется лирическая нота... В «Вишневом саде» немало смешного: смешон Епиходов, смешны напыщенные речи Гаева («многоуважаемый шкаф»), смешны, неуместны реплики и ответы невпопад, комические ситуации, возникающие из-за непонимания персонажами друг друга. Пьеса Чехова и смешна, и печальна, и даже трагична одновременно. В ней много плачущих, но это не драматические рыдания, и даже не слезы, а только настроение лиц. Чехов подчеркивает, что грусть его героев часто легковесна, что в их слезах скрывается обычная для слабых и нервных

людей слезливость. Сочетание комического и серьезного – отличительная черта чеховской поэтики, начиная с первых лет его творчества.

Внешний сюжет и внешний конфликт. Внешний сюжет «Вишневого сада» – смена владельцев дома и сада, продажа родового имения за долги. На первый взгляд, в пьесе четко обозначены противодействующие силы, отражающие и расстановку социальных сил в России того времени: Россия старая, дворянская (Раневская и Гаев), набирающие силы предприниматели (Лопахин), Россия молодая, будущая (Петя и Аня). Казалось бы, столкновение этих сил и должно породить главный конфликт пьесы. Персонажи сосредоточены на важнейшем событии в их жизни – на продаже вишневого сада, назначенной на 22 августа. Однако свидетелем самой продажи сада зритель не становится: кульминационное, казалось бы, событие остается за рамками сцены. Социальный конфликт в пьесе не является актуальным, не социальное положение действующих лиц главное.

Лопахин – этот «хищник»–предприниматель – изображен не без симпатии (как и большинство персонажей пьесы), и владельцы усадьбы ему не сопротивляются. Более того, имение как бы само собой оказывается в его руках, против его желания .Казалось бы, в третьем действии судьба вишневого сада решена, его купил Лопахин. Более того, развязка внешнего сюжета даже оптимистична: «Гаев (весело). В самом деле, теперь все хорошо. До продажи вишневого сада мы все волновались, страдали, а потом, когда вопрос был решен окончательно, бесповоротно, все успокоились, повеселели даже... Я банковский служащий, теперь я финансист... желтого в середину, и ты, Люба, как–никак, выглядишь лучше, это несомненно». Но пьеса не кончается, автор пишет четвертое действие, в котором вроде бы ничего нового не происходит. Но мотив сада здесь звучит снова. В начале пьесы сад, которому грозит опасность, притягивает к себе всю семью, собравшуюся после пятилетней разлуки. Но спасти его не дано никому, его больше нет, и в четвертом действии все вновь разъезжаются. Гибель сада привела к распаду семьи, разбросала, развела по городам и весям всех бывших обитателей имения. Наступает тишина – завершается пьеса, смолкает мотив сада. Таков внешний сюжет пьесы.

Внутренний сюжет и внутренний конфликт. За бытовыми эпизодами и деталями ощущается движение «подводного течения» пьесы, ее второй план. Чеховский театр строится на полутонах, на недоговоренности, «параллельности» вопросов и ответов без подлинного общения. Замечено, что главное в драмах Чехова скрыто за словами, сконцентрировано в знаменитых паузах: в «Чайке», например, 32 паузы, в «Дяде Ване» – 43, в «Трех сестрах» – 60, в «Вишневом саде» – 32. Такой «молчаливой» драматургии до Чехова не было. Паузы в значительной степени формируют подтекст пьесы, ее настроение, создают ощущение напряженного ожидания, прислушивания к подземному гулу грядущих потрясений.

Мотив одиночества, непонимания, растерянности – ведущий мотив пьесы. Он определяет настроение, мироощущение всех персонажей, например, Шарлотты Ивановны, спрашивающей самое себя прежде всего: «Кто я, зачем я, неизвестно». Не может найти «верного направления» Епиходов

(«двадцать два несчастья»): «...никак не могу понять направления, чего мне собственно хочется, жить мне или застрелиться». Фирсу прежний порядок был понятен, «а теперь все вразброд, не поймешь ничего». И даже прагматичному Лопахину лишь иногда «кажется», что он понимает, зачем он живет на свете. Хрестоматийным стал часто цитируемый фрагмент второго действия пьесы, в котором непонимание, сосредоточенность каждого персонажа пьесы исключительно на собственных переживаниях предстают с особой наглядностью:

«Любовь Андреевна. Кто это здесь курит отвратительные сигары...

Гаев. Вот железную дорогу построили, и стало удобно. Съездили в город и позавтракали... желтого в середину! Мне бы сначала пойти в дом, сыграть одну партию...

Лопахин. Только одно слово! (Умоляюще.) Дайте же мне ответ!

Гаев (зевая). Кого?

Любовь Андреевна (глядит в свое портмоне). Вчера было много денег, а сегодня совсем мало...»

Диалога нет, реплики случайны, настоящее кажется зыбким, а будущее – неясным, тревожным. А. П. Скафтымов комментирует: «Таких “случайных” реплик у Чехова множество, они всюду, и диалог непрерывно рвется, ломается и путается в каких–то, видимо, совсем посторонних и ненужных мелочах. В них важен не предметный смысл, а жизненное самочувствие». Каждый говорит (или молчит, и молчание становится красноречивее слов) о своем, и это свое оказывается недоступным для других.

Для Раневской и Гаева предложение Лопахина отдать имение под дачи, вырубив старый вишневый сад, представляется низменно «материальным», пошлым: «Дачи и дачники – это так пошло, простите», – отвечает Любовь Андреевна Раневская. Те 25 тысяч годового дохода, которые обещает им Лопахин, не могут компенсировать владельцам очень важного – памяти о дорогом прошлом, красоты сада. Для них снести дом и вырубить сад – это и означает потерять имение. По словам А. П. Скафтымова, «у всех лиц пьесы имеется внутри что–то эмоционально дорогое, и у всех оно показано Чеховым одинаково недоступным для всех окружающих».

Есть у каждого персонажа что–то, что заглушает боль расставания с вишневым садом (или радость приобретения). Ведь могли же Раневская и Гаев легко избежать разорения, для этого стоило всего лишь отдать в аренду вишневый сад. Но отказываются. С другой стороны, и Лопахин после приобретения вишневого сада не избежит уныния и грусти. Он обращается неожиданно со словами упрека к Раневской: «Отчего же, отчего вы меня не послушали? Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь». И в тон со всем ходом пьесы, настроениями всех персонажей Лопахин произносит свою знаменитую фразу: «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как–нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь». Жизнь всех героев нелепая и нескладная.

Суть конфликта пьесы заключается не в утрате вишневого сада, не в разорении владельцев дворянской усадьбы (иначе, наверное, пьеса имела бы другое название, например, «Продажа имения»). Причина разлада, источник конфликта – не в борьбе за вишневый сад, а во всеобщем недовольстве жизнью, по

справедливому утверждению А. П. Скафтымова: «Жизнь идет и напрасно сорится у всех давно, изо дня в день. Горечь жизни этих людей, их драматизм, следовательно, состоит не в особом печальном событии, а именно в этом длительном, обычном, сером, одноцветном, ежедневно будничном состоянии».

Но, в отличие от классической драмы XIX века, виновник страданий и неудач в пьесе не персонифицирован, не назван, им не является кто–либо из действующих лиц. И читатель обращает свой вопросительный взор за пределы сцены – в само устройство, «сложение» жизни, перед лицом которого оказываются бессильными все персонажи. Главный конфликт чеховских пьес – «горькая неудовлетворенность самим сложением жизни» – остается неразрешенным.

Чехов в своих пьесах, и с наибольшей силой в «Вишневом саде», выразил настроения рубежа эпох, когда явственно ощущался гул надвигающихся исторических катаклизмов. Симптоматично, что в том же 1904 году, когда был поставлен «Вишневый сад», было написано близкое по эмоциональному ощущению действительности стихотворение поэта–символиста З. Гиппиус, в котором чрезвычайно экспрессивно было выражено недовольство современностью и знание о предстоящих переменах.

В пьесе все живут ожиданием неотвратимо надвигающейся катастрофы: расставания не с вишневым садом, а с целой тысячелетней эпохой – тысячелетним укладом русской жизни. И никто еще не знает, но уже предчувствует, что под топором Лопахина погибнет не только сад, но и многое из того, что дорого и Раневской, и Лопахину, и тем, кто верил, что «все будет иначе», – Ане и Пете Трофимову. Перед таким будущим оказывается призрачным сюжетный конфликт «Вишневого сада».

Чеховское творчество справедливо называют энциклопедией духовных исканий своего времени, в котором отсутствовала общая идея. В одном из писем Чехов о своей эпохе безвременья писал: «У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, бога нет, привидений не боимся, а я лично даже смерти и слепоты не боюсь... Не я виноват в своей болезни, и не мне лечить себя, ибо болезнь сия, надо полагать, имеет свои скрытые от нас хорошие цели и послана недаром...»

Старые владельцы сада: Раневская и Гаев. Прототипами Раневской, по свидетельству автора, были русские барыни, праздно жившие в Монте–Карло, которых Чехов наблюдал за границей в 1900 году и в начале 1901 года: «А какие ничтожные женщины... “она живет здесь от нечего делать, только ест да пьет...” Сколько гибнет здесь русских женщин» (из письма О. Л. Книппер).

Вначале образ Раневской кажется нам милым и привлекательным. Но затем он обретает стереоскопичность, сложность: обнаруживается легковесность ее бурных переживаний, преувеличенность в выражении чувств: «Я не могу усидеть, не в состоянии. (Вскакивает и ходит в сильном волнении.) Я не переживу этой радости... Смейтесь надо мной, я глупая... Шкафик мой родной. (Целует шкаф.) Столик мой...»

В свое время литературовед Д. Н. Овсянико–Куликовский даже утверждал, имея в виду поведение Раневской и Гаева: «Термины “легкомыслие” и “пус-

тота" применяются здесь уже не в ходячем и общем, а в более тесном – психопатологическом – смысле, поведение этих персонажей пьесы "несовместимо с понятием нормальной, здоровой психики"». Но в том–то и дело, что все персонажи пьесы Чехова – это нормальные, обычные люди, только их обычная жизнь, быт рассматриваются автором как бы через увеличительное стекло.

Раневская, при том, что брат (Леонид Андреевич Гаев) называет ее «порочной женщиной», как ни странно, вызывает уважение и любовь у всех персонажей пьесы. Даже лакею Яше, на правах свидетеля ее парижских тайн вполне способного на фамильярное обращение, не приходит в голову быть с ней развязным. Культура и интеллигентность придали Раневской очарование гармонии, трезвость ума, тонкость чувств. Она умна, способна сказать горькую правду о себе самой и о других, например, о Пете Трофимове, которому она говорит: «Надо быть мужчиной, в ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить... "Я выше любви!" Вы не выше любви, а просто, как вот говорит наш Фирс, вы недотепа».

Но Раневская лишена воли, она не способна ничего изменить и исправить. Она упрекает себя за то, что бессмысленно тратит деньги в то время, как Варя «из экономии кормит всех молочным супом, на кухне старикам дают один горох», и тут же отдает золотой. Она вначале рвет телеграммы из Франции, не читая их, а затем опять собирается в Париж. Она привязана к Ане и Варе, но оставляет их, забрав с собой последние деньги, которые, она знает, скоро кончатся. Ее, казалось бы, оправдывает любовь (любовь самоотверженная, преданная), но это любовь к человеку подлому, бесчестному. Раневская действительно «ниже любви», как она сама говорит о себе. Странным образом она порождает цепную реакцию развращенности и паразитизма в других: в лакее Яше, парижском любовнике...

И все же в Раневской многое вызывает симпатию. При всей безвольности, сентиментальности ей свойственна широта натуры, способность к бескорыстной доброте. Это привлекает Петю Трофимова. И Лопахин о ней говорит: «Хороший она человек. Легкий, простой человек».

Двойником Раневской, но личностью менее значительной, является в пьесе Гаев, не случайно в списке действующих лиц он представлен по принадлежности к сестре: «брат Раневской». И он способен иногда говорить умные вещи, быть иногда искренним, самокритичным. Но недостатки сестры – легкомыслие, непрактичность, безволие – становятся у Гаева карикатурными. Любовь Андреевна только целует в порыве умиления шкаф, Гаев же произносит перед ним речь в «высоком стиле». В собственных глазах он аристократ самого высокого круга, Лопахина словно и не замечает и старается поставить «этого хама» на место. Но его презрение – презрение аристократа, проевшего свое состояние «на леденцах» – смешно.

Гаев инфантилен, нелеп, например, в следующей сцене:

«Фирс. Леонид Андреевич, бога вы не боитесь! Когда же спать?

Гаев (отмахиваясь от Фирса). Я уж, так и быть, сам разденусь».

Гаев – еще один вариант духовной деградации, пустота и пошлость.

М. Горький дал в свое время резкую, во многом справедливую характеристику героям: «Эгоистичные, как дети, и дряблые, как старики, они опоздали

вовремя умереть и ноют, ничего не видя вокруг себя, ничего не понимая, – паразиты, лишенные силы снова присосаться к жизни». Раневская и Гаев вольно или невольно предают все, что, казалось, им дорого: и сад, и родных, и верного раба Фирса. Финальная сцена и комична, и подлинно трагична. Последнее слово пьесы, произнесенное Фирсом: «Недотепа», – это и о самом Фирсе, и о других героях, и о самой русской действительности тех лет...

Не раз было отмечено в истории литературы, ненаписанной «истории» читательского восприятия произведений Чехова, что он будто бы испытывал особое предубеждение к высшему свету – к России дворянской, аристократической. Эти персонажи – помещики, князья, генералы – предстают в рассказах и пьесах Чехова не только пустыми, бесцветными, но подчас неумными, дурно воспитанными. (А. А. Ахматова, например, Чехова упрекала: «А как он описывал представителей высших классов... Он этих людей не знал! Не был знаком ни с кем выше помощника начальника станции... Неверно все, неверно!»)

Однако вряд ли стоит усматривать в этом факте определенную тенденциозность Чехова или его некомпетентность, знания жизни писателю было не занимать. Дело не в этом, не в социальной «прописке» чеховских персонажей. Чехов не идеализировал представителей никакого сословия, никакой социальной группы, он был, как известно, вне политики и идеологии, вне социальных предпочтений. Всем классам «досталось» от писателя, и интеллигенции тоже: «Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже тогда, когда она страдает и жалуется, ибо ее притеснители выходят из ее же недр».

С той высокой культурно–нравственной, этико–эстетической требовательностью, с тем мудрым юмором, с которыми Чехов подходил к человеку вообще и его эпохе в особенности, социальные различия теряли смысл. В этом особенность его «смешного» и «грустного» таланта. В самом же «Вишневом саде» нет не только идеализированных персонажей, но и безусловно положительных героев (это относится и к Лопахину («современной» Чехову России), и к Ане и Пете Трофимову (России будущего).

Лопахин. Лопахин и Варя. Лопахин и Раневская.

Лопахин, как значится в авторской ремарке в начале пьесы, купец. Его отец был крепостным отца и деда Раневской, торговал в лавке в деревне. Теперь Лопахин разбогател, но с иронией говорит о себе, что остался «мужик мужиком»: «Мой папаша был мужик, идиот, ничего не понимал, меня не учил, а только бил спьяна... В сущности, и я такой же болван и идиот. Ничему не обучался, почерк у меня скверный, пишу я так, что от людей совестно, как свинья».

Лопахин искренне хочет помочь Раневской, предлагает разбить сад на участки и отдавать в аренду. Он чувствует сам свою огромную силу, которая требует приложения и выхода. В конце концов покупает вишневый сад, и эта минута становится моментом его высшего торжества: он становится владельцем имения, где его «отец и дед были рабами, где их не пускали даже на кухню». Чем дальше, тем больше он усваивает привычку «размахивать руками»: «За все могу заплатить!», – его пьянит сознание своей силы, удачливости и силы своих денег. Торжество и сострадание к Раневской противоборствуют в нем в минуту его высшего торжества.

Чехов подчеркивал, что роль Лопахина – центральная, что «если она не удастся, то значит и пьеса вся провалится», «Лопахин, правда, купец, но порядочный человек во всех смыслах, держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно, немелко, без фокусов». При этом Чехов предостерегал от упрощенного, мелкого понимания этого образа. Он удачливый делец, но с душой артиста. Когда он говорит о России, это звучит как признание в любви. Его слова напоминают гоголевские лирические отступления в «Мертвых душах». Самые проникновенные слова о вишневом саде в пьесе принадлежат именно Лопухину: «имение, прекрасней которого нет на свете».

В образ этого героя, купца и в то же время артиста в душе, Чехов внес черты, характерные для некоторых русских предпринимателей начала XX века, оставивших свой след в русской культуре, – Саввы Морозова, Третьякова, Щукина, издателя Сытина.

Знаменательна конечная оценка, которую Петя Трофимов дает своему, казалось бы, антагонисту: «Как–никак, все–таки я тебя люблю. У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...» О реальном предпринимателе, о Савве Морозове, М. Горький сказал Похожие восторженные слова: «И когда я вижу Морозова за кулисами театра, в пыли и трепете за успех пьесы – я готов ему простить все его фабрики, в чем он, впрочем, не нуждается, я его люблю, ибо он бескорыстно любит искусство, что я почти осязаю в его мужицкой, купеческой, стяжательной душе».

Лопахин не предлагает погубить сад, он предлагает его переустроить, разбить на дачные участки, сделать общедоступным за умеренную плату, «демократичным». Но в конце пьесы герой, достигший успеха, показан не как торжествующий победитель (а старые владельцы сада — не только как побежденные, то есть потерпевшие на некоем поле боя – «боя» то не было, а было лишь нечто нелепое, вяло–бытовое, конечно уж, не «героическое»). Интуитивно он чувствует иллюзорность и относительность своей победы: «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась наша нескладная, несчастливая жизнь». И его слова о «нескладной, несчастливой жизни», которая «знай себе проходит», подкрепляются его судьбой: он один способен оценить, что такое вишневый сад, и он сам своими руками его губит. Личные его хорошие качества, добрые намерения почему–то нелепо расходятся с действительностью. И причин не может понять ни он сам, ни окружающие.

И личного счастья Лопахину не дано. Его взаимоотношения с Варей выливаются в непонятные для нее и других его поступки, он так и не решается сделать предложение. К тому же у Лопахина особое чувство к Любови Андреевне. Он с особой надеждой ждет приезда Раневской: «Узнает ли она меня? Пять лет не видались».

В знаменитой сцене несостоявшегося объяснения между Лопахиным и Варей в последнем действии герои говорят о погоде, о разбитом градуснике – и ни слова о самом важном в эту минуту. Почему объяснение не состоялось, любовь не состоялась? На протяжении всей пьесы замужество Вари обсуждается как дело почти решенное, и тем не менее... Дело, видимо, не в том, что Лопахин – делец, не способный на проявление чувств. Варя именно в этом духе объясняет себе их отношения: «У него дела много, ему не до

меня», «Он или молчит, или шутит. Я понимаю, он богатеет, занят делом, ему не до меня». Но, наверное, Варя не пара Лопахину: он широкая натура, человек большого размаха, предприниматель и в то же время артист в душе. Ее же мир ограничен хозяйством, экономией, ключами на поясе... К тому же Варя – бесприданница, не имеющая никаких прав даже на разоренное имение. При всей тонкости души Лопахина ему не хватает человечности и такта, чтобы внести ясность в их отношения.

Диалог персонажей во втором действии на уровне текста ничего не проясняет в отношениях Лопахина и Вари, но на уровне подтекста становится ясным, что герои бесконечно далеки. Лопахин уже решил, что с Варей ему не быть (Лопахин здесь – провинциальный Гамлет, решающий для себя вопрос «быть иль не быть»): «Охмелия, иди в монастырь... Охмелия, о нимфа, помяни меня в твоих молитвах!»

Что же разделяет Лопахина и Варю? Может быть, их отношения во многом определяются мотивом вишневого сада, его судьбой, отношением к нему персонажей пьесы? Варя (вместе с Фирсом) искренне переживает за судьбу вишневого сада, имения. Лопахиным же вишневый сад «приговорен» к вырубке. «В этом смысле Варя не может соединить свою жизнь с жизнью Лопахина не только по “психологическим” причинам, прописанным в пьесе, но и по причине онтологической: между ними буквально, а не метафорически, встает смерть вишневого сада». Не случайно, когда Варя узнает о продаже сада, она, как сказано в чеховской ремарке, «снимает с пояса ключи, бросает их на пол, посреди гостиной, и уходит».

Но, кажется, есть и еще одна причина, не сформулированная в пьесе (как и многое – подчас самое главное у Чехова) и лежащая в сфере психологического подсознательного, – Любовь Андреевна Раневская.

Пунктирно в пьесе намечена другая линия, пронзительно нежная и трудноуловимая, обозначенная с исключительной чеховской тактичностью и психологической тонкостью: линия Лопахина и Раневской. Попытаемся сформулировать ее смысл, каким он нам представляется.

Когда–то в детстве, еще «мальчонком», с окровавленным от отцовского кулака носом, Раневская подвела Лопахина к рукомойнику в своей комнате и сказала: «Не плачь, мужичок, до свадьбы заживет». Тем более по контрасту с отцовским кулаком сочувствие Раневской было воспринято как явление самой нежности и женственности. Собственно, Любовь Андреевна сделала то, что должна была сделать мать, и не она ли причастна к тому, что у этого странного купца «тонкая, нежная душа»? Это прекрасное видение, эту любовь–признательность Лопахин хранил в своей душе. Вспомним его слова в первом действии, обращенные к Любови Андреевне: «Мой отец был крепостным у вашего деда и отца, но вы, собственно вы, сделали для меня когда–то так много, что я забыл все и люблю вас, как родную... больше, чем родную». Это, конечно, «признание» в давней любви, в первой любви – нежной, романтической, любви – сыновней благодарности, юношески светлой влюбленности в прекрасное видение, ни к чему не обязывающее и ничего взамен не требующее. Может быть, только одного: чтобы этот романтический образ, запавший в душу входящего в мир юноши, не был как-либо разрушен.

Не думаю, чтобы это признание Лопахина имело какой-либо иной смысл, кроме идеального, как иногда этот эпизод воспринимают.

Но однажды пережитое невозвратимо, и это «дорогое» Лопахина не было услышано, не было понято (не услышали или не захотели услышать). Наверное, этот момент был для него в психологическом отношении переломным, он стал его прощанием с прошлым, расчетом с прошлым. Начиналась новая жизнь и для него. Но теперь он стал более трезвым.

Однако тот памятный юношеский эпизод имеет отношение и к линии Лопахин – Варя. Романтический образ Раневской лучших ее времен – времен ее молодости – стал тем идеалом–эталоном, которого, сам того не сознавая, искал Лопахин. И вот Варя, девушка хорошая, практичная, но... Показательна, например, реакция Лопахина во втором действии на слова Раневской (!), которая прямо просит его сделать предложение Варе. Именно после этого Лопахин с раздражением говорит о том, как хорошо было раньше, когда мужиков можно было драть, начинает бестактно поддразнивать Петю. Все это – результат спада в его настроении, вызванного непониманием его состояния. В прекрасный, идеальный образ юношеского видения была внесена резко диссонирующая со всем его гармоничным звучанием нота.

Среди монологов персонажей «Вишневого сада» о неудавшейся жизни невысказанное чувство Лопахина может прозвучать как одна из самых щемящих нот спектакля, именно так был сыгран Лопахин лучшими исполнителями этой роли последних лет В. В. Высоцким и А. А. Мироновым.

Новое поколение, молодая Россия в пьесе. Будущее России представлено образами Ани и Пети Трофимова.

Ане 17 лет, она порывает со своим прошлым и убеждает плачущую Раневскую, что впереди целая жизнь: «Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу». Будущее в пьесе неясно, но оно увлекает и манит чисто эмоционально, как всегда привлекательна и многообещающа молодость. Образ поэтичного вишневого сада, юной девушки, приветствующей новую жизнь, – это мечты и надежды самого автора на преображение России, на превращение ее в будущем в цветущий сад. Сад – символ вечного обновления жизни: «Начинается новая жизнь», – восторженно восклицает Аня в четвертом акте. Образ Ани по–весеннему праздничен, радостен. «Солнышко мое! Весна моя», – говорит о ней Петя. Аня осуждает мать за барскую привычку сорить деньгами, но она лучше других понимает трагедию матери и сурово отчитывает Гаева за плохие слова о матери. Откуда у семнадцатилетней девушки эта жизненная мудрость и такт, не доступные ее далеко не молодому дяде?! Привлекательны ее решимость и энтузиазм, но они грозят обернуться разочарованием судя по тому, как безоглядно она верит Трофимову и его оптимистическим монологам.

В конце второго действия Аня обращается к Трофимову: «Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде. Я любила его так нежно, мне казалось, на земле нет лучше места, как наш сад».

Трофимов отвечает ей: «Вся Россия наш сад».

Петя Трофимов, как и Аня, представляет Россию молодую. Он бывший учитель утонувшего семилетнего сына Раневской. Отец его был аптекарем.

Ему 26 или 27 лет, он вечный студент, не кончивший курса, носит очки и резонерствует о том, что надо перестать восхищаться собой, а «только работать». Правда, Чехов уточнял в письмах, что Петя Трофимов не закончил университет не по своей воле: «Ведь Трофимов то и дело в ссылке, его то и дело выгоняют из университета, а как ты изобразишь сии штуки».

Петя говорит чаще всего не от себя – от имени нового поколения России. Сегодняшний день для него – «...грязь, пошлость, азиатчина», прошлое – «крепостники, владевшие живыми душами». «Мы отстали, по крайней мере, лет на двести, у нас нет еще ровно ничего, нет определенного отношения к прошлому, мы только философствуем, жалуемся на тоску или пьем водку. Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом».

Петя Трофимов – из чеховских интеллигентов, для которых вещи, десятины земли, драгоценности, деньги не представляют высшей ценности. Отказываясь от лопахинских денег, Петя Трофимов говорит, что они не имеют над ним «ни малейшей власти, вот как пух, который носится в воздухе». Он «силен и горд» тем, что свободен от власти житейского, материального, овеществленного. Там, где Трофимов говорит о неустроенности жизни старой и зовет к жизни новой, автор ему сочувствует.

При всей «положительности» образа Пети Трофимова он вызывает сомнение именно как положительный, «авторский» герой: он слишком литературен, слишком красивы его фразы о будущем, слишком общи его призывы «работать» и т. д. Известно чеховское недоверие к громким фразам, ко всякому преувеличенному проявлению чувств: он «не выносил фразеров, книжников и фарисеев» (И. А. Бунин). Пете Трофимову свойственно то, чего сам Чехов избегал и что проявляется, например, в следующем монологе героя: «Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах!»; «Обойти то мелкое и призрачное, что мешает быть свободным и счастливым, – вот цель и смысл нашей жизни. Вперед! Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали!»

«Новые люди» Чехова – Аня и Петя Трофимов – также полемичны по отношению к традиции русской литературы, как и чеховские образы «маленьких» людей: автор отказывается признавать безусловно положительными, идеализировать «новых» людей только за то, что «новые», за то, что они выступают в роли обличителей старого мира. Время требует решений и действий, но Петя Трофимов на них не способен, и это сближает его с Раневской и Гаевым. К тому же на пути к будущему утрачены человеческие качества: «Мы выше любви», – радостно и наивно уверяет он Аню.

Раневская справедливо упрекает Трофимова в незнании жизни: «Вы смело решаете все важные вопросы, но, скажите, голубчик, не потому ли это, что вы молоды, что вы не успели перестрадать ни одного вашего вопроса?..» Но этим–то и привлекательны молодые герои: надеждой и верой в счастливое будущее. Они молоды, а значит, все возможно, впереди – целая жизнь... Петя Трофимов и Аня не являются выразителями некоей определенной программы переустройства будущей России, они символизируют надежду на возрождение России–сада...

Символика.

Один из секретов... «Вишневого сада» состоял в том, что на происходящее надо было взглянуть глазами... самого сада.

Л. В. Карасев

В драматургических произведениях, написанных «до Чехова», как правило, был центр – событие или персонаж, вокруг которого развивалось действие. В пьесе Чехова такого центра не существует. На его месте оказывается центральный образ–символ – вишневый сад. В этом образе соединяются и конкретное, и вечное, абсолютное – это сад, «прекрасней которого ничего нет на свете»; это красота, прошлая культура, вся Россия.

Три сценических часа в «Вишневом саде» вбирают пять месяцев (май – октябрь) жизни героев и почти целое столетие: от предреформенной поры и до конца XIX века. Название «Вишневый сад» связано с судьбами нескольких поколений героев – прошлых, настоящих и будущих. Судьбы персонажей соотнесены с судьбами страны.

По воспоминаниям К. С. Станиславского, Чехов однажды сообщил ему, что нашел чудесное название для пьесы – «Вишнёвый сад»: «Из этого я понимал только, что речь шла о чем–то прекрасном, нежно любимом: прелесть названия передавалась не в словах, а в самой интонации голоса Антона Павловича». Через несколько дней Чехов Станиславскому объявил: «Послушайте, не Вишневый, а Вишнёвый сад». «Антон Павлович продолжал смаковать название пьесы, напирая на нежный звук “ё” в слове Вишнёвый, точно стараясь с его помощью обласкать прежнюю красивую, но теперь ненужную жизнь, которую он со слезами разрушил в своей пьесе. На этот раз я понял тонкость: Вишневый сад – это деловой, коммерческий сад, приносящий доход. Такой сад нужен и теперь. Но “Вишнёвый сад” дохода не приносит, он хранит в себе и в своей цветущей белизне поэзию былой барской жизни. Такой сад растет и цветет для прихоти, для глаз избалованных эстетов. Жаль уничтожать его, а надо, так как процесс экономического развития страны требует этого».

Вместе с тем, сад в творчестве Чехова значим не только как символ, но и как самостоятельный природный, чрезвычайно поэтический, образ. И. Сухих справедливо утверждает: природа у Чехова не только «пейзаж», или психологическая параллель к переживаниям персонажей, а также первоначальная гармония «неиспорченного» человека Ж– Ж– Руссо («назад к натуре»). «Природа для Чехова – некая самостоятельная стихия, существующая по своим особым законам красоты, гармонии, свободы... Она... в конечном счете справедлива, содержит в себе печать закономерности, высшей целесообразности, естественности и простоты, часто отсутствующей в человеческих отношениях. К ней нужно не “возвращаться”, а подниматься, приобщаться, постигая ее законы». С этим утверждением согласуются и слова самого драматурга из его писем: «Глядя на весну, мне ужасно хочется, чтобы на том свете был рай».

Именно сад является онтологической основой сюжета пьесы Чехова: «история сада как живого существа представляет собой первое звено... цепочки трансформаций» пьесы. «Это своего рода подпочва текста, то основание, из которого вырастает весь мир его идеологии и стилистики... Сад обречен не

потому, что сильны его враги – купцы, промышленники, дачники, а потому, что ему и в самом деле пришло время умирать».

В пьесе преобладают мотивы «слома», разрыва, разъединения. Так, заявленным и на сюжетном уровне «невостребованным» остается сломанный Епиходовым бильярдный кий в третьем действии, о чем со смехом рассказывает Яша.

Этот мотив продолжается в финальной ремарке пьесы: «Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву». Уточнение «точно с неба» указывает на находимость главного конфликта пьесы вне сценических рамок, на некую силу извне, перед которой бессильными и безвольными оказываются персонажи пьесы. Звук лопнувшей струны и топора остается тем звуковым впечатлением, о необходимости которого в любом произведении говорил Чехов (он, напомню, считал: литературное произведение «должно давать не только мысль, но и звук, известное звуковое впечатление»). «Что общего у порванной струны с гибелью сада? То, что оба события совпадают или во всяком случае перекликаются по своей “форме”: разрыв – почти то же самое, что разрубание. Не случайно в финале пьесы звук лопнувшей струны сливается с ударами топора».

Финал «Вишневого сада» оставляет действительно двойственное, неясное впечатление: и грусти, но и некой светлой, хотя и смутной, надежды. «Разрешение конфликта находится в соответствии со всею спецификой его содержания. Финал окрашен двойным звучанием: он и грустен, и светел... Приход лучшего зависит не от устранения частных помех, а от изменения всех форм существования. И пока такого изменения нет, каждый в отдельности бессилен перед общей судьбой». В России, по Чехову, зрело предчувствие переворота, но неясное и смутное. Писатель зафиксировал то состояние русского общества, когда от всеобщего разъединения, слушания только самих себя до всеобщей вражды остался лишь один шаг.

Значение творчества Чехова.

Чехов не был революционным писателем. Но все его творчество пролагало пути и создавало предпосылки для внутреннего освобождения личности. Чехов считал это важнейшей задачей искусства. «Напишите–ка рассказ о том,– предлагал он А. С. Суворину,– как молодой человек, сын крепостного, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, ходивший по урокам без калош, дравшийся, мучивший животных, любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший и богу и людям без всякой надобности, только из сознания своего ничтожества,– напишите, как этот молодой человек выдавливает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая, человеческая...» В этих словах выражен пафос и самой жизни и творческих усилий Чехова. Всю жизнь Чехов разрушал иллюзии, которыми сковано человеческое сознание. Всю жизнь он искал опоры для самостоятельного, свободного, реального отношения человека к миру. Свобода связывалась в представлении Чехова с чув-

ством нравственной ответственности, с уважением к инакомыслию и надеждой. Надежда представлялась ему позицией широкой и свободной: «...если не обещало будущее, то писатель обращался к будущему будущего. К такому, которое, на первый взгляд, ни во что не вмещалось и никак не определялось». Самой важной особенностью чеховского мировоззрения была именно открытость его горизонтов. Чехов настаивал на многообразии путей к «настоящей правде», к идеалу, к не известной пока еще никому норме человеческой жизни. Он предпочитал ответам правильно поставленные вопросы. «Требуя от художника сознательного отношения к работе,– писал он А. С. Суворину,– Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника... Суд обязан ставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные, каждый на свой вкус». Эта позиция тоже была условием свободы, открывающей простор для поисков истины. Такая «просторность» мышления как раз и сделала Чехова классиком, достойно продолжившим традиции русской литературы XIX века и положившим начало развитию искусства XX столетия.

Вопросы и задания:

Охарактеризуйте основные этапы жизни и творчества А.П. Чехова.

В чем выражается основной идейный смысл ранней прозы Чехова?

Назовите важнейшие художественные особенности поздней прозы Чехова.

Охарактеризуйте проблематику главных пьес Чехова.

Какую функцию выполняет пейзаж в чеховской прозе?

В чем заключается своеобразие завязки в прозе и драматургии Чехова?

В чем заключается своеобразие диалога в драматургии Чехова?

Разрешается ли конфликт в финале чеховских произведений? В чем выражается чеховский скептицизм?

Охарактеризуйте основные принципы общественной деятельности Чехова.

Существует ли что–то общее между героем поздней прозы и центральными героями поздних пьес Чехова?

Каковы основные творческие принципы Чехова, позволяющие провести связь между прозой и драматургией?

Каково значение творчества Чехова?

Задания для самостоятельной работы:

Подготовьте реферат на одну из тем:

Ранний Чехов: жанры и стиль.

Герои Чехова в поисках общей идеи.

Тема искусства в рассказах Чехова.

Ориентиры «настоящей правды» в повестях и рассказах Чехова.

Тема будущего в творчестве позднего Чехова.

Чехов–драматург. Драматургическое новаторство Чехова.

Поэтика чеховских рассакзов.

Подготовьте научный доклад на одну из тем:

Литературные связи Чехова и русских писателей XIX века.

Время–пространство в повести «Степь».

Деталь в художественном мире Чехова.

Поэтика диалога в чеховской пьесе.

Образы чиновников в произведениях Чехова.

Проблема человеческого общения в прозе Чехова.

Источники и пособия:

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. [Редкол.Н. Ф. Бельчиков и др.] М., 1974–1983. Т. 1–18. Сочинения. Т. 19–30. Письма.

Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 20 т. М,, 1944–1951.

Чехов А. П. Собр. соч.: В 12 т./ Под общ. ред. В. В. Ермилова, К. Д. Муратовой, З. С. Паперного, А. И. Ревякина. Вст. ст. В.В.Ермилова. Прим. И. С. Ежова. М, 1960–1964.

Афанасьев Э. С. «Вишневый сад» А. П. Чехова: ироническая комедия // Литература в школе. – 2001. – № 2.

Балашов С. В. Так ли молодо «молодое поколение»? (К изучению «Вишневого сада»)// Литература в школе. – 1990. – № 1.

Бердников Г. Избранные работы: В 2 т. М., 1986.

Бердников Г. Чехов. 2–е изд. М., 1978. (ЖЗЛ).

Бройде М. В защиту Любови Андреевны: [Чехов А. П. –«Вишневый сад»] // Литература: Прил. к газ. «Первое сентября». – 2000. – № 13.

Бунин И. А. О Чехове. Собрание сочинений: В 9 т. М.,1967. Т. 9

Бялый Г. А. Русский реализм. От Тургенева к Чехову.Л., 1990.

Грачева И. В. Пьеса А. П. Чехова «Вишневый сад» и русская живопись // Литература в школе. – 2000. –№ 2.

Грачева И. В. Слуги и господа // Русская словесность. –1999. – № 2.

Громов М. П. Чехов. М., 1993. (ЖЗЛ).

Дунаев М. Испытание веры. (О творчестве А. П. Чехова) // Литература в школе. – 1993. – № 6.

Карасев Л. В. Пьесы Чехова // Вопросы философии. –1998. – № 9.

Катаев В. Б. Проза Чехова: Проблемы интерпретации.М., 1979.

Катаев В. Б. Сложность простоты: Рассказы и пьесы Чехова. В помощь преподавателям, старшеклассникам, абитуриентам. М., 1998.

Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX веков. М., 1987.

Костюков С. Набоков о Чехове // Литература: Прил. к газ. «Первое сентября». – 2000. – № 13.

Красильникова Е. Г. «Вишневый сад» А. Чехова и театр абсурда обэриутов // Литература в школе. –1998. – № 4.

Кройчик Л. Е. Поэтика комического в произведениях А. П. Чехова. Воронеж, 1986.

Кузнецов С. Н. О функции ремарки в чеховской драме // Русская литература. – 1985. – № 1.

Кузнецова М. В. А. П. Чехов. Грани великого дарования. Харьков, 1984.

Кулешов В. И. Жизнь и творчество А. П. Чехова. Очерк.М., 1982.

Лакшин В. Толстой и Чехов. М., 1978.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Что же способно умалить силу зла и увеличить силу добра? Слово Божье и слово литературы. Толстой, прочитанный с детства и усвоенный сердцем. В списке приоритетов, которые выстраивает сегодня новая власть, я бы отдал первое место ему.
И. Золотусский

Русская классическая литература утверждала в европейском сознании идею нового человека и новой человечности: необходимость для личности интересоваться жизнью народа; стремление обособиться от народной жизни воспринималось как драматическое, угрожающее человеческой личности распадом.

Понимание личности в русской классической литературе второй половины XIX века выходило за пределы ограниченных буржуазных представлений о ценности индивида.

Русская литература восходит к вопросам философским, ставит вечные проблемы человеческого существования.

Русская литература всегда ощущала тревогу за судьбы человечества, особенно в те периоды, когда в 60-е годы XIX века возникла фанатическая вера в науку, в ее абсолютную безупречность.

Известный писатель и литературовед Игорь Петрович Золотусский (и не только он один) высказывает свою озабоченность относительно того, что в наше время «приоритеты самой жизни стремительно меняют лицо», поэтому и отношение к классической литературе меняется. «Что же происходит сейчас? Страна, где родился афоризм «красота спасет мир», страна по преимуществу гуманитарная (хотя и здесь были великие химики и математики), страна, ориентированная на первенство идеала, готова отказаться от этого первенства. Меняется не просто социальная система, но и все духовное настроение русского мира. Идеалом делается материальный интерес, настоящее, реальность. Нищета, в которой пребывает Россия, убыстряет это перестроение. Люди хотят жить, и жить сейчас — светлое будущее им обрыдло, и в своей обиде на прошлое, обманувшее их, они готовы проклясть и прежних учителей... Я вижу, что в числе этих учителей оказываются и боги моей жизни — Пушкин, Тютчев, Гоголь, Лесков, Толстой, Чехов. Как же мне жить, если я воспитан на них и если что-то и спасало меня в минуты отчаяния, то они?

Этот вопрос, наверное, могут задать сегодня многие, ибо слом духовной иерархии нечто более капитальное, чем смена режима. Это вопрос жизни и смерти не одного поколения, тут драма не семидесяти лет (срок жизни советской власти), а десятка веков.

Впрочем, может быть, история права, и период русского романтизма слишком затянулся, изжил себя и пора ему сходить со сцены — если не под аплодисменты, то и не под свист зала.

Пусть люди живут, как им живется, пусть веруют, во что хотят, и пусть религия или литература спасает их души в частном порядке, а не сразу всех — как диктовал им максимализм русского сознания.

Но я боюсь, что мы еще заплатим за право так жить дорогую цену».

Содержание

Введение. 3

Глава 1. Духовный облик, творчество и душа Василия Андреевича Жуковского (1783–1852). 6

Глава 2. «Привел Бог родиться в России с умом и талантом»: личность и судьба Александра Сергеевича Грибоедова (1795 – 1829). 27

Глава 3. «Пушкин – это Россия, выраженная в слове»: страницы творческого пути Александра Сергеевича Пушкина (1799–1837). . 67

Глава 4. «Поэзия Лермонтова – поэзия страдающей совести»: личность, судьба, эпоха поэта. (1814 – 1841). 177

Глава 5. «Я почитаюсь загадкою для всех»: творческий путь Николая Васильевича Гоголя (1809 – 1852). 237

Глава 6. Патриарх русской драмы – Александр Николаевич Островский (1826 – 1886). 282

Глава 7. «Сатиры смелый властелин» Михаил Евграфович Салтыков–Щедрин (1826 – 1889). 306

Глава 8. «Вся моя биография – в моих сочинениях»: творческий путь Ивана Сергеевича Тургенева (1818 – 1889). 323

Глава 9. «Воистину каждый перед всеми и за всех и за все виноват»: художественные открытия Федора Михайловича Достоевского (1821 – 1881). 349

Глава 10. «Какой художник и какой психолог!». Личность и судьба Льва Николаевича Толстого (1828 – 1910). ... 416

Глава 11. «Это…несравненный художник…Художник жизни». Антон Павлович Чехов (1860 – 1904). 492

Заключение. 532

Редактор Т.Б. Кузнецова,
Компьютерная верстка П.Г. Немашкалов

Подписано в печать 15.01.10
Формат 60x84 1/16 Усл.печ.л. 31,04 Уч.-изд.л. 28,22
Бумага офсетная Тираж 100 экз. Заказ 154

Отпечатано в ООО «Бюро новостей».