ЛИТЕРАТУРА

Ю.В. Лебедев

Часть 1

10

ПРОСВЕЩЕНИЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

Ю. В. Лебедев

ЛИТЕРАТУРА

10 КЛАСС

Учебник

для общеобразовательных учреждений

Базовый и профильный уровни

В двух частях

Часть 1

Рекомендовано
Министерством образования и науки
Российской Федерации

14-е издание

Москва «Просвещение» 2012

УДК 373.167.1:821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)1я72
Л33

На учебник получены положительные заключения Российской академии наук (№ 10106—5215/15 от 31.10.2007) и Российской академии образования (№ 01—251/5/7д от 15.10.2007)

Лебедев Ю. В.

Л33 Литература. 10 класс. Учеб. для общеобразоват. учреждений. Базовый и профил. уровни. В 2 ч. Ч. 1 / Ю. В. Лебедев.— 14-е изд.— М. : Просвещение, 2012.— 365 с. : ил. — ISBN 978-5-09-029153-8.

Учебник посвящен развитию русской литературы XIX столетия -- от Пушкина до Чехова. В монографических главах подробно представлена биография писателей, прослежена эволюция их творчества, дан текстуальный анализ художественных произведений. Вопросы и задания в конце каждой главы учебника помогут старшеклассникам глубже постичь своеобразие русской классики, развить самостоятельные исследовательские навыки.

УДК 373.167.1:821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)1я72

ISBN 978-5-09-029153-8(1)
ISBN 978-5-09-029154-5(общ.)

© Издательство «Просвещение», 2006, 2007
© Художественное оформление. Издательство «Просвещение», 2006, 2007
Все права защищены

От автора

«Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом!» — с такими словами обращался Н. В. Гоголь в поэме «Мертвые души» к русскому юношеству. Писатель знал о счастливой особенности этого возраста, наделенного от природы даром такой щедрой восприимчивости и чуткости к Красоте, Добру и Правде, какая становится уже недоступной повзрослевшему человеку. Наша жизненная судьба во многом, если не во всем, зависит от тех добрых семян, которые мы посеем в свою душу в юношеские годы и которые дадут всходы потом.

Русскую классическую литературу XIX века один из героев немецкого писателя Томаса Манна назвал *Святой*. Ни одна литература мира не дала человеку такого возвышающего и одухотворяющего идеала, какой утверждает литература русская. На это часто обращали внимание именно западноевропейские писатели. Классик австрийской литературы начала XX века Стефан Цвейг писал: «Раскройте любую книгу из пятидесяти тысяч книг, ежегодно производимых в Европе. О чем они говорят? О счастье. Женщина хочет мужа или некто хочет разбогатеть, стать могущественным и уважаемым. У Диккенса целью всех стремлений будет миловидный коттедж на лоне природы с веселой толпой детей, у Бальзака — замок с титулом пэра и миллионами. И, если мы оглянемся вокруг, на улицах, в лавках, в низких комнатах и светлых залах — чего хотят там люди? — Быть счастливыми, довольными, богатыми, могущественными. Кто из героев Достоевского стремится к этому? — Никто. Ни один». Не внешний жизненный успех, не богатство, не мнение в глазах окружающих, не звания, не чины, а внутренний мир человека независимо от его положения в обществе, жгучая христианская совестливость оказались в центре внимания нашей классической литературы.

Но высота идеалов, ею утверждаемых, предъявляет суровые и строгие требования к читателю. Чтение классики не развлечение, не отдых, а напряженный духовный труд, требующий постоянной внутренней работы над собой. Если тебе не нравится, например, Некрасов, значит, ты еще духовно не дорос до него. Сделай усилие, надломи свой эгоизм, свою самоудовлетворенность и самоуспокоенность. Классика никогда не льстит нашему самолюбию, не потакает порокам и слабостям человеческим. Она зовет человека вперед, она его тревожит, раздражает, делая явными его тайные грехи и несовершенства. Любовь к великой литературе даром ни-

кому не дается: ее нужно заслужить через трудный путь приобщения к тем ценностям и святыням, которые в ней заключены и которые она утверждает.

Не будем впадать в эгоистическое самодовольство. Ценности эти никак не зависят от наших мнений о них и от нашего к ним отношения. Они абсолютны, как земля, небо и солнце. Русский критик Н. Н. Страхов писал: «В таких великих произведениях, как «Война и мир», всего яснее открывается истинная сущность и важность искусства. Поэтому «Война и мир» есть также превосходный пробный камень всякого критического и эстетического понимания, а вместе и жестокий камень преткновения для всякой глупости и всякого нахальства. *Кажется, легко понять, что не «Войну и мир» будут ценить по вашим словам и мнениям, а вас будут судить по тому, что вы скажете о «Войне и мире»*.

Русский писатель не потакает нашим слабостям, не щадит нашей грешной природы. Он заставляет читателя разобраться в себе самом, отделить в своей душе семена от плевел, добро от зла, высокое от низкого. Поэтому подходить к классике с бытовой читательской меркой «нравится — не нравится» нельзя. Настоящая любовь к литературе идет дальше поиска эгоистических наслаждений. «У человека духовно неразвитого, — говорил русский мыслитель Иван Ильин, — любовь начинается там, где ему нравится и где ему что-то приятно; она протекает в плоскости бездуховного «да» и стремится к максимальному наслаждению». Такого человека поэзия Некрасова, например, не может не раздражать своим призывом к жертвенности, изображением горя, несчастий, страданий. Нацеленные на поиски удовольствий школьники часто говорят: «Трудно читать Некрасова, а полюбить его невозможно». И проблема тут не в том, что у них не развит эстетический вкус. Она глубже, чем эстетические эмоции, она связана с ценностными установками, которые эстетическую восприимчивость направляют и определяют. Речь идет о духовной любви, которая имеет мужество отвернуться от нравящегося и приятного, которая ищет не удовольствия и наслаждения, а духовного совершенства:

Не может сын глядеть спокойно
На горе матери родной,
Не будет гражданин достойный
К отчизне холоден душой.

Есть русская пословица «Не по милу хорош, а по хорошу мил». Она приложима к оценке литературной классики, утверждающей ценности, не зависящие от наших вкусов, желаний и капризов. Она добивается, чтобы читатель признал ее «по хорошу милой, а не по милу хорошей». Она говорит о человеке суровую, неприкрашенную правду. Чтобы

принять ее, нужно уметь самоотвергаться, нужно учиться чистить свою душу от сорняков, нужно основательно потрудиться. Но этот труд не пропадет, он окупится сторицей, так как это труд становления образа Божия в человеке.

Для русских писателей XIX века характерно в высшей степени ответственное отношение к слову. В. Ф. Одоевский, например, утверждал, что «ни одно слово, произнесенное человеком, не забывается, не пропадает в мире, но производит непременно какое-либо действие; так что ответственность соединена с каждым словом... с каждым движением души человека».

М. Е. Салтыков-Щедрин писал: «Когда утрачивается вера в животворящие свойства слова, то можно с уверенностью сказать, что и значение этого слова умалено до металла звенящего». Лживое обращение человека со словом он приравнивал к самому злостному богохульству. Главному герою своего романа «Господа Головлевы» он дал прозвище Иудушка, вызывающее прямые ассоциации с Иудой Искариотом, предавшим Иисуса Христа за тридцать серебреников. Иудушка получает такую кличку за предательское отношение к слову — к этой святыне, данной человеку Богом. Салтыков-Щедрин верит в действенную, преобразующую мир силу Слова. Он верит в истину Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог... В Нем была жизнь, и жизнь была свет... И Свет во тьме светит, и тьма не объяла его». Трепетное, религиозное отношение к художественному слову было характерно для всех русских писателей XIX века.

При изучении литературы в 10 классе мы не будем ограничиваться литературным чтением, а начнем постигать основы *истории литературы*. Определим в общих чертах предмет и задачи этой важной отрасли филологической науки. История литературы исследует законы движения и развития художественного слова от частных, индивидуально-авторских к общим, свойственным движению всего литературного процесса. Рассмотрим основные научные методы и приемы, которыми пользуются историки литературы при изучении этих частных и общих законов.

Историка литературы интересует не только завершенное художественное произведение, но и сам процесс его создания — от возникновения замысла до его воплощения. По воспоминаниям, дневникам, письмам автора и его современников, по сохранившимся черновым и беловым рукописям (автографам) историк литературы воскрешает путь работы писателя над произведением, *исследует его творческую историю*. Это позволяет ему более глубоко понять художественную индивидуальность писателя, выяснить факты культурной и общественной жизни, повлиявшие на творческий

процесс. Изучение творческой истории открывает новые грани в содержании и форме литературного произведения, выявляет генетические связи его с современностью.

Более широкая задача историка литературы заключается *в целостном изучении творческого пути писателя*, в исследовании становления и развития его художественной индивидуальности в контексте общественной жизни и писательской биографии. Историк литературы изучает закономерности смены жанров, а также эволюцию жанров, обусловленную изменениями в общественной позиции и эстетических установках писателя на протяжении его творческого пути. Выясняется, например, почему в творчестве Тургенева происходит циклическое чередование повести и романа и какие существенные изменения происходят при этом в структуре повести и в поэтике тургеневского романа.

Становление любого писателя немыслимо без постоянного и напряженного диалога с предшественниками и современниками, собратьями по литературному цеху. Историк литературы изучает характер этих творческих взаимосвязей. Иногда это прямое влияние одного писателя на другого, и тогда мы говорим о *связях генетических*; иногда это творческое соревнование, основанное на притяжении и отталкивании, и тогда это *связи диалогические*. Но чаще всего анализ произведений, созданных в один и тот же момент исторического времени, выявляет *связи типологические*, обусловленные не влиянием или диалогом, а общим культурным контекстом эпохи, порождающим сходные художественные процессы в творчестве разных писателей.

Активизация в литературном процессе типологических связей свидетельствует, как правило, о возникновении *литературных направлений* (реализм эпохи Возрождения, классицизм, просветительский реализм, романтизм, критический реализм), а нарастание связей диалогических сигнализирует о начале смены в литературном процессе одного направления другим (споры романтиков с классиками, реалистов с романтиками). По мере развития литературы изменения совершаются и внутри литературных направлений. Мы убедимся, что реализм русских писателей в XIX веке прошел сложный путь эволюции. Есть яркие типологические признаки, отличающие реализм первой половины XIX века от реализма середины и второй половины этого столетия, а реализм конца века в творчестве Чехова обнаруживает черты сходства с начальным этапом его развития. Так историк литературы проникает в тайны *литературного процесса*, изучение которого является ключевой задачей его науки.

Исторически развиваются и отдельные литературные жанры. Увлекательное исследование можно посвятить жанру элегии. Проследим, какие изменения происходят в нем от

Жуковского и Батюшкова до элегий в творчестве зрелого Пушкина, а потом Некрасова. Обратим внимание на сложные перемены, которые совершаются в жанре классического русского романа. Этим занимается особая область истории литературы — *историческая поэтика*.

Историки литературы установили, что *пути национальных литератур* определяются по-разному: «одни имеют многолетний традиционный опыт, другие проходят процесс ускоренного развития на протяжении сравнительно короткого временного промежутка. Есть общие черты, характеризующие развитие литературы любой страны, и есть особенности, присущие только данной национальной литературе». В мировом литературном процессе возникает диалог разных национальных литератур, их взаимовлияние и взаимообогащение. Этими проблемами занимается *сравнительно-историческое литературоведение*.

История литературы не замкнутая научная дисциплина. Она связана с историей развития общества, историей искусства и культуры. Открытия историков она творчески использует в исследовании литературы, учитывая в первую очередь ее специфику. Связь творчества писателя с движением истории заключается не только в том, *что* становится предметом его внимания, но и в том, *как он видит мир*.

Особую роль в индивидуальном облике литературы каждого народа играет укоренившаяся в национальной жизни система духовно-нравственных ценностей, религиозных традиций, формирующих тот или иной *национальный образ мира*, национальный характер. Коренные ценности жизни стабильны и не подвержены крутым историческим переменам, их называют вечными, а потому и классическая литература, на них основанная, не теряет своей актуальности во все эпохи и во все времена. Исследование жизни художественных произведений во времени, выяснение современного их звучания являются увлекательной и насущной задачей историка литературы. Эту задачу решает *историко-функциональное изучение* творчества русских писателей.

Обо всех этих сложных проблемах нашего литературного развития мы будем говорить конкретно, раскрывая их в творчестве каждого отдельного писателя. Хочется пожелать учащимся радости духовных открытий на этом пути и сказать им: «С Богом в трудную дорогу!»

Учебник может быть использован в классах с разным уровнем изучения литературы (профильный и базовый).

Разделы, предназначенные для изучения на профильном уровне, обозначены звездочкой.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА В ПРЕДДВЕРИИ А. С. ПУШКИНА

О своеобразии русского романтизма

Ведущим художественным направлением в литературе Западной Европы начала XIX века является пришедший на смену классицизму и просветительскому реализму *романтизм*. Русская литература откликается на это явление своеобразно.

От романтизма западноевропейского она многое заимствует, но при этом решает проблемы собственного национального самоопределения. Русский романтизм имеет по сравнению с западноевропейским свою специфику, свои национально-исторические корни. В чем же заключается сходство русского романтизма с западноевропейским и каковы его национальные отличия?

Конец XVIII века в истории христианской Европы был ознаменован глубоким социальным катаклизмом, взорвавшим до основания весь общественный порядок и поставившим под сомнение веру в человеческий разум и мировую гармонию. Кровавые потрясения Великой французской революции 1789—1793 годов, наступившая вслед за ними эпоха Наполеоновских войн, установившийся в результате революции буржуазный строй с его эгоизмом и меркантильностью, с «войною всех против всех» — все это заставило интеллектуальный слой европейского общества усомниться в истине просветительских учений XVIII века, обещавших человечеству торжество свободы, равенства и братства на разумных началах.

В опубликованном в 1794 году письме Мелодора к Филалету русский писатель Н. М. Карамзин отмечал: «Конец нашего века почитали мы концом главнейших бедствий человечества и думали, что в нем последует важное, общее соединение теории с практикою, умозрения с деятельностию, что люди, уверясь нравственным образом в изящности законов чистого разума, начнут исполнять их во всей точности и под сению мира, в крове тишины и спокойствия, насладятся истинными благами жизни. О Филалет! Где теперь сия утешительная система?.. Она разрушилась в своем основании! ...Век просвещения! Я не узнаю тебя — в крови, в пламени не узнаю тебя, среди убийств и разрушения не узнаю тебя!..» Люди конца века потрясены случившимся. «Вот плоды вашего просвещения! — говорят они, — вот плоды ваших наук, вашей мудрости! ...Да погибнет же ваша филосо-

фия!» И бедный, лишенный отечества, и бедный, лишенный крова, и бедный, лишенный отца, или сына, или друга, повторяют: «Да погибнет!» И доброе сердце, раздираемое зрелищем лютых бедствий, в горести своей повторяет: «Да погибнет!»

Крах веры в разум привел европейское человечество к «космическому пессимизму», безнадежности и отчаянию, сомнению в ценности современной цивилизации. Отталкиваясь от несовершенного земного миропорядка, романтики обратились к идеалам вечным и безусловным. Возник глубокий разлад между этими идеалами и действительностью, который привел к так называемому *романтическому* двоемирию.

В противовес отвлеченному разуму просветителей XVIII века, предпочитавших извлекать из всего общее, типическое и с пренебрежением относившихся к «частному», «личному», романтики провозгласили идею суверенности и самоценности каждой отдельной личности с богатством ее духовных запросов, глубиной ее внутреннего мира. Главное внимание они сосредоточили не на обстоятельствах, окружавших человека, а на его переживаниях и чувствах. Романтики открыли своим читателям неведомую до них сложность и богатство человеческой души, ее противоречивость и неисчерпаемость. Они питали пристрастие к изображению сильных и ярких чувств, пламенных страстей или, напротив, тайных движений человеческой души с ее интуицией и подсознательными глубинами.

Одновременно с этим романтизм открыл *индивидуальное своеобразие* не только отдельной личности, но и *отдельной нации* на том или ином отрезке истории. Если классицизм с его верой в универсальную роль разума извлекал из жизни общечеловеческие категории, растворяя в общем все частное и все индивидуальное, то романтизм обратился к изображению национального своеобразия мировых культур, а также показал, что это своеобразие подлежит необратимым *историческим переменам*.

Например, классицизм воспринимал античность как эталон, как образец для подражания. Романтизм же увидел в античной культуре Греции или Рима индивидуально-неповторимую и исторически преходящую стадию в развитии греческой или итальянской национальной культуры. Античность здесь получала совершенно иную интерпретацию: подчеркивались такие ее черты, как языческий дух, радость, враждебный жертвенности гедонизм, полнота индивидуального существования, гордое чувство человеческого достоинства. В поисках национального своеобразия романтики большое внимание уделяли *устному народному творчеству, народной культуре, народному языку*.

В России романтические веяния тоже возникли под влиянием событий Великой французской революции, окрепли в годы либеральной политики начала царствования Александра I, пришедшего на русский престол после дворцового заговора и убийства в ночь на 11 марта 1801 года его отца, императора Павла I. Эти веяния питал подъем национального самосознания в ходе Отечественной войны 1812 года.

Наступившая после победоносной войны реакция, отказ правительства Александра I от либеральных обещаний начала его царствования привели общество к глубокому разочарованию, которое еще более обострилось после краха декабристского движения и по-своему подпитывало романтическое мироощущение.

Таковы исторические предпосылки *русского романтизма*, которому были свойственны общие черты, сближавшие его с романтизмом западноевропейским. Русским романтикам тоже присуще обостренное чувство личности, устремленность к «внутреннему миру души человека, сокровенной жизни его сердца» (В. Г. Белинский), повышенная субъективность и эмоциональность авторского стиля, интерес к отечественной истории и национальному характеру.

Вместе с тем русский романтизм имел свои национальные особенности. Прежде всего, в отличие от романтизма западноевропейского, он сохранил *исторический оптимизм* — надежду на возможность преодоления противоречий между идеалом и действительностью. В романтизме Байрона, например, русских поэтов привлекал пафос свободолюбия, бунт против несовершенного миропорядка, но им оставались чужды байронический скептицизм, «космический пессимизм», настроения «мировой скорби». *Русские романтики не приняли также культ самодовольной, гордой и эгоистически настроенной человеческой личности,* противопоставив ему идеальный образ гражданина-патриота или гуманного человека, наделенного чувством христианской любви, жертвенности и сострадания.

Романтический индивидуализм западноевропейского героя не нашел на русской почве поддержки, но встретил суровое осуждение.

Эти особенности нашего романтизма были связаны с тем, что русская действительность начала XIX века таила в себе скрытые возможности радикального обновления: на очереди стоял крестьянский вопрос, созревали предпосылки больших перемен, которые совершились в 60-е годы XIX века. Существенную роль в национальном самоопределении русского романтизма сыграла и тысячелетняя православно-христианская культура с ее тягой к общему согласию и соборному решению всех вопросов, с ее неприятием индивидуализма, с осуждением эгоизма и тщеславия. Поэтому в русском роман-

тизме, в отличие от романтизма западноевропейского, *не произошло решительного разрыва с культурой классицизма и Просвещения.*

Вернемся к ответному письму Филалета к Мелодору Карамзина. Филалет как будто бы соглашается с другом: «...Мы излишне величали восемнадцатый век и слишком много ожидали от него. Происшествия доказали, каким ужасным заблуждениям подвержен еще разум наших современников!» Но, в отличие от Мелодора, Филалет не впадает в уныние. Он считает, что *эти заблуждения заключены не в природе разума, а в умственной гордыне*: «Горе той философии, которая все решить хочет! Теряясь в лабиринте неизъяснимых затруднений, она может довести нас до отчаяния...»

В чем же видит спасение герой Карамзина, в чем источник его оптимизма? «Подобно мореплавателю, который в гибельный час кораблекрушения... не теряет надежды, сражается с волнами и хватает рукою за плывущую доску» Филалет обращается к вере: «Пусть докажут мне наперед, что Бог не существует, что Провидение одно слово без значения, что мы дети случая, сцепление атомов и более ничего! ...Я взгляну на сапфирное небо, на цветущую землю, положу руку на сердце и скажу атеисту: «Ты безумец!» ...Бог вложил чувство в наше сердце, Бог вложил в мою и в твою душу ненависть к злобе, любовь к добродетели — сей Бог, конечно, обратит все к цели общего блага».

В словах Филалета — русский ответ на то смятение умов, на тот мировоззренческий кризис, который переживал европейский мир на рубеже XVIII—XIX веков. Филалет, осуждая уныние и скептицизм Мелодора, говорит: «Знаю, что распространение некоторых ложных идей наделало много зла в наше время, *но разве просвещение тому виною*? Разве науки не служат, напротив того, средством к открытию истины и рассеянию заблуждений, пагубных для нашего спокойствия?.. Светильник наук не угаснет на земном шаре... Нет, Всемогущий не лишит нас сего драгоценного утешения добрых, чувствительных, печальных. *Просвещение всегда благотворно; просвещение ведет к добродетели*, доказывая нам тесный союз частного блага с общим и открывая неиссякаемый источник блаженства в собственной груди нашей; *просвещение есть лекарство для испорченного сердца и разума...*»

Карамзин здесь не только не противопоставляет веру разуму, но и говорит об их естественном и вечном союзе: он отстаивает истину *разума, согретого лучами веры*, пронизанного светом высоких нравственных истин. Это *тяготение к синтезу романтизма с просветительством* способствовало раннему и более легкому преодолению свойственного роман-

тизму двоемирия и переходу русской литературы к реалистическому освоению действительности с диалектическим взаимодействием идеала и реальности, человеческого характера и окружающих его обстоятельств.

Но более или менее отчетливо собственно романтическое направление в русской литературе восторжествовало лишь в 1820—1830-е годы. В первое десятилетие XIX века преобладающее положение в русской поэзии и прозе занимает сентиментализм, ведущий успешную борьбу с отживающим свой век классицизмом и расчищающий путь романтическому движению. Однако исследователи давно обратили внимание, что определять литературный процесс начала XIX века как историю борьбы сентиментализма (или *предромантизма*) с классицизмом можно лишь с большими натяжками, что специфика этого периода не может быть охарактеризована по аналогии с тем или другим общеевропейским художественным направлением. Ясно пока лишь одно: Батюшков и Жуковский, Вяземский и юный Пушкин — все считали себя карамзинистами. Дело в том, что перед русской литературой начала XIX века стояла задача, решенная во многих странах Западной Европы еще в эпоху Возрождения или классицизма, — задача создания зрелого и завершенного литературного языка.

Языковая реформа Н. М. Карамзина

Он был признанным главой русского сентиментализма. Но в его творчестве начала XIX века произошли довольно существенные перемены. Сентиментализм на уровне «Бедной Лизы» остался в прошлом и стал уделом эпигонов типа князя П. И. Шаликова.

Карамзин и его соратники ушли вперед, развивая ту перспективную сторону русского сентиментализма, которая органично связывала его с просветительством на одном полюсе и с романтизмом на другом, которая открывала русскую литературу навстречу насущно необходимым ей в процессе своего становления западноевропейским влияниям.

Сентиментализм карамзинской школы в начале XIX века ярко окрашен *предромантическими* веяниями. Это течение переходное, емкое, синтезирующее в себе черты классицизма, просветительства, сентиментализма и романтизма. Без обогащения русской духовной культуры западноевропейскими общественными и философскими идеями, эстетическими представлениями и художественными формами самоопределение и развитие русской литературы, стремящейся стать «с веком наравне», было невозможно.

На этом пути русская литература столкнулась в начале XIX века с большими препятствиями: необходимо было решить задачу огромной национально-исторической важности — привести лексический состав русского языка в соответствие с инородными ему западноевропейскими идеями и понятиями, уже освоенными образованной частью общества, сделать их общенациональным достоянием. Образованная прослойка дворянства выражала эти идеи и понятия на французском языке, а для перевода их на русский в отечественном языке не существовало слов адекватного смысла и значения.

Разумеется, в «галломании» дворянского общества сказался космополитизм. Не случайно язык фамусовской Москвы Чацкий в «Горе от ума» Грибоедова остроумно назовет «смесью французского с нижегородским». Но в увлечении французским языком была и другая, может быть, более существенная причина, ничего общего с «галломанией» и низкопоклонством перед Западом не имевшая. После петровских преобразований в России возник разрыв между духовными запросами просвещенного общества и семантическим строем русского языка. Все образованные люди вынуждены были говорить по-французски, ибо в русском языке не существовало слов и понятий для выражения многих мыслей и чувств.

Кстати, в то время французский язык действительно имел общеевропейское распространение; не только русская, но, например, и немецкая интеллигенция предпочитала его родному языку, что оскорбляло национальные чувства немца Гердера не менее, чем русского Карамзина. В статье 1802 года «О любви к отечеству и народной гордости» Карамзин писал: «Беда наша, что мы все хотим говорить по-французски и не думаем трудиться над обрабатыванием собственного языка; мудрено ли, что не умеем изъяснять им некоторых тонкостей в разговоре» — и призывал дать родному языку все тонкости языка французского.

Карамзин успешно разрешал эту задачу тремя путями:

1) обладая незаурядным стилистическим чутьем, он ввел в русский язык такие *варваризмы* (прямые заимствования иностранных слов), которые органически прижились в нем: цивилизация, эпоха, момент, катастрофа, серьезный, эстетический, моральный, тротуар и др.;

2) новые слова и понятия Карамзин создавал из русских корней по образцу иностранных: in-flu-ence — в-ли-яние; de-veloppe-ment — раз-ви-тие; raffine — утонченный; touchant — трогательный и т. д.;

3) наконец, Карамзин изобрел неологизмы по аналогии со словами французского языка: промышленность, будущ-

ность, потребность, общеполезный, усовершенствованный и др.

В статье «Отчего в России мало авторских талантов» (1802) Карамзин обратил внимание на необходимость обновления не только лексического, но и синтаксического строя русской речи: «Истинных писателей было у нас еще так мало, что они не успели дать нам образцов во многих родах; не успели обогатить слов тонкими идеями; не показали, как надобно выражать приятно некоторые даже обыкновенные мысли... Русский кандидат авторства, недовольный книгами, должен закрыть их и слушать вокруг себя разговоры, чтобы совершенно узнать язык. Тут новая беда: в лучших домах говорят у нас более по-французски... Что ж остается делать автору? *Выдумывать, сочинять выражения; угадывать лучший выбор слов; давать старым некоторый новый смысл, предлагать их в новой связи*, но столь искусно, чтобы обмануть читателей и скрыть от них необыкновенность выражения» (курсив мой. — *Ю. Л.*).

Глубоко реформировал Карамзин сам строй русской литературной речи. Он решительно отказался от тяжелой и несоответствующей духу русского языка немецко-латинской синтаксической конструкции, введенной Ломоносовым. Вместо длинных и неудобопонятных периодов Карамзин стал писать ясными и краткими фразами, используя как образец легкую, изящную и логически стройную французскую прозу. Поэтому суть реформы Карамзина не может быть сведена к сближению книжных норм с формами разговорного языка дворянского света. Карамзин и его сподвижники были заняты творчеством общенационального языка, литературного и разговорного одновременно, языка интеллектуального общения, устного и письменного, отличающегося как от книжного стиля, так и от бытового просторечия, дворянского в том числе.

Осуществляя эту реформу, Карамзин, как это ни странно может показаться, ориентировался на языковые нормы не романтизма, а *французского классицизма*, на язык Корнеля и Расина, а также на язык французского Просвещения XVIII века. И в этом смысле он был гораздо более последовательным «классиком», чем его противник А. С. Шишков. Ориентация на зрелый и обработанный французский язык позволила сторонникам Карамзина, Жуковскому и Батюшкову, создать в русской поэзии «школу гармонической точности», усвоение уроков которой помогло Пушкину завершить становление языка новой русской литературы.

А это говорит о том, что ни классицизма, ни сентиментализма, ни романтизма в чистом виде в русской литературе просто не существовало. Это и понятно: она в своем разви-

тии устремлялась к созданию реализма общенационального масштаба и звучания, реализма, свойственного творцам эпохи западноевропейского Возрождения.

Исследователи литературы эпохи Возрождения давно обратили внимание на то, что искусство писателей и поэтов того далекого времени, как в зерне, заключало в свернутом виде все последующие направления развития европейской литературы, все элементы будущих литературных направлений — классицизма, просветительского реализма, романтизма. Собирая в мощный синтез эти направления, развернувшиеся в западноевропейской литературе, русский реализм формально как бы отступал назад, к реализму Возрождения, но фактически, как мы увидим далее, устремлялся далеко вперед.

Карамзину в его языковой реформе не удалось, конечно, избежать крайностей и просчетов. В. Г. Белинский заметил: «Вероятно, Карамзин старался писать, как говорится. Погрешность его в сем случае та, что он презрел идиомами русского языка, не прислушивался к языку простолюдинов и не изучал вообще родных источников». Действительно, стремление к изяществу выражений приводило язык Карамзина к обилию *эстетических перифраз*, заменяющих простое и грубое слово, например не «смерть», а «роковая стрела»: «Счастливые швейцары! Вся жизнь ваша есть, конечно, приятное сновидение, и самая роковая стрела должна кротко влетать в грудь вашу, не возмущаемую тиранскими страстями».

Эту односторонность Карамзина русская литература первой четверти XIX века уравновесила явлением баснописца И. А. Крылова.

В языке Крылова просторечие, разговорные и народно-поэтические обороты, идиомы, идиоматические и фразеологические сочетания перестали быть приметами низкого стиля: они используются не нарочито, а естественно, в согласии с духом самого языка, за которым скрывается исторический опыт народа, строй народного сознания. Вслед за Крыловым А. С. Грибоедов в комедии «Горе от ума» освоил язык фамусовского общества и дал образец дворянского просторечия.

Стремление к тонкости мысли и точности ее словесного выражения нередко приводило Карамзина, а особенно его эпигонов, к манерности, вычурности. «Чувствительность» перерождалась в приторную слезливость. Резкий разрыв с церковнославянизмами, с высоким стилем древнерусской литературы и русского XVIII века ограничивал возможности нового слога изображением интимных переживаний. Этот слог оказался мало приспособленным для выражения гражданских, патриотических чувств. Сам Карамзин это чувствовал и в поздних трудах пытался исправить свои недостатки.

«История государства Российского», которой писатель отдал последние двадцать лет жизни, написана уже слогом не чувствительного автора, а гражданина и патриота, что превращает труд Карамзина в крупнейшее достижение русской допушкинской прозы. Стиль «Истории государства Российского», без сомнения, оказал прямое влияние на становление гражданской лирики декабристов и на вольнолюбивую лирику Пушкина Петербургского и Южного периодов его творчества.

Спор «карамзинистов» с «шишковистами»

Языковая реформа Карамзина породила в начале XIX века исторический спор о судьбах русского литературного языка. Это был спор «архаистов» и «новаторов» — «шишковистов» с «карамзинистами». В лице адмирала и русского патриота Александра Семеновича Шишкова (1754—1841) Карамзин встретил сильного и благородного противника. Старовер, поклонник языка Ломоносова, Шишков на первый взгляд был классицистом. Но эта точка зрения нуждается в существенных оговорках. В противовес европеизму Карамзина Шишков выдвинул идею народности литературы — важнейший признак далекого от классицизма романтического мироощущения. Получается, что Шишков тоже примыкал к *романтикам*, но только не прогрессивного, а консервативного направления.

В 1803 году Шишков выступил с «Рассуждением о старом и новом слоге российского языка». Он ратовал за возвращение литературы к устному народному творчеству, к народному просторечию, к православной церковнославянской книжности.

Он упрекал «карамзинистов» в том, что они поддались соблазну европейских революционных лжеучений: «Вместо изображения мыслей своих по принятым издревле правилам и понятиям, многие веки возраставшим и укоренившимся в умах наших, изображаем их по правилам и понятиям чужого народа...» Стиль языка он считал приметой идеологической принадлежности автора.

Шишкову казалось, что языковая реформа Карамзина непатриотична и даже антирелигиозна: «Язык есть душа народа, зеркало нравов, верный показатель просвещения, неумолчный свидетель дел.

Где нет в сердцах веры, там нет в языке благочестия. Где нет любви к отечеству, там язык не изъявляет чувств отечественных». А поскольку Карамзин отрицательно отнесся к обилию церковнославянских слов в русском языке, Шишков утверждал, что новшества Карамзина исказили благородную

и величественную его простоту. Шишков упрекал Карамзина за неумеренное употребление варваризмов (эпоха, гармония, энтузиазм, катастрофа), ему претили неологизмы (переворот — перевод слова revolution, сосредоточенность — concentrer), его ухо резали искусственные слова: настоящность, будущность, начитанность.

Иногда критика его была меткой и точной. Шишкова возмущала уклончивость и эстетическая жеманность в речи Карамзина и «карамзинистов»: он считал, что вместо выражения «когда путешествие сделалось потребностью души моей» можно сказать просто: «когда я полюбил путешествовать»; изысканную и напичканную перифразами речь «пестрые толпы сельских ореад сретаются с смуглыми ватагами пресмыкающихся фараонид» можно заменить всем понятным выражением «деревенским девкам навстречу идут цыганки».

Справедливы были порицания таких модных в те годы выражений, как «подпирать свое мнение» или «природа искала нам добронравствовать».

Шишков и его сторонники делали первые шаги в изучении памятников древнерусской письменности, увлеченно штудировали «Слово о полку Игореве», занимались фольклором, выступали за сближение России со славянским миром. Романтические веяния проявлялись и в том, что Шишков признавал необходимость сближения «словенского» слога с простонародным языком.

В споре с Карамзиным он выдвинул веский аргумент об «идиоматичности» каждого языка, о неповторимом своеобразии его фразеологических систем, делающих невозможным дословный перевод мысли с одного языка на другой. Шишков писал: «Происхождение слов или сцепление понятий у каждого народа делается своим особливым образом». Русское идиоматическое выражение «старый хрен», например, при дословном переводе на французский vieux raifort теряет переносный смысл и «означает токмо самую вещь, а в метафизическом смысле никакого круга знаменования не имеет».

Следовательно, «каждый народ имеет свой состав речей и свое сцепление понятий». Здесь Шишков подходил к пониманию неповторимого своеобразия басенного стиля Крылова, использующего национальное своеобразие языка. В. Г. Белинский тоже говорил потом об «оригинально русских, не передаваемых ни на какой язык в мире образах и оборотах» крыловских басен.

В пику карамзинской Шишков предложил свою реформу русского языка: он считал, что недостающие в нашем обиходе понятия и чувства нужно обозначать новыми словами, образованными из корней не французского, а русского и старославянского языков. Вместо карамзинского «влияние» он

предлагал «наитие», вместо «развитие» — «прозябение», вместо «актер» — «лицедей», вместо «индивидуальность» — «яйность». Утверждались «мокроступы» вместо «калоши» и «блуждалище» вместо «лабиринт». Большинство его нововведений в русском языке не прижилось. Шишков был искренним патриотом, но плохим филологом: моряк по своей специальности, он занимался изучением языка на любительском уровне.

Однако пафос его статей вызвал сочувственное отношение у многих литераторов. И когда Шишков вместе с Г. Р. Державиным основали литературное общество «Беседа любителей российского слова» (1811) с уставом и своим журналом, к этому обществу примкнули П. А. Катенин, И. А. Крылов, а позднее В. К. Кюхельбекер и А. С. Грибоедов. Один из активных участников «Беседы...» плодовитый драматург А. А. Шаховской в комедии «Новый Стерн» высмеял Карамзина, а в комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды» в лице «балладника» Фиалкина создал пародийный образ В. А. Жуковского.

Это вызвало дружный отпор со стороны молодежи, поддерживавшей литературный авторитет Карамзина. Д. В. Дашков, П. А. Вяземский, Д. Н. Блудов сочинили несколько остроумных памфлетов в адрес Шаховского и других членов «Беседы...». В «Видении в Арзамасском трактире» Блудов дал кружку юных защитников Карамзина и Жуковского название «Общество безвестных арзамасских литераторов» или попросту «Арзамас». В организационной структуре этого общества, основанного осенью 1815 года, царил веселый дух пародии на серьезную «Беседу...». В противоположность официальной напыщенности здесь господствовала простота, естественность, открытость, большое место отводилось шутке.

Пародируя официальный ритуал «Беседы...», при вступлении в «Арзамас» каждый должен был прочитать «похвальную речь» своему «покойному» предшественнику из числа ныне здравствующих членов «Беседы...» или Российской Академии наук (графу Д. И. Хвостову, С. А. Ширинскому-Шихматову, самому А. С. Шишкову и др.). «Похвальные речи» были формой литературной борьбы: они пародировали высокие жанры, высмеивали стилистическую архаику поэтических произведений беседчиков. На заседаниях общества оттачивались юмористические жанры русской поэзии, велась смелая и решительная борьба со всякого рода официозом, формировался тип независимого, свободного от давления всяких идеологических условностей русского литератора. П. А. Вяземский назвал «Арзамас» школой «литературного товарищества» и взаимного литературного обучения. Общество превратилось в центр литературной жизни и общественной борьбы первой четверти XIX века. У членов «Арза-

маса» были свои литературные псевдонимы: Жуковский — Светлана, Пушкин — Сверчок и т. п.

«Переводы-перевыражения» и их роль в становлении и развитии русского романтизма

Участники «Арзамаса» разделяли тревогу Карамзина о состоянии русского языка, нашедшую отражение в его статье 1802 года «О любви к отечеству и народной гордости». В своем литературном творчестве они стремились привить национальному языку и сознанию европейскую культуру мышления, искали средства выражения на родном языке тонких идей и чувств.

В 1822 году Пушкин прочитал в переводе Жуковского «Шильонского узника» Байрона и сказал: «Должно быть Байроном, чтобы выразить со столь страшной силой первые признаки сумасшествия, а Жуковским, чтоб это перевыразить». Здесь Пушкин точно определил суть творческого гения Жуковского, стремившегося не к переводу, а к *«перевыражению»*, превращающему чужое в свое. Во времена Карамзина и Жуковского ключевая роль отводилась таким переводам-перевыражениям, с помощью которых обогащался наш литературный язык, становились общенациональным достоянием сложные философские мысли, утонченные психологические состояния.

Русская литература обязана Жуковскому возвращением в нее христианского идеала. Жуковский был, по словам Белинского, переводчиком на русский язык романтизма Средних веков, воскрешенного в начале XIX века немецкими и английскими поэтами, преимущественно Шиллером. Если классицисты тосковали по Элладе и в качестве образца указывали на искусство Древней Греции, то романтики обратили внимание на христианское Средневековье. «Древние, — утверждали они, — имели как бы телесную душу, но сердце, повитое христианством, совершенно иное и требует иной поэзии. Древняя душа проста. Душа нового человека нуждается в бесконечных оттенках в передаче всего, что в ней происходит».

Романтизм утолил религиозную жажду европейского общества в эпоху кризиса веры в разум после Великой французской революции, обманувшей надежды просветителей. Но в русских условиях этот возврат к христианским ценностям совпал с моментом самоопределения новой русской литературы, национально-самобытной, восстанавливающей нарушенную в Петровскую эпоху преемственную связь с культурой отечественного Средневековья. Во всех своих про-

изведениях Жуковский открывал красоту христианских идеалов, и в этом главным образом заключается его национальное своеобразие.

Но почему Жуковский для поэтической передачи христианских чувств обращался к Западу, к немецкой и английской поэзии? «Переимчивость» его обусловлена процессами становления и развития языка молодой русской литературы, нуждавшейся в опоре на образцы более зрелой и разработанной литературы Запада для изображения в поэзии психологических глубин христиански одухотворенной души.

Жуковский в своих переводах не столько воспроизводил содержание оригинала, сколько развертывал потенциальные возможности, которые в нем были скрыты, применительно к русским проблемам и творческим задачам. Изучавшие русский язык по переводам Жуковского иностранцы отмечали, что стихи русского поэта казались им порой оригиналами, а оригиналы, с которых делались эти переводы, — копиями. Сам Жуковский говорил, что в поэзии переводчик не раб, а соперник: «Я часто замечал, что у меня наиболее светлых мыслей тогда, когда их надобно импровизировать в выражение или в дополнение чужих мыслей. Мой ум, как огниво, которым надобно ударить об кремень, чтобы из него выскочила искра. Это вообще характер моего творчества; у меня все или чужое, или по поводу чужого — а все, однако, мое».

С 1808 по 1833 год Жуковский создает 39 баллад и получает в литературных кругах шутливое прозвище Балладник. По своему происхождению баллада восходит к устному народному творчеству. И обращение к ней писателей-романтиков связано с пробудившимся у них интересом к национальному характеру, к «местному колориту». А обилие в балладах народных легенд, поверий, фантастических и чудесных происшествий отвечало пристрастию романтиков ко всему иррациональному, неподвластному рассудку и логике.

В балладах Жуковского отражалось миросозерцание христианина, озабоченного религиозно-нравственными проблемами, ощущающего за видимыми предметами и явлениями, характерами и событиями окружающего мира проявление действующих в нем невидимых сил, стоящих над природой и человеком. Это силы добрые и злые, божеские и сатанинские, незримо участвующие в судьбах людей. Такой взгляд на жизнь соответствовал романтическому мироощущению, разрывавшему связь с просветительским рационализмом.

Перед Жуковским-переводчиком стояла задача «переложения» балладного мира западноевропейских писателей на русские нравы, разработки русского литературного языка,

развития в нем смысловой музыкальности, способности передавать тончайшие явления природного мира и ощущения верующей, иррационально настроенной души. Через приобщение к опыту зрелых литератур Западной Европы Жуковский добился в этом значительных успехов.

В чудесной балладе «Эолова арфа» влюбленная Минвана, томимая недобрыми предчувствиями, вдруг слышит таинственный знак, передающий ей весть о смерти любимого человека, с которым ее насильно разлучили:

Сидела уныло
Минвана у древа... душой вдалеке...
И тихо все было...
Вдруг... к пламенной что-то коснулось щеке;
И что-то шатнуло
Без ветра листы;
И что-то прильнуло
К струнам, невидимо слетев с высоты...

Искусство Жуковского в этих стихах достигает художественной изощренности, которая предвосхищает зрелого Фета с его известной эстетической установкой: «Что не выскажешь словами — звуком на душу навей».

Поражает многоголосие поэтических интонаций и стилистических мелодий в балладах Жуковского, не только предвосхищающих в сжатом виде всю пушкинскую эпоху русской поэзии, но и выходящих за ее пределы в 1850—1860-е годы, в эпоху Фета и Некрасова:

Были и лето и осень дождливы;
Были потоплены пажити, нивы;
Хлеб на полях не созрел и пропал;
Сделался голод; народ умирал.

На такой некрасовской ноте звучит зачин в балладе Жуковского «Суд Божий над епископом».

Исследователь поэзии Жуковского В. Н. Касаткина обращает внимание на то, что через все его баллады проходит волнующая поэта проблема аморализма, греховности человека: аморален богач, стремящийся к роскоши; аморальны балладные короли и владыки. Жуковский показал в своих балладах аморальность индивидуализма, наполеоновского властолюбия и самовластия. В основе большинства его баллад — тема преступления и наказания, причем наказанию отводится в них главное, решающее место. Источником наказания чаще всего является совесть — глас Божий в душе человека, приводящий преступника к покаянию. Но если совесть в душе преступника спит, Бог наводит на грешника

внешнюю кару, поднимающуюся как бы из глубины жизни: природные катаклизмы — реки, выходящие их своих берегов; мыши, открывающие войну против епископа Гаттона; журавли, дающие знать об убийцах Ивика. Злой поступок, как облако, сгущает вокруг себя клубок событий, которые в конце концов обрушиваются на голову преступника. В поединке добра со злом в конечном счете всегда побеждает добро, а зло наказывается. Жуковский убежден, что таков закон миропорядка, нравственный закон, источник которого находится не в руках слабого человека, а в деснице всемогущего Творца.

Уже в первой балладе «Людмила», созданной по мотивам «Леноры» Бюргера, Жуковский говорит о необходимости обуздания эгоистических желаний и страстей. Несчастная Людмила гибнет потому, что слишком неумеренно и безоглядно желает быть счастливой. Любовная страсть настолько ее ослепляет, что она бросает вызов Богу, сомневается в милосердии Творца, упрекает Его в жестокости. Между тем целью жизни, по убеждению христианина Жуковского, не может быть стремление к счастью. «В жизни много прекрасного, кроме счастья», — говорил он. Всякое одностороннестрастное, а значит, и эгоистическое желание губит человека. Возмездие является Людмиле в образе мертвого жениха, увлекающего ее в могилу.

Другой вариант той же самой судьбы, более близкий к национальным, православным устоям жизни, дается Жуковским в балладе «Светлана» (1812). Действие баллады совершается в крещенский вечер, в поэтическое время Святок — игр, гаданий русской деревенской молодежи. Но национальная тема описанием святочных гаданий далеко не исчерпывается. Жуковский открывает русское начало в *душе* Светланы. В отличие от Леноры она не склонна обвинять Творца в случившемся с ней несчастье. И потому даже в страшном сне ее, в чем-то повторяющем реальный сюжет «Леноры», есть глубокое отличие. Жених везет Светлану не на кладбище, а в Божий храм, и в страшную минуту, когда поднимается из гроба мертвец, голубок, символ не покидающего Светлану благодатного Духа, защищает ее от гибели.

Оптимистичен финал баллады: вместе с пробуждением Светланы от искусительного сна пробуждается к свету и солнцу сама зимняя природа. Затихают вихри и метели. Ласковое солнце серебрит снежные скатерти лугов и зимнюю дорогу, по которой скачет навстречу Светлане ее живой жених. Верный христианским этическим принципам, поэт говорит:

«Лучший друг нам в жизни сей
Вера в Провиденье.
Благ Зиждителя закон:

Здесь несчастье — лживый сон;
Счастье — пробужденье».

Образ Светланы Жуковского не однажды отзовется в поэзии и прозе русских писателей XIX века. Но главная заслуга поэта заключается в том, что его Светлана предвосхищает пушкинский образ «русской душою» Татьяны.

Известный филолог С. С. Аверинцев, сравнивая подлинник баллады Шиллера «Рыцарь Тогенбург» с переводом Жуковского, заметил: Шиллер в своей балладе — поэт-историк. Он стремится к достоверной передаче нравов рыцарских времен. Он точно воссоздает средневековый этикет, связанный с культом Прекрасной дамы, и совсем не собирается представлять изображаемое как некий идеал для своих современников. Жуковский, сохраняя сюжет Шиллера, наполняет его русским содержанием. Он стремится, чтобы его читатели приняли историю платонической любви рыцаря как образец, достойный подражания, как идеал одухотворенных христианских чувств. Героиня у Жуковского заменяет вежливое «вы» на доверительное «ты», этикетную учтивость на живое чувство:

Сладко мне твоей сестрою,
Милый рыцарь, быть;
Но любовию иною
Не могу любить.

«Милый рыцарь» — так может обратиться к любимому православная русская боярышня, но в устах дочери владельца средневекового замка подобная нежность невозможна. Шиллер по католической традиции ставит в центр волю, Жуковский по православно-христианской — сердце. «Смысл слов, — пишет С. С. Аверинцев, — отказ от любви, но поэтическая энергия слов говорит о другом: первая строка начинается словом «сладко» («сладкий мой» — обращение, распространенное в крестьянской среде. — *Ю. Л.*), вторая — словом «милый», вторая фраза (после союза «но») заключена между «любовию» и «любить». Любовь как бы разлита, растворена в самом звучании: «любовию иною...» У Шиллера будущая монахиня предлагает взамен отвергаемой земной любви отстраненное, беспорывное благорасположение. У Жуковского она предлагает — где-то за словами — едва ли не мистическую любовь, не духовный брак». И в финале она не выглядывает из окна монастырской кельи, как у Шиллера, «а воистину «является», как видение, без слов подтверждая, что все, что нам померещилось за ее словами в первой строфе, — правда:

Чтоб прекрасная явилась,
Чтоб от вышины

В тихий дол лицом склонилась,
Ангел тишины...

У Шиллера дева наклоняется над долиной — долина внизу, под ней. У Жуковского она склоняется «от вышины». Долина, над которой наклоняются, — это часть ландшафта; «тихий дол», в который склоняются, — это едва ли не «юдоль», не «дольнее». Лицо, никнущее в этот дол, — вне земных масштабов».

Столь интимное переживание духовной любви у Жуковского связано с особенностями восточной ветви христианства, где на первом плане, как мы заметили, стоит не волевое, а сердечное начало. Но дело еще и в другом. Романтизм Жуковского, в отличие от романтизма на Западе, выполняет несколько иную историческую миссию. Шиллера отделяют от эпохи Средневековья три века существования в Западной Европе светской культуры. Он смотрит на события баллады издали. У Жуковского дистанция короче.

Наша литература еще только вступает в стадию оформления. Начало ему положили петровские преобразования, столь недалекий для Жуковского XVIII век. Литература создается в России узкой прослойкой просвещенных людей. Ее окружает мощная стихия народной жизни, всецело остающейся в лоне православно-христианского сознания. На Жуковского-романтика выпадает миссия воссоединения «дворянской» и «народной» культур в единую русскую культуру. Эта устремленность к синтезу и придает романтизму Жуковского вневременную общенациональную значимость, которую проницательно чувствовал Пушкин, завершивший дело, начатое Жуковским. Не случайно в поэтической миниатюре «К портрету Жуковского» Пушкин сказал:

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

Романтический историзм Н. М. Карамзина

И «карамзинисты», и «шишковисты» при всех их разногласиях в конечном счете стремились к одному — к преодолению двуязычия русского культурного сознания начала XIX века. Их спор вскоре разрешила сама история русской литературы, явившая Пушкина, диалектически снявшего в своем творчестве возникшие противоречия.

Примечательно, что сам Карамзин в этих спорах участия не принимал, а к Шишкову относился с уважением, нисколько не обижаясь на его критику.

В 1803 году он приступил к главному делу своей жизни — созданию «Истории государства Российского». Карамзин начал писать ее в Москве, но в 1816 году, в связи с хлопотами по изданию завершенных восьми томов, переехал в Петербург. Здесь он невольно оказался близок ко двору, лично общался с Александром I и членами царской семьи.

Летние месяцы семья Карамзиных проводила в Царском Селе, где их навещал юный лицеист Пушкин. В 1818 году восемь томов «Истории...» вышли в свет, в 1821 году был опубликован девятый том, посвященный эпохе царствования Ивана Грозного, в 1825 году — десятый и одиннадцатый тома.

«История...» создавалась на основе изучения огромного фактического материала, среди которого ключевое место занимали летописи. Совмещая талант ученого-историка с талантом художественным, Карамзин искусно передавал сам дух летописных источников путем обильного их цитирования или умелого пересказа. Историку было дорого в летописях не только обилие фактов, но и само отношение летописца к ним. Постижение точки зрения летописца — главная задача Карамзина-художника, позволяющая ему передавать дух времени, народное мнение о тех или иных событиях, а Карамзин-историк при этом выступал с комментариями. Вот почему его «История...» сопрягала в себе описание возникновения и развития российской государственности с процессом роста и становления русского национального самосознания.

По своим убеждениям Карамзин был монархистом. Огромное влияние оказали на него события Французской революции, определившие, по его мнению, «судьбу людей на протяжении многих веков». Карамзин был хорошо знаком с политическим учением французских просветителей, сформулированным в «Персидских письмах» и «Духе законов» Монтескье. Французский мыслитель различал три типа государственного правления: республику, монархию и деспотию. Последний тип он считал «неправильным», требующим уничтожения. Идеальной формой государственного устройства Монтескье провозглашал республику, жизненными принципами которой являются усвоенные просвещенными гражданами республиканские добродетели: любовь к отечеству, любовь к равенству, привязанность к законам. В «Персидских письмах» Монтескье утверждал: «Монархия есть полное насилия состояние, всегда извращающееся в деспотизм... Святилище чести, доброго имени и добродетели, по-видимому, нужно искать в республиках и в странах, где дозволено произносить имя отечества».

Эта идеализация республиканских нравов французскими просветителями сыграла роковую роль в судьбе французской монархии. А якобинская диктатура, пришедшая ей на смену, явилась страшной и горькой пародией на их идеальные республиканские представления. Карамзин, хотя и называл себя «республиканцем в душе», был убежден, что этот общественный строй является красивой, доброй, но неисполнимой на практике утопией, ибо он требует от помраченного грехом человека таких доблестей, какие ему не под силу. Принцип современного общества, замечал Карамзин, несказанно далек от прекраснодушных идей просветителей о свободе, братстве и равенстве: «Сперва деньги — а после добродетель!» Поэтому Карамзин считал, что самодержавная форма правления исторически оправданна и наиболее органична для такой огромной страны, как Россия.

Но в то же время он вслед за Монтескье замечал и постоянную опасность, подстерегавшую самодержавие в ходе истории, — опасность перерождения его в самовластие. Это происходит всякий раз, когда государь нарушает принцип разделения властей, «симфонические» отношения между властью светской и духовной. Когда светская власть уклоняется от контроля над властью духовной, она становится тиранической, самовластной. Такими предстали в последних изданных при жизни Карамзина девятом, десятом и одиннадцатом томах «Истории...» Иоанн Грозный и Борис Годунов. Изображение венчанного злодея Иоанна и преступного царя Бориса потрясло воображение современников и оказало прямое влияние на становление декабристской идеологии.

Карамзин действовал при этом совершенно сознательно. Он говорил, что «настоящее бывает следствием прошедшего. Чтобы узнать о первом, надо вспомнить последнее». Вот почему Пушкин назвал «Историю...» «не только созданием великого писателя, но и подвигом честного человека». Когда в 1821 году вышел в свет девятый том, К. Ф. Рылеев не знал, «чему более удивляться, тиранству ли Иоанна, или дарованию нашего Тацита». Тома о Борисе Годунове и Смутном времени вышли за четыре месяца до восстания декабристов и вызвали отклик Пушкина: «Это злободневно, как свежая газета».

Опровергая распространенный взгляд на крестьянские мятежи и бунты как на проявление народной дикости и невежества, Карамзин показал, что они порождались уклонениями монархической власти от принципов самодержавия в сторону самовластия и тирании. Через народное возмущение Небесный Суд вершил кару за содеянные тиранами преступления. Именно в народной жизни проявляет себя, по Карамзину, Божественная воля в истории, именно народ чаще всего оказывается мощным орудием Провидения.

Как истинный патриот своего Отечества, Карамзин не раз высказывал Александру I нелицеприятные истины. В 1811 году он сделал это в «Записке о древней и новой России». Историк нарисовал в ней безрадостную картину внешнего и внутреннего положения России, показал беспомощные попытки правительства решить важные экономические проблемы. Он резко осудил Александра I за его реформаторские начинания, «коих благотворность остается делом сомнительным», ибо правление государя не принесло России обещанного блага, но укрепило страшное зло в лице паразитической бюрократии, чиновников-казнокрадов. Он высказал правду о самом царе как неопытном во внешней и внутренней политике властителе, занятом не благом России, а желанием пускать пыль в глаза, увлеченном бездумным заимствованием тех или иных учреждений Западной Европы, без учета русского исторического опыта. В этой связи он указал Александру на ошибки в правлении его предшественника Петра I. Главная пагуба его царствования — пренебрежение к опыту истории, неуважение к обычаям народа. «Пусть сии обычаи естественно изменяются, но предписывать им (русским людям) уставы есть насилие, беззаконное для монарха самодержавного». «Самовластие» Петра I и Александра I как раз и не принимает Карамзин. Результаты самовластия всегда оказываются печальными для Отечества: «Мы стали гражданами мира, но перестали быть, в некоторых случаях, гражданами России. Виною Петр».

Когда Пушкин уже в конце 1830-х годов познакомился с этой «Запиской...» в рукописи, он сказал: «Карамзин написал свои мысли о Древней и Новой России со всею искренностью прекрасной души, со всею смелостию убеждения сильного и глубокого... Когда-нибудь потомство оценит... благородство патриота».

Значение «Истории государства Российского» трудно переоценить: ее появление в свет было крупным актом русского национального самосознания. По словам Пушкина, Карамзин открыл русским их прошлое, как Колумб открыл Америку. Писатель в своей «Истории...» дал образец национального эпоса, заставив каждую эпоху говорить своим языком. В последних томах Карамзин использовал опыт исторического романа Вальтера Скотта, давая Борису Годунову глубокую нравственно-психологическую характеристику. Труд Карамзина оказал большое влияние на русских писателей. Опираясь на Карамзина, создавал своего «Бориса Годунова» Пушкин, сочинял свои «Думы» Рылеев. «История государства Российского» стимулировала развитие русского исторического романа от М. Н. Загоскина, И. И. Лажечникова до Л. Н. Толстого. «Чистая и высокая слава Карамзина принадлежит России», — сказал Пушкин.

Батюшков и Жуковский как родоначальники романтической школы «гармонической точности»

Русский романтизм первой четверти XIX века не был единым течением. Уже в начале века произошло его размежевание на *«психологический романтизм»* школы Н. М. Карамзина и *«гражданский романтизм»* поэтов классической ориентации. Оба эти течения обладали историческим оптимизмом и верой в будущее России. Но пути достижения желаемого идеала у них были разными.

Поэты школы Карамзина видели источник зла и социального неблагополучия не в общественных отношениях, а в помраченной грехом дисгармоничной природе современного человека. Поэтому и пути исцеления больного общества они искали во внутреннем перерождении, в самовоспитании человека, в обуздании свойственного ему эгоизма. Отсюда их особый интерес к внутреннему миру человеческой личности, нравственным проблемам, тонкому проникновению в тайны и загадки человеческой психики.

Поэты «гражданского романтизма», напротив, усматривали источник зла в окружающих человека обстоятельствах и утверждали идеал гражданина-патриота, любящего свое Отечество и вступающего в решительную борьбу с самовластием, с несовершенным устройством общества. В литературе они видели действенное средство патриотического воспитания человека-борца.

Школа Жуковского и Батюшкова занимала в русской поэзии начала XIX века лидирующее положение. Именно она осуществила полное преобразование языка поэзии. Выполнить эту роль оба поэта смогли, опираясь на реформу Карамзина. В «Заметке о сочинениях Жуковского и Батюшкова» (1822) П. А. Плетнев писал: «Мы видели, что истинная поэзия никогда не дичилась угрюмого отечества нашего. Начиная с XII до конца XVIII столетия она то реже, то чаще оживляла лиры наших песнопевцев, хотя разными, но равно пленительными звуками. *У нас недоставало только решительной отделки языка.* Всеобъемлющий Ломоносов, отважный Петров и неподражаемый Державин обогатили словесность нашу высокими, может быть, единственными произведениями поэзии, *но не победили своенравного языка*». С царствования Александра начался новый период русской поэзии. «В этот период появились два человека, которые совершенно овладели» ее языком — Жуковский и Батюшков. Плетнев выделяет три особенности их поэтического языка, определившие его совершенство: *чистоту, свободу и гармонию.*

Но открытия Батюшкова и Жуковского не ограничиваются только внешней, технической стороной дела. В их поэзии решительно изменяется сама природа поэтического слова, а вместе с ней и образная система русской поэзии. Слово в поэзии Батюшкова и Жуковского начинает говорить не только своим прямым предметным, вещественным значением, но и теми ассоциативными смыслами, которые «разбудил» в нем поэт для выражения индивидуального состояния, не имеющего в языке прямого обозначения или наименования. Это поэтическое открытие русских романтиков наиболее ярко проявляется у Жуковского в элегии «Вечер» (1806), две строфы из которой были положены на музыку П. И. Чайковским и вошли в его оперу «Пиковая дама»:

Уж вечер... облаков померкнули края,
Последний луч зари на башнях умирает;
Последняя в реке блестящая струя
  С потухшим небом угасает. ⟨...⟩
Как слит с прохладою растений фимиам!
Как сладко в тишине у брега струй плесканье!
Как тихо веянье зефира по водам
  И гибкой ивы трепетанье!

По наблюдению Г. А. Гуковского, эти стихи напоминают «музыкальный словесный поток, качающийся на волнах звуков и эмоций». И в этом музыкальном потоке, едином и слитном, слова звучат, как ноты, не только прямыми, но и ассоциативными, «музыкальными» значениями.

Это достигается с помощью особого поэтического синтаксиса, утверждаемого Жуковским. В любом поэтическом произведении диалектически взаимодействуют между собой два вида членения речи и два типа соотношений смыслов и слов. Первый вид — естественное синтаксическое деление и объединение словесных и смысловых групп. Второй вид — метрико-ритмическое их деление и объединение. Синтаксис стиха (второй вид) находится в постоянном взаимодействии с синтаксисом языка (первый вид). У Жуковского в элегии «Вечер» синтаксис стиха настолько активен, что подчиняет себе и разрушает логику языкового синтаксиса. В результате слово вступает в ассоциативное соотношение с другими словами: «Уж вечер... облаков...» Слово «облаков», синтаксически связанное со словом «края», ритмически объединяется со словом «вечер». Создается впечатление, что смыслы рождаются не в словах, а как бы между словами. В словах начинают пробуждаться не постоянные, а побочные, дополнительные значения: определение «померкнули» относится и к «краям облаков» и к «вечеру облаков», края которых «меркнут». Стиховые связи рождаются еще и поверх связей

языковых, синтаксических. И слова начинают сопрягаться друг с другом не только через логику их основных значений, а еще и через смысловые ореолы, ассоциации.

Это открытие Жуковского оказало огромное влияние на психологизацию слов в русской поэзии. Лейтмотивные слова первой строфы элегии «Вечер»: померкнули, последний, умирает, последняя, потухшим, угасает. Нагнетание эмоциональных повторений, нанизывание однотонных слов, выдвижение на первый план качественных признаков за счет предметных приводят к тому, что эти качественные слова стремятся отделиться от предметов, тем самым и предметы освобождая от «материальности», от вещественной приземленности. «Облака», «лучи», «водные струи» одухотворяются, «дематериализуются», сливаются друг с другом, становятся прозрачными, открывающими за прямым смыслом целый мир дополнительных, побочных значений и звучаний.

Вторая строфа состоит из четырех стихов-возгласов, между которыми нет логической связи. Но связь эмоциональная есть; она достигается за счет повторения однотипных формул: «как слит», «как сладко», «как тихо». Первый стих строфы — «как слит с прохладою растений фимиам» — настолько осложнен для логического восприятия синтаксической инверсией (сказуемое «слит», стоящее на первом месте, отделено от подлежащего «фимиам» целым потоком второстепенных членов), что поэтический ритм фактически уничтожает синтаксическую связь: то ли фимиам слит с прохладою растений, то ли фимиам растений слит с прохладою. Слова, освобожденные от жесткой синтаксической взаимозависимости, начинают вступать друг с другом в причудливые ассоциативные сцепления, в результате которых природа одухотворяется в своей нерасчлененной целостности. А во втором стихе эпитет «сладко», отнесенный к «плесканию струй», еще более усиливает намеченный в элегии процесс дематериализации и психологизации летнего вечера.

Основной пафос поэзии Жуковского — утверждение романтической личности, утонченное исследование внутреннего мира. «У Жуковского все душа и все для души», — сказал П. А. Вяземский. Поэзия у него разрушает рационалистический подход к поэтическому слову, свойственный классицизму и просветительскому реализму. Слово у Жуковского не используется как общезначимый термин, а звучит как музыка, с помощью которой он улавливает в природе какую-то незримую, таинственную жизнь, трудноуловимые излучения и импульсы, которые через природу Бог посылает чуткой и восприимчивой душе. Жуковский склонен думать, что за видимыми вещами и явлениями окружающего

нас природного мира скрывается образ Творца. Видимый образ природы в его восприятии — это символ невидимых Божественных энергий.

В элегии «Невыразимое» (1819) Жуковский сетует на бедность человеческого языка, способного схватывать лишь видимое очами и неспособного уловить «Создателя в созданье». Когда неизреченному поэт стремится дать название, его искусство обнаруживает свою слабость и «обессиленно безмолвствует»:

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?.. Горé душа летит,
Все необъятное в единый вздох теснится,
И лишь молчание понятно говорит.

В этих стихах, глубоко философичных по своей природе, уже предчувствуется Тютчев с его знаменитым стихотворением «Silentium!» («Молчание!» — *лат.*). Примечательно в «Невыразимом» сближение чистых, как райский сад, воспоминаний прошлого со святыней, сходящей с вышины, — обетованной райской жизнью, даруемой праведным душам за пределами земного бытия.

У Жуковского в элегиях есть целая философия воспоминаний. Он убежден, что все чистое и светлое, что дано пережить человеку на этой земле, войдет в будущую, вечную

жизнь, которая ждет каждого человека за порогом земного бытия. В элегической «Песне» (1818), предвосхищающей пушкинское «Я помню чудное мгновенье...», Жуковский писал:

Минувших дней очарованье,
Зачем опять воскресло ты?
Кто разбудил воспоминанье
И замолчавшие мечты?
Шепнул душе привет бывалой;
Душе блеснул знакомый взор;
И зримо ей минуту стало
Незримое с давнишних пор.
О милый гость, святое *Прежде*,
Зачем в мою теснишься грудь?
Могу ль сказать: *живи* надежде?
Скажу ль тому, что было: *будь*?

«Можно некоторым образом сказать, что существует только то, чего уж нет! — замечал Жуковский. — Будущее может не быть; настоящее может и должно перемениться; одно прошедшее не подвержено переменяемости: 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». Воспоминания Жуковский называл «двойниками нашей совести»: благодаря им не разрывается в этой жизни живая цепочка добра, невидимые звенья которой уходят в вечность, в тот идеальный мир, вера в который поддерживала Жуковского во всех жизненных испытаниях.

Жуковский не уставал повторять, что истинная родина души не здесь, а там, за гробом, что в земной жизни человек — странник и залетный гость. Земные испытания приносят ему немало бед и страданий, но счастье и не может быть уделом, целью жизни человека на земле.

Ты улетел, небесный посетитель;
Ты погостил недолго на земли;
Мечталось нам, что *здесь* твоя обитель;
Навек *своим* тебя мы нарекли...
Пришла Судьба, свирепый истребитель,
И вдруг следов твоих уж не нашли:
Прекрасное погибло в пышном цвете...
Таков удел прекрасного на свете! —

так говорит поэт в лучшей своей элегии «На кончину ее величества королевы Виртембергской» (1819).

Мысль о непрочности и хрупкости земного бытия, о неверности земного счастья, о неизбежности трагических испытаний вносит в элегии Жуковского устойчивый мотив грусти и печали. Но это не «мировая скорбь» Байрона с нотами отчаяния, неверия, дерзкого вызова Творцу. Печаль в элегиях Жуковского — *грусть с оттенком светлой радости*, сладкого упования. Поэт называет такую печаль вслед за Карамзиным «меланхолической», а само чувство — *меланхолией*.

Оптимизм этой грусти основан на глубокой христианской вере. «Христианство, — пишет Жуковский, — победив смерть и ничтожество, изменило и характер этой внутренней, врожденной печали. Из *уныния*, в которое она повергала и которое или приводило к безнадежности, губящей всякую внутреннюю деятельность, или насильственно влекло душу в заглушающую ее материальность и в шум внешней жизни, оно образовало эту животворную скорбь, которая есть для души источник самобытной и победоносной деятельности». В страдании Жуковский видит суровую школу жизни и не устает повторять, что «несчастие — великий наш учитель», что главная наука жизни — «смирение и покорность воле Провидения».

«История литературы, как всякая история органического развития, не знает скачков и всегда создает связующие звенья между отдельными гениальными деятелями, — писал литературовед С. А. Венгеров. — Батюшков есть одно из таких связующих звеньев между державинской и пушкинской эпохою.

Нельзя было прямо перейти от громоподобного и торжественного строя поэзии к ласкающей музыке стихов Пушкина и их «легкомысленному», с точки зрения од и гимнов, содержанию. Вот Батюшков и подготовил этот переход. Посвятив себя «легкой поэзии», он убил вкус к высокопарности, а русский стих освободил от тяжеловесности, придав ему грацию и простоту».

В своей поэзии Батюшков выступал соперником Жуковского и развивал поэтический язык в направлении противоположном. Батюшков не разделял увлечения Жуковского поэзией немецких и английских романтиков. Творческий метод Батюшкова ближе к французским классикам XVIII века. Ему чужда тема платонической любви, он скептически относится к мистицизму баллад Жуковского, к воспеванию потустороннего мира. Стиль Жуковского, выражающий текучий и изменчивый мир души, лишающий слово конкретности предметности, ему противопоказан. Он не принимает эпитет Жуковского, который не уточняет объективное качество предмета, а приглушает, размывает его: «*задумчивые* небеса», «*тихое* светило». Батюшков утверждает, напротив,

земную страсть, чувственную любовь, яркость, красочность, праздничность мира, а в слове поэта ценит умение схватить объективный признак предмета: «*Мутный* источник, след *яростной* бури».

«Направление поэзии Батюшкова совсем противоположно направлению поэзии Жуковского, — говорит В. Г. Белинский. — Если *неопределенность и туманность* составляют отличительный характер романтизма в духе средних веков, то Батюшков столько же *классик*, сколько Жуковский *романтик*; ибо *определенность и ясность* — первые и главные свойства его поэзии».

Если в лирике Жуковского мы не встречаем портрета возлюбленной, а лишь чувствуем душу «гения чистой красоты», бесплотный, но прекрасный дух ее, то у Батюшкова наоборот:

Я помню *голос милых слов*,
Я помню *очи голубые*,
Я помню *локоны златые*
Небрежно вьющихся власов.

(*«Мой гений»*)

Однако предметность поэзии Батюшкова всегда окрашивается в романтические, мечтательные тона. Ведь поэзия, с его точки зрения, — «истинный дар неба, который доставляет нам чистейшие наслаждения посреди забот и терний жизни, который дает нам то, что мы называем бессмертием на земле — мечту прелестную для душ возвышенных». Батюшков определяет вдохновение как «порыв крылатых дум», как состояние внутреннего ясновидения, когда «молчит страстей волненье» и «светлый ум», освобожденный от «земных уз», парит в «поднебесной». Поэт — дитя неба, ему скучно на земле: всему земному, мгновенному, бренному он противопоставляет «возвышенное» и «небесное».

Батюшков — романтик-христианин. Романтики делали упор на религиозном двоемирии в восприятии всего окружающего. Этим двоемирием определена и особая, романтическая природа эпикуреизма Батюшкова. Подпочвой его праздничного мировосприятия является чувство бренности и скоротечности всего земного. Его эпикуреизм питается не языческой, а иной, трагической философией жизни: «Жизнь — миг! Не долго веселиться». И потому его легкая поэзия далека от жанров салонной, жеманной поэзии классицизма или языческой чувственности поэтов Древнего мира. Радость и счастье Батюшков учит понимать и чувствовать по-особому. Что такое счастье в скоротечной жизни? Счастье — это идеальное ощущение. Потому эпикуреизм Батюшкова не заземлен, не материализован, и плотские, чувственные нача-

ла в нем одухотворены. Когда Батюшков зовет к «беспечности златой», когда он советует «искать веселья и забавы», то не о грубых страстях ведет он речь, не о плотских наслаждениях. Земное гибнет все, земное ничего не стоит, если оно не согрето, не пронизано мечтой. Мечта придает ему изящество, обаяние, возвышенность и красоту: «Мечтать во сладкой неге будем: / Мечта — прямая счастья мать!» *(«Совет друзьям»)*.

В своей статье об итальянском поэте эпохи Возрождения Петрарке Батюшков пишет, что «древние стихотворцы», имея в виду языческих поэтов античности, «были идолопоклонниками; они не имели и не могли иметь возвышенных и отвлеченных понятий о чистоте душевной, о непорочности, о надежде увидеться в лучшем мире, где нет ничего земного, преходящего, низкого. Они наслаждались и воспевали свои наслаждения...». «У них после смерти всему конец». Античным поэтам Батюшков противопоставляет Петраркухристианина, в юные годы потерявшего свою Лауру и посвятившего памяти о ней лучшие свои произведения. «Для него Лаура была нечто невещественное, чистейший дух, излившийся из недр божества и облекшийся в прелести земные». У Петрарки «в каждом слове виден христианин, который знает, что ничто земное ему принадлежать не может; что все труды и успехи человека напрасны, что слава земная исчезает, как след облака на небе».

Здесь Батюшков раскрывает природу своей эпикурейской поэзии, своих светлых радостей и печалей. «Веселая песнь его, — писал Ю. Айхенвальд, — часто замолкала, потому что с жизнерадостной окрыленностью духа замечательно сочеталась у Батюшкова его неизменная спутница, временами только отходившая в тень, — искренняя печаль»:

Мы лавр находим там
Иль кипарис печали,
Где счастья роз искали,
Цветущих не для нас.

(«Ответ Тургеневу»)

Скудные и робкие земные радости он дополнял, усиливал мечтой, грезой: «Мечтание — душа поэтов и стихов». Во второй период творчества Батюшков перешел от наслаждения к христианской совести, но и тут не отказался от прежнего пафоса. Совесть для него — страсть. И христианство не обрекает его на жизнь бледную и унылую. Добро — не смирение, добро действенно и страстно: оно — «души прямое сладострастье». У Батюшкова жизнь не перестала быть яркой и тогда, когда «Вера пролила спасительный елей в лампаду чистую Надежды».

Батюшков довел до классического совершенства стиль «гармонической точности», без которого невозможно представить становление Пушкина. Батюшков разработал *язык поэтических символов*, придающих жизни эстетическую завершенность и красоту. Он создавался Батюшковым путем приглушения предметного смысла слов. «Роза» в его стихах — цветок и одновременно символ красоты, «чаша» — сосуд и символ веселья. В элегии «К другу» он говорит: «Где твой фалерн и розы наши?» Фалерн — не только любимое древним поэтом Горацием вино, а розы — не только цветы. Фалерн — это напоминание об исчезнувшей культуре, о поэзии античности с ее эпикуреизмом, прославлением земных радостей. Розы — воспоминание о беззаботной юности, о празднике жизни, который отшумел. Такие поэтические формулы далеки от холодных аллегорий классицизма: здесь осуществляется тонкий поэтический синтез конкретно-чувственного образа («роза») и его смысловой интерпретации («праздник жизни»). В аллегории вещественный план начисто отключен, в поэтическом символе Батюшкова он присутствует:

Как ландыш под серпом убийственным жнеца
Склоняет голову и вянет,
Так я в болезни ждал безвременно конца
И думал: Парки час настанет.
Уж очи покрывал Эреба мрак густой,
Уж сердце медленнее билось:
Я вянул, исчезал, и жизни молодой,
Казалось, солнце закатилось. *(«Выздоровление»)*

В элегии обнажен сам процесс рождения поэтического символа («формулы»): цветок склоняет голову, как человек, а человек вянет, как цветок. В итоге «ландыш» приобретает дополнительный поэтический смысл (свою *поэтическую этимологию*): это и цветок, и символ молодой, цветущей жизни. Да и «серп убийственный жнеца» в контексте возникающих ассоциаций начинает намекать на смерть с ее безжалостной косой, какой она предстает в распространенном мифологическом образе-олицетворении.

Такие *поэтизмы* кочуют у Батюшкова из одного стихотворения в другое, создавая ощущение гармонии, поэтической возвышенности языка: «пламень любви», «чаша радости», «упоение сердца», «жар сердца», «хлад сердечный», «пить дыхание», «томный взор», «пламенный восторг», «тайны прелести», «дева любви», «ложе роскоши», «память сердца». Происходит очищение, возвышение поэтического стиля: «локоны» вместо «волосы», «ланиты» вместо «щеки», «пастырь» вместо «пастух», «очи» вместо «глаза».

Много работает Батюшков и над фонетическим благозвучием русской речи. Разговорный язык своей эпохи он с досадой уподобляет «волынке или балалайке»: «И язык-то по себе плоховат, грубенек, пахнет татарщиной. Что за *ы*, что за *ш*, что за *щ, щий, при, пры, тры*? О, варвары!» А между тем, как утверждает Батюшков, каждый язык, и русский в том числе, имеет свою гармонию, свое эстетическое благозвучие. Надо только раскрыть его с помощью данного от Бога таланта. Батюшков много трудится, чтобы придать поэтическому языку плавность, мягкость и мелодичность звучания, свойственную, например, итальянской речи. И наш поэт находит в русском языке не менее выразительные скрытые возможности:

Е*сли лилия ли*стами
Ко груди твоей пр*ил*ьнет,
Е*сли* яркими *лучами*
В каме*ль*ке огонь б*ле*снет,
Е*сли* пл*а*мень потаенный
По *ла*нитам пробежал... *(«Привидение»)*

«Перед нами первая строка, — пишет И. М. Семенко. — «Если лилия листами». Четырехкратное *ли-ли-ли-ли* образует звуковую гармонию строки. Слог *ли*, и самый звук *л* проходит через строку как доминирующая нота. Центральное место занимает слово *лилия*, закрепляя возникший музыкальный образ зрительным представлением прекрасного. Ощутимо гармоническим становится и слово *если*, начинающееся к тому же с йотированной гласной (ею оканчивается «лилия»). *Если*, первое слово строки, перекликается также с ее последним словом — *листами*. Сложнейший звуковой рисунок очевиден».

Когда Пушкин в элегии Батюшкова «К другу» прочитал строку *«Любви и очи и ланиты»*, он воскликнул: «Звуки итальянские! Что за чудотворец этот Батюшков!», а впоследствии сказал: «Батюшков... сделал для русского языка то же самое, что Петрарка для итальянского». Действительно, знание языка поэзии Италии дало Батюшкову многое. Но не надо думать, что поэт механически переносил итальянские созвучия в русскую поэтическую речь. Нет, он искал эти созвучия в самой природе родного языка, выявлял поэзию в русских его звуках. Такова звукопись в первых строках переведенного им *отрывка из «Чайльд Гарольда»* Байрона:

Есть наслаждение и в дикости лесов.
Есть радость на приморском бреге,
И есть гармония в сем говоре валов,
Дробящихся в пустынном беге.

Отсутствие в четвертом стихе ударения на второй стопе четырехстопного ямба не случайно: сочетаясь с плавными свистящими и шипящими звуками («дробящихся»), оно живописует обрывающийся бег морской волны. Рокот пронизывающих стихи звуков *р*, как бы наталкивающихся периодически на твердое как камень *д*, рассыпается в шипение финала, как угаснувшая на берегу в брызгах и пене морская волна.

Вслед за перестройкой образной системы решительно изменяется и система жанров в поэзии Жуковского и Батюшкова.

На смену высоким поэтическим жанрам классицизма (ода, гимн) на первый план литературного процесса выходят малые жанры (дружеское послание, элегия, сатира, баллада, песня, романс). При этом совершается глубокая перестройка внутри жанров: исчезает резкая граница между гражданско-ораторскими и интимно-лирическими жанрами, свойственная поэтике классицизма. Высокое содержание начинает проникать в элегию (Батюшков — «На развалинах замка в Швеции», 1814) и дружеское послание (Батюшков — «К Дашкову», 1812), интимно-лирическая тема соединяется органически с темой патриотической, гражданской (Жуковский — «Певец во стане русских воинов», 1812). За этим стоит рост личностного самосознания, индивидуальным лиризмом окрашиваются и гражданские, патриотические чувства, обретающие несвойственную им в классицизме полноту и теплоту.

Одновременно с этим нравственные искания, интимные чувства и переживания личности начинают обретать общественную значимость, выходят из тени, из периферийных жанров классицизма на первый план литературного развития.

В то же время в поэзии первой четверти XIX века еще сохраняется унаследованная от классицизма система жанрового мышления.

В литературном послании с его непринужденностью, с его живыми интонациями, стилистической свободой оттачивается «разговорный стиль» русской лирики, который окажет потом влияние на новые жанры поэтического эпоса — «роман в стихах», стихотворную повесть, шутливую поэму, а также на становление реалистического стиля русской прозы.

Элегия, погружаясь во внутренний мир личности, касаясь вечных экзистенциальных проблем человеческого бытия, движется к романтизму: не случайно одно из ведущих его течений в поэзии 20-х годов иногда называют элегическим. *Баллада* вносит в русскую поэзию народный колорит.

Поэтические искания декабристов

Мечтая, как все романтики, о благотворных нравственных и духовных переменах в своем Отечестве, декабристы полагали, что именно эти перемены приведут к исцелению вековых социальных язв, среди которых на первом месте у них стояло крепостное право. Унаследовав от просветителей убеждение, что «мнения правят миром», декабристы в первую очередь разработали широкую программу нравственного воспитания в русском человеке свободного гражданина, всей душой любящего свое Отечество и готового жизнью пожертвовать для его блага и процветания.

На литературу они смотрели по-особому. Они видели в ней действенный фактор изменения и обновления самой жизни. Поэтическое слово и дело в их понимании были нераздельными понятиями. В центре их эстетических взглядов была идея *одействовления* искусства. Эту идею нового синтеза искусства и жизни вынашивал сто лет спустя на очередном разломе исторических эпох Александр Блок: «Потребно чудо, вмешательство какого-то Демиурга, который истолчет в одном глубоком чане душу красивой бабочки и тело полезного верблюда, чтобы явить миру новую свободную необходимость, сознание прекрасного долга, чтобы слово стало плотью, художник — человеком. Пока же слова остаются словами, жизнь — жизнью, прекрасное — бесполезным, полезное — некрасивым. Художник, чтобы быть художником, убивает в себе человека, человек, чтобы жить, отказывается от искусства».

Декламационная устремленность высокой патриотической поэзии, призванной оказывать прямое и непосредственное воздействие на читателя, пробуждая в нем волю к героическому поступку, возникла у будущих декабристов еще в годы Отечественной войны. «Тогда, по утверждению А. Бестужева, слова *отечество* и *слава* электризовали каждого». Тогда Ф. Глинка создает цикл военно-патриотических песен, обращаясь, с одной стороны, к метрическим формам народной поэзии, а с другой — к фразеологии и пафосу торжественной оды. Декламационность, предполагающая прямое обращение к слушателям, и высокая фразеология («сын отечества», «герой», «тиран», «свобода», «оковы») органически перейдут потом в поэзию декабризма.

Поэты гражданского романтизма усматривали источник зла в окружающих человека обстоятельствах и утверждали идеал гражданина-патриота, любящего свое Отечество и вступающего в решительную борьбу с «самовластием», с несовершенным устройством общества. В литературе они видели эффективное средство патриотического воспитания человека-борца. В уставе декабристского «Союза благоденствия»

(1818—1821) «Зеленая книга» было записано, что «сила и прелесть стихотворений» состоит «более всего в непритворном изложении чувств высоких и к добру увлекающих...». «Описание предмета или изложение чувства, не возбуждающего, но ослабевающего высокие помышления, как бы оно прелестно ни было, всегда недостойно дара поэзии».

Эстетика гражданского романтизма заимствовала от классицизма XVIII века требование высокого содержания искусства, она обращалась к жанру оды, лироэпическому гимну, сатире. Она вступала в полемику с «унылым элегизмом» школы Жуковского, предпочитая культ сильных и высоких гражданских чувств. Лирический монолог поэта гражданского романтизма утверждался не в жанре элегического размышления с его утонченным психологизмом, пристрастием к иррациональным проявлениям человеческой психики, а в гражданской, одической традиции с ее ораторско-декламационным стилем. Вместо элегических формул «розы», «слезы», «младость», «радость» в поэзии декабристов обрели эмоционально окрашенное звучание иные «слова-сигналы»: «тиран», «вольность», «цепи», «кинжал».

Но в то же время поэзия гражданского романтизма опиралась на опыт романтизма психологического, использовала открытую им многозначность и полисемантизм поэтического слова. Старославянизмы и другие слова высокого стиля классицизма потеряли в их творчестве свойственную классицизму рациональность и однозначно прямой предметный смысл. Высокое слово у декабристов приобрело дополнительные образные наслоения, эмоциональные ореолы, окрасилось личностным отношением автора, стало звучать как торжественная музыка.

К середине 1810-х годов «карамзинисты» восторжествовали над «шишковистами». Однако на исходе 1810-х годов школа «гармонической точности» начинает испытывать полемические нападки не только со стороны ревнителей «старого слога», но и со стороны молодых поэтов декабристской ориентации, сторонников создания поэтического стиля, включающего все богатство русского языка (Ф. Глинка, П. Катенин, А. Грибоедов). Это связано с проблемой народности литературы, все более настойчиво утверждающей себя на русском Парнасе. В 1811 году Ф. Глинка публикует в «Русском вестнике» статью «Замечания о языке славянском и русском, или светском наречии»: «Какое изобилие! Какие возвышенные и какие величественные красоты в наречии славянском! И притом какое искусное и правильное сочетание слов, без чего и лучшие мысли теряют свою красоту». Ему вторит П. Катенин в «Сыне отечества» в 1822 году: «Знаю все насмешки новой школы над славянофилами, варягороссами и пр., но охотно спрошу у самих насмешников,

каким же языком нам писать эпопею, трагедию или даже важную благородную прозу? Легкий слог, как говорят, хорош без славянских слов; пусть так, но в легком слоге не вся словесность заключается: он даже не может занять в ней первого места; в нем не существенные достоинства, а роскошь и щегольство языка».

Одновременно с отстаиванием высокого стиля в поэзии с новой остротой поднимается проблема народности литературы. Она волновала не только консервативную часть русских писателей, разделявших взгляды Шишкова. П. А. Катенин, близкий к декабристам, — решительный противник романтического субъективизма, манерности, слащавости и вялости поэтического языка писателей-«карамзинистов». В 1815 году он начинает полемику с В. А. Жуковским, публикуя баллады «Наташа», «Убийца», «Леший». В 1816 году, вступая в прямое соперничество с «Людмилой» Жуковского, Катенин пишет балладу «Ольга» — вольный перевод «Леноры» Г. А. Бюргера. Выступая против перифрастического стиля и утонченного психологизма Жуковского, Катенин стремится к точности в передаче «простонародного» быта в этнографических описаниях и в языке, к психологически достоверной речевой характеристике героев. В полемике с мистицизмом баллады Жуковского Катенин намеренно огрубляет в простонародном духе изображение нечистой силы, встреченной Ольгой на пути с мертвым женихом:

Казни столп; над ним за тучей
Брезжит трепетно луна;
Чьей-то сволочи летучей
Пляска вкруг его видна.

В балладе «Убийца» и сам сюжет, и поэтический слог у Катенина в ряде моментов предвосхищают поэзию Н. А. Некрасова:

В селе Зажитном двор широкий,
    Тесовая изба,
Светлица и терем высокий,
    Беленая труба...

Поэзия Кондратия Федоровича Рылеева (1795—1826)

Его поэзия наиболее последовательно выразила радикальные настроения декабристов. Он начал свой творческий путь в русле карамзинского направления. Но вскоре, как и многие из его собратьев, офицеров-декабристов, он не смог уже терпеть деспотические аракчеевские порядки, водворившиеся в армии по окончании Отечественной войны. «Для ны-

нешней службы нужны подлецы, — писал он матери, — а я, к счастью, не могу им быть». Молодой офицер уходит в отставку, переезжает в Петербург, сближается со столичными литераторами. Осенью 1820 года в журнале «Невский зритель» он публикует сатиру «К временщику»:

Надменный временщик, и подлый и коварный,
Монарха хитрый льстец и друг неблагодарный,
Неистовый тиран родной страны своей,
Взнесенный в важный сан пронырствами злодей!
Ты на меня взирать с презрением дерзаешь
И в грозном взоре мне свой ярый гнев являешь!
Твоим вниманием не дорожу, подлец;
Из уст твоих хула — достойных хвал венец!

«Нельзя представить изумления, ужаса, даже, можно сказать, оцепенения, какими поражены были жители столицы при сих неслыханных звуках правды и укоризны, при сей борьбе младенца с великаном (Аракчеевым. — *Ю. Л.*)», — вспоминал друг Рылеева Николай Бестужев. Надменному временщику ничего не оставалось, как сделать вид, что дерзкие стихи направлены не по его адресу, хотя весь образованный Петербург знал это.

Противоположной по жанру этому сатирическому посланию явилась ода Рылеева «Гражданское мужество» (1823), обращенная к генералу Мордвинову, который своими либеральными начинаниями приводил в бешенство членов Государственного совета:

Вотще неправый глас страстей
И с злобой зависть, козни строя,
В безумной дерзости своей
Чернят деяния героя.
Он тверд, покоен, невредим,
С презрением внимая им,
Души возвышенной свободу
Хранит в советах и в суде
И гордым мужеством везде
Подпорой власти и народу.

«Внося новое содержание в лирику, декабристы видоизменяли ее жанровые формы, — отмечал Н. И. Соколов. — Классическая ода была гражданским жанром. Но политическая тема здесь не становилась переживанием индивидуальной личности. Одописец эпохи классицизма, от лица которого воспевалось высокое лицо или событие, оставался абстрактным образом поэта. Романтическая ода декабристов стала выражать личное чувство, предметом которого высту-

пает общественное явление. В этой эволюции жанра отразился тот переворот в поэзии, который был произведен романтиками». Стихи написаны Рылеевым прямо от лица молодого поколения, голос которого постоянно врывается в мерные, возвышенные ритмы оды, очеловечивая их трепетом личностного чувства: «Но нам ли унывать душой», «О так, сограждане, не нам в наш век роптать на Провиденье», «Одушевленные тобой», «В восторге затрепещут внуки».

В стихотворении К. Ф. Рылеева «Я ль буду в роковое время...» (1824) идеальный образ гражданина, смелого, целеустремленного, готового жертвовать собой, противопоставлен «изнеженному племени переродившихся славян»:

Я ль буду в роковое время
Позорить гражданина сан
И подражать тебе, изнеженное племя
Переродившихся славян?
Нет, не способен я в объятьях сладострастья,
В постыдной праздности влачить свой век младой
И изнывать кипящею душой
Под тяжким гнетом самовластья.

Обращаясь к равнодушным, охладевшим душой современникам, лирический герой Рылеева хочет разбудить их пламенным призывом к борьбе за свободу отчизны. Романтическая антитеза определяет в этом стихотворении все, даже особенности поэтической рифмовки. Это рифмовка, в которой первое слово дает ассоциации с легкой поэзией школы Жуковского, а второе — по контрасту — с гражданской, политической лирикой: сладострастье — самовластье, неги — Риеги. В посвящении к поэме «Войнаровский», обращаясь к своему другу А. Бестужеву, Рылеев скажет о своих стихах:

Как Аполлонов строгий сын,
Ты не увидишь в них искусства:
Зато найдешь живые чувства:
Я не Поэт, а Гражданин.

Назначение своей поэзии декабристы видели «не в изнеживании чувств, а в укреплении и возвышении нравственного существа нашего». Они были глубоко убеждены, что только те стихи достойны признания, дух и пафос которых непосредственно входит в жизнь и участвует в жизнестроительстве.

С этой же целью они обращались к историческому прошлому, стремясь «возбуждать доблести сограждан подвигами предков». В фольклоре декабристов интересовали не лирические народные песни, не сказки, а исторические предания.

В древнерусской литературе они ценили воинские повести, где, по словам А. Бестужева, «непреклонный, славолюбивый дух народа дышит в каждой строке». Наиболее ярким примером исторической поэзии декабристов были «Думы» Рылеева. В предисловии к ним поэт сказал: «Напоминать юношеству о подвигах предков, знакомить его со светлейшими эпохами народной истории, сдружить любовь к Отечеству с первыми впечатлениями памяти — вот верный способ для привития народу сильной привязанности к родине: ничто уже тогда сих первых впечатлений, сих ранних понятий не в состоянии изгладить. Они крепнут с летами и творят храбрых для бою ратников, мужей доблестных для совета».

Сюжеты своих дум Рылеев заимствует в народных легендах и преданиях, в «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. Герои дум — мученики, страдальцы, гибнущие за правое дело, вступающие в решительную борьбу с носителями общественного зла. В думах, в отличие от классической оды или поэмы, преобладает лирическое начало, ключевую роль в них играют монологи героев, эмоционально насыщенные, возвышенные, исполненные патриотических чувств. Героев окружают романтические пейзажи — ночь, буря, скалы, темные тучи, сквозь которые пробивается луна, вой ветра и блеск молний («Смерть Ермака», «Ольга при могиле Игоря», «Марфа Посадница»).

Однако еще Пушкин обратил внимание на отсутствие подлинного историзма в думах Рылеева: история — иллюстрация, собрание положительных или отрицательных примеров, имеющих прямой агитационный смысл. Поэтому герои дум говорят одинаковым, возвышенно-декламационным языком. Лишь в отдельных произведениях Рылеев приближается к исторической достоверности в передаче характеров и обстоятельств, которая была, например, уже доступна Пушкину в его «Песне о вещем Олеге». Не случайно Пушкин высоко оценил думу Рылеева «Иван Сусанин» и увидел проблески возмужавшего дарования в поэме «Войнаровский».

Именно в поэме «Войнаровский» (1823—1825) получил наиболее строгое и четкое воплощение жанр романтической поэмы декабристов. В соответствии с историческими интересами Рылеев выбирает в качестве основного события поэмы борьбу украинского народа за свою независимость в момент выступления украинского гетмана Мазепы против Петра I. Войнаровского как ближайшего сподвижника Мазепы читатель поэмы встречает уже в далекой якутской ссылке. Подобно пушкинскому герою из поэмы «Кавказский пленник», Войнаровский одинок, оторван от общества. Но, в отличие от разочарованного, хладного сердцем героя южных поэм Пушкина, Войнаровский целен душой: это герой-гражданин,

в котором горит «пламень пылкий» любви к родине и свободе. Да, он порою угрюм и мрачен, но не от разочарования и охлаждения, как у традиционного байронического героя, а от невозможности пустить в дело кипящие в душе силы. Да, Войнаровский недоверчив, он всегда дичится и молчит. Но это не гордое одиночество романтического героя, а полное отсутствие дружеской среды:

Иных здесь чувств и мнений люди:
Они не поняли б меня...

Исследователь жанра романтической поэмы Н. И. Соколов обратил внимание, что и в построении своей поэмы Рылеев проявляет большую самостоятельность: в «Войнаровском» отсутствуют перестановки и разрывы в изложении сюжета, которые характерны для романтической композиции байронической поэмы с ее принципами вершинности и недосказанности. В рассказе Войнаровского повествование следует естественному ходу событий начиная с юных лет героя. Отход от романтической условности особенно заметен в развернутых описаниях природы Якутского края:

В стране метелей и снегов,
На берегу широкой Лены,
Чернеет длинный ряд домов
И юрт бревенчатые стены.
Кругом сосновый частокол
Поднялся из снегов глубоких,
И с гордостью на дикий дол
Глядят верхи церквей высоких...

«С Рылеевым мирюсь. «Войнаровский» полон жизни», — писал Пушкин брату в январе 1824 года, познакомившись с рукописью поэмы. А впоследствии он сказал о Рылееве: «Слог его возмужал и становится истинно-повествовательным, чего у нас почти еще нет».

Но талант Рылеева-поэта не успел раскрыться полностью. Накануне восстания 14 декабря 1825 года именно его квартира превратилась в штаб. Поэт предчувствовал, что идет на верную смерть. В поэме «Наливайко» он сказал:

Погибну я за край родной, —
Я это чувствую, я знаю...
И радостно, отец святой,
Свой жребий я благословляю!

Накануне восстания он говорил своим друзьям: «Судьба наша решена... Но мы начнем. Я уверен, что погибнем, но пример останется».

Священник о. Мысловский, который часто посещал Рылеева в крепости, встретил в нем «истинного христианина, готового душу положить за други своя». На кленовом листе Рылеев нацарапал для передачи своему другу-соузнику Евгению Оболенскому такие стихи:

Творец! Ты мне прибежище и сила,
Вонми мой вопль, услышь мой стон:
Приникни на мое моленье,
Вонми смирению души,
Пошли друзьям моим спасенье,
А мне даруй грехов прощенье
И дух от тела разреши.

«Он веровал, — вспоминали друзья, — что если человек действует не для себя, а на пользу ближних и убежден в правоте своего дела, то, значит, само Провидение им руководит».

Так в поздних стихах Рылеева, написанных в каземате Петропавловской крепости, появились христианские мотивы, сближающие его стихи с элегиями Жуковского. Синтез двух течений русского романтизма, гражданского и психологического, намечается уже в поэзии Пушкина начиная со стихов петербургского периода. Но завершится этот синтез в 1830-е годы в поэзии и прозе «любомудров» и лирике М. Ю. Лермонтова.

Вопросы и задания на базовом и профильном уровнях изучения

1. Опираясь на учебник и используя примеры из произведений русских поэтов начала XIX века, изученных в 9 классе, продумайте развернутое сообщение о своеобразии русского романтизма.
2. Расскажите о принципах языковой реформы Карамзина и Шишкова, охарактеризуйте споры «карамзинистов» и «шишковистов» и их роль в становлении литературного языка. Объясните, почему проблема языка так глубоко волновала русских писателей-романтиков.
3. Подготовьте сообщение о романтической «школе гармонической точности» с приведением собственных примеров из произведений русских поэтов первой половины XIX века, с которыми вы познакомились в 9 классе.
4. Подготовьте сообщение о своеобразии поэтического слова в лирике Жуковского и Батюшкова, обратив внимание на роль романтической лирики в развитии психологизма, на формирование в ней символической образности.

5. Расскажите о своеобразии второй, декабристской ветви в русской романтической поэзии на примере анализа стихотворений К. Ф. Рылеева.

Дополнительные вопросы и задания на профильном уровне изучения

1. Продумайте сообщение об особой роли «переводов-перевыражений» в развитии русской романтической поэзии, опираясь на учебник и используя собственные примеры из знакомых вам переводов русских поэтов первой четверти XIX века.
2. Раскройте своеобразие романтического историзма Карамзина и охарактеризуйте влияние «Истории государства Российского» на развитие русской литературы первой половины XIX века.
3. Дайте характеристику творческого диалога Катенина с Жуковским в жанре романтической баллады.
4. Используя учебник и дополнительную литературу, рекомендованную учителем, подготовьте сообщение о роли баллад Жуковского в развитии русской литературы XIX века.

Александр Сергеевич ПУШКИН (1799—1837)

Художественный мир Пушкина

«При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о национальном русском поэте, — сказал Н. В. Гоголь. — В нем, как будто в лексиконе, заключилось все богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал все его пространство. Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в конечном его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский характер...»

Пушкин — непревзойденный художник нашей литературной классики, немеркнущий и загадочно недостижимый для нее идеал. Это — солнце русской литературы. Он завершил более чем столетний процесс формирования новой русской литературы и ее языка. В творчестве Пушкина наша литература впервые и навсегда обрела свой зрелый, национально определившийся характер и заняла почетное место в кругу других литератур христианской Европы.

В каждой национальной литературе есть имена, являющиеся свидетельством ее вершины, дающие на века этой литературе духовно-эстетический идеал. В Италии это Петрарка, во Франции — Расин, в Германии — Гете, в Англии — Шекспир, а у нас в России — Пушкин. Особенностью таких писателей является их вечная современность. Они воспринимаются как начало всех начал. В их творчестве видится воплощенным национальный идеал писателя и человека со свойственным ему чувством меры, с безупречным ощущением границ дозволенного и недозволенного в жизни и в искусстве. Поэтому всеми они воспринимаются как образец, но образец, недостижимый для подражания.

«Невозможно повторить Пушкина», — утверждал Гоголь. И в то же время русский критик Ап. Григорьев с удивлением подмечал: «Во всей современной литературе нет ничего истинно замечательного и правильного, что бы в зародыше своем не находилось у Пушкина». Послепушкинская литература безотчетно и неосознанно, вне прямого стремления к

подражанию, остается в границах того магического круга художественных тем, идей и образов, который очерчен ее гением, высвечен ее немеркнущим солнцем. «Мы находим теперь, — писал вслед за Ап. Григорьевым Н. Н. Страхов, — что, несмотря на множество, по-видимому, новых путей, которыми шла с тех пор русская литература, эти пути были только продолжением дорог, уже начатых или совершенно пробитых Пушкиным».

И в самом деле, зерно романа-эпопеи «Война и мир» Л. Н. Толстого содержится в «Капитанской дочке», равно как зерно «Преступления и наказания» Достоевского заключается в «Пиковой даме». Вся галерея «лишних людей» — от Печорина Лермонтова, Бельтова Герцена до Рудина и Лаврецкого Тургенева, Обломова и Райского Гончарова — восходит к пушкинскому Евгению Онегину. Татьяна и Ольга в этом романе — прообразы Веры и Марфеньки в «Обрыве» Гончарова. К русской душою Татьяне тяготеют лучшие женские образы в романах Тургенева — Наталья Ласунская, Лиза Калитина, Елена Стахова. Русские писатели-классики, явившиеся после Пушкина, раскрывают и развертывают те емкие художественные формулы, которые содержит в себе образный мир Пушкина.

В чем же секрет этой странной на первый взгляд очарованности русской литературы Пушкиным, что удерживает наших писателей в границах и пределах созданного им художественного мира? В творчестве Пушкина впервые осуществился органический синтез освоенного русской литературой XVIII века культурного опыта Западной Европы с многовековой национальной традицией. Богатырским усилием был преодолен порожденный Петровскими реформами разрыв между тонкой прослойкой европеизированного дворянского общества и народом с его тысячелетней православно-христианской духовностью. Пушкин восстановил прерванную реформами Петра связь времен древней и новой России, осуществив творческую работу глубокой общенациональной значимости. По словам Герцена, русский народ на приказ Петра образоваться «ответил через сто лет громадным явлением Пушкина».

Необходимым условием для вступления русской литературы в зрелую фазу ее развития являлось формирование литературного языка. До середины XVII века таким языком в России был церковно-славянский. Но с «Жития протопопа Аввакума» и бытовых повестей второй половины XVII века начался процесс формирования *новой* (светской) русской литературы. Реформы Петра I придали ему ускоренный характер. Однако в языке русской литературы XVIII века преобладала хаотическая пестрота, преодолеть которую пытался Ломоносов своей языковой реформой, разделяющей

слова на «три штиля» и закрепляющей высокий, средний и низкий стили за разными жанрами литературы.

Реформа Ломоносова сыграла положительную роль в обуздании речевого хаоса. Однако упорядоченность достигалась здесь путем жесткой, рациональной регламентации, навязанной сверху литературному языку. А ведь язык — явление живое и тонкое, он не конструируется, не изобретается, он органически рождается в естественном процессе художественного творчества. В 1814 году П. А. Вяземский посетует: «Мы не знаем своего языка, пишем наобум и не можем опереться ни на какие столбы. Наш язык не приведен в систему, руды его не открыты, дорога к ним не прочищена». А друг Жуковского Андрей Тургенев так выразит свою мечту о необходимости гениального писателя-реформатора: «Напитанный русской оригинальностью, одаренный творческим даром, должен он дать другой оборот нашей литературе».

Решение творческой задачи такого масштаба стало возможным лишь на высоком духовном подъеме сформировавшегося национального самосознания. Эту духовную зрелость Россия обрела после Отечественной войны 1812 года. В. Г. Белинский писал: «Можно сказать без преувеличения, что Россия больше прожила и дальше шагнула от 1812 года до настоящей минуты, нежели от царствования Петра до 1812 года. С одной стороны, 12-й год, потрясши всю Россию из конца в конец, пробудил ее спящие силы и... чувством общей опасности сплотил в одну огромную массу косневшие в разъединенных интересах частные воли, возбудил народное сознание и народную гордость... С другой стороны, вся Россия, в лице своего победоносного войска, лицом к лицу увиделась с Европою, пройдя по ней путем побед и торжеств. Все это сильно способствовало возрастанию и укреплению возникшего общества. В двадцатых годах текущего столетия русская литература от подражательности устремилась к самобытности: явился Пушкин».

«Он при самом начале своем уже был национален, — говорил Гоголь. — Все уравновешено, сжато, сосредоточено, как в русском человеке, который не многоглаголив на передачу ощущения, но хранит и совокупляет его долго в себе...» Национальное своеобразие Пушкина заключается «в необыкновенном искусстве немногими чертами означить весь предмет. Его эпитет так отчетист и смел, что иногда один заменяет целое описание... Его небольшая пьеса всегда стоит целой поэмы».

Искусство Пушкина — это искусство поэтических формул, емких художественных обобщений общенационального масштаба. По замечанию Ю. Н. Тынянова, «слово стало заменять у Пушкина своею ассоциативною силою развитое и

длинное описание». Пушкин обладал редкой чувствительностью к самому духу национального языка, к его историческим корням, к скрытым в его недрах драгоценным рудам.

По определению М. Н. Каткова, «в поэтическом слове Пушкина пришли к окончательному равновесию все стихии русской речи», «успокоился внутренний труд образования языка... У Пушкина впервые легко и непринужденно слились в одну речь и церковно-славянская форма, и народное речение, речение этимологически чуждое, но усвоенное мыслью как ее собственное».

В отличие от Карамзина и его последователей Пушкин не вводил в литературный язык никаких новых слов, но зато очень широко пользовался удачными стилистическими находками своих предшественников и современников. В его стихотворении «Памятник», например, ощутимы заимствования из поэтической лексики Державина; в стихах «Я помню чудное мгновенье...» ключевой образ «гений чистой красоты» взят у Жуковского; поэтический вопрос-формула, открывающий стихотворение «Что в имени тебе моем?», подхвачен Пушкиным у второстепенного поэта Саларева; поэтический образ «Дробясь о мрачные скалы, шумят и пенятся валы» — вариация находки второстепенного поэта Филимонова: «И разъяренные валы... дробят о грозные скалы» и т. п. Масштабы таких заимствований в поэтическом словаре Пушкина огромны: здесь Ломоносов и Державин, Радищев и Княжнин, Жуковский и Батюшков...

Родоначальник новой русской литературы ко всему поэтическому наследию относился как к общенациональному достоянию. Подобно народному сказителю, творящему по законам коллективного искусства, он не стыдился брать близкое его душевному настрою «чужое». Менее всего он стремился измышлять что-то от своего лица и вовсе не был озабочен противопоставлением своего «я» предшественникам и современникам. Огромным усилием он осуществлял синтез всего, что было создано трудами бывших до него и живущих с ним поэтов и писателей. Чтобы этот синтез осуществить, нужно было дать освоенному опыту новую художественную меру. Своеобразие Пушкина заключается не столько в открытии нового, сколько в систематизации старого — в иерархической его организации по зрелой национальной шкале духовных ценностей.

«Область поэзии бесконечна, как жизнь, — говорил Л. Н. Толстой, — но все предметы поэзии *предвечно* распределены по известной иерархии и смешение низших с высшими или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства».

Обратим внимание на слово «предвечный», употребленное Толстым. Оно означает, что иерархия ценностей не человеком придумана, не художником изобретена. Не человек является мерою всех вещей: эта мера объективна и существует независимо от наших субъективных желаний. Она явлена свыше, как солнце, как небо, как звезды, ее можно почувствовать в гармонии окружающей природы, где все соразмерно, организовано, прилажено друг к другу. В русском народном языке эта гармония обозначалась более точным по смыслу словом *лад*. Гений Пушкина заключался в прозрении скрытого лада, в постижении «высшего порядка вещей в окружающем нас мире». Пушкин так определяет суть поэтического вдохновения в споре с одним из современных критиков: «Критик смешивает вдохновение с восторгом. Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных. Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии. Восторг не предполагает силы ума, *располагающей части в их отношении к целому*. Восторг непродолжителен, непостоянен, следственно, не в силе произвесть истинное, великое совершенство».

Вдохновение мыслится Пушкиным как *интеллектуальное прозрение в скрытую сущность вещей и явлений* окружающего мира, в сложную организацию его частей в целое. Такое прозрение нуждается прежде всего в даре восприимчивости, в «особом расположении души к живейшему принятию впечатлений». П. А. Плетнев писал о Пушкине: «Он постигнул, что *язык не есть произвол, не есть собственность автора*, а род сущности, влитой природою вещей в их бытие и формы проявления». Пушкин сравнивает поэта с эхом, откликающимся на все в окружающем мире:

Ревет ли зверь в лесу глухом,
Трубит ли рог, гремит ли гром,
Поет ли дева за холмом —
    На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
    Родишь ты вдруг. *(«Эхо»)*

Отсюда рождается естественность, нерукотворность, органическая природность поэзии Пушкина. Когда читаешь его стихи, кажется, что это не поэт, а сами предметы, им изображенные, о себе говорят. Пушкин весь самоотдача, он радостно находит себя в другом. Эгоист, гласит древняя индусская мудрость, всему внешнему для своей личности, всему, что не он, брезгливо говорит: «Это не я, это не я»; тот же, кто сострадает, во всей природе слышит тысячекратный призыв: «Это ты, это тоже ты». Так и у Пушкина:

В гармонии соперник мой
Был шум лесов, иль вихорь буйный,
Иль иволги напев живой,
Иль ночью моря шум глухой,
Иль шепот речки тихоструйной.

Достоевский называл это качество поэзии Пушкина *всемирной отзывчивостью*: «Он человек древнего мира, он и германец, он и англичанин, глубоко сознающий гений свой, тоску своего стремления («Пир во время чумы»), он и поэт Востока. Всем этим народам он сказал и заявил, что русский гений знает их, соприкоснулся им как родной, что он может *перевоплощаться* в них во всей полноте». Ап. Григорьев подметил, что вполне и до конца Пушкин никому не покорялся, что в его «всемирной отзывчивости» был элемент состязательности и борьбы. Пушкин мерялся силами с гениями других народов, утверждая свой, национально-русский взгляд на мир. «Из такого рода борьбы с чуждыми типами Пушкин всегда выходил *самим собою*... В нем в первый раз обозначилась наша русская физиономия, истинная мера всех наших общественных, нравственных и художественных сочувствий, полный образ русской души».

«Всемирная отзывчивость» Пушкина была порождена необходимостью национального самоопределения. Познать себя, познать тайну русской индивидуальности можно было лишь через сравнение ее с гениями других народов и других национальных культур, в творческом состязании с ними. Если, например, «Дон Жуан южных легенд — это сладострастное кипение крови, соединенное с демонски скептическим началом», то Дон Жуан у Пушкина — это человек «с беспечно юной, безграничной жаждой наслаждения», наделенный «сознательным даровитым чувством красоты». В нем есть что-то от чисто русской удали и беспечности, дерзкой шутки над прожигаемой жизнью, безудержной погони за впечатлениями.

В основе пушкинской иерархии ценностей лежит чувство *совести*. «Совесть стучится у него под окном крестьянина, который не похоронил утопленника; она в черный день просыпается у разбойников; докучный собеседник, она когтистым зверем терзает Скупого рыцаря и окровавленной тенью стоит перед Онегиным; в тихую украинскую ночь обвинительными очами смотрит она в сумрачные помыслы Мазепы; жалобной песней русалки, бредом сумасшедшего мельника она тревожит изменническое сердце князя; тяжелыми стопами Каменного гостя проходит она в греховную душу Дон Жуана и в звуках моцартовского «Реквиема» вольется в черную душу отравителя Сальери. Не самозванец, а совесть Годунова облеклась в страшное имя царевича Димитрия», —

писал об этой главной особенности пушкинского мироощущения критик Серебряного века Ю. Айхенвальд, который называл произведения Пушкина «художественным оправданием Творца, поэтической Теодицеей»: «Его поэзия — отзыв человека на создание Бога. Вот сотворен мир и Творец спросил о нем человечество, и Пушкин ответил на космический вопрос, на дело Божиих рук, — ответил признанием и восторженной хвалой вознес «хвалебный гимн Отцу миров».

По универсальности отражения жизни, по полноте и целостности восприятия мира гений Пушкина напоминает творцов эпохи Возрождения. Но сам дух поэзии Пушкина далек от западноевропейского Ренессанса, где мерой всех вещей является человек, обожествленное человеческое естество. Пушкин человека никогда не обожествлял, зная о его земном несовершенстве. Пушкину свойственна христианская по своей сути *стыдливость формы*, порожденная сознанием, что в этой жизни нет абсолютной красоты и абсолютной завершенности. И. С. Тургенев вспоминал: «Ваша поэзия... — сказал однажды Мериме, — ищет прежде всего правды, а красота потом является сама собою; наши поэты, напротив, идут совсем противоположной дорогой: они хлопочут прежде всего об эффекте, остроумии, блеске, и если ко всему этому им предстанет возможность не оскорблять правдоподобия, так они и это, пожалуй, возьмут в придачу». «У Пушкина поэзия чудным образом расцветает как бы сама собою из самой трезвой прозы». В пушкинской гармонии нет самодовольного чувства достигнутого, нет претензии на полную завершенность и совершенство. Чувство красоты в его поэзии не стремится к эффекту и блеску. Оно постоянно уравновешивается у Пушкина — Добром и Правдой. Пушкинская гармония сдержанна и стыдлива, она «сквозит и тайно светит» в «смиренной наготе» жизненной прозы.

Красота, Добро и Правда в представлении Пушкина *предвечны*. На земле они не явлены во всей полноте, их можно лишь почувствовать как сокровенную тайну в минуты поэтических вдохновений. В стихотворении «Поэт» Пушкин отрекается от авторской гордыни, он говорит о том, что в повседневной жизни поэт не отличается от всех смертных и грешных людей: он малодушно предается «заботам суетного света», душа его порой «вкушает хладный сон», и «меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он».

Всех удивляло в Пушкине отсутствие тщеславия и самомнения, его умение быть равным с любым человеком, его русское простодушие. Пушкин не кичился своим талантом, ибо он видел в нем *Божий дар*. По отношению к нему Пушкин, как смертный человек, испытывал высокое, религиозное благоговение. Свой гений он не считал сугубо личным достоинством и заслугой:

Но лишь Божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.

Вдохновение приводило его в священный трепет, ибо в эти мгновения ему открывалась тайна *предвечного* замысла Бога о мире и людях, о России. Поэтому Пушкин видел в искусстве поэзии *не самовыражение, а служение*, накладывающее на поэта нравственные обязательства. Пушкин и здесь был сыном русского народа, искони считавшего стыдливость и смиренномудрие лучшими добродетелями человека, а гордыню самым тяжким, смертным грехом.

В «Сказке о рыбаке и рыбке» Пушкин коснулся именно этих нравственных устоев своего народа. Пока злая старуха просила себе новое корыто, новую избу, дворянское достоинство, царское звание, рыбка золотая, хоть и с неудовольствием, это терпела. Но как только старуха пожелала быть *богиней*, плеснула хвостом и скрылась в морской пучине, а старуха осталась у разбитого корыта.

Пушкин не был святым человеком. Его призвание было в другом, его путь — это путь русского национального поэта. А поэт — натура *действенно*-созерцательная, отзывчивая на впечатления бытия, стремящаяся все испытать, все изведать, не застрахованная от грехов и падений. Как русский человек, Пушкин был наделен безмерной широтой и размашистостью натуры. Его жизнь — это горение и борьба с несовершенством мира и с самим собой, со своими слабостями и пороками.

«Таково было великое задание Пушкина, — говорит русский мыслитель Иван Ильин, — принять русскую душу во всех исторически и национально сложившихся трудностях, узлах и страстях и найти, выносить, выстрадать, осуществить и показать всей России достойный ее творческий путь, преодолевающий эти трудности, развязывающий эти узлы, вдохновенно облагораживающий и оформляющий эти страсти... Как сын времени, он должен был, решая эту задачу, вобрать в себя все отрицательные черты эпохи, все соблазны русского интеллигентского миросозерцания, но не для того, чтобы их утвердить, а чтобы одолеть и показать русской интеллигенции, *как их можно и должно победить*».

Современные исследователи Пушкина называют его не гением исключительности, а гением нормы. Известный литературовед Н. Н. Скатов говорит: «Пушкин, я думаю, единственный в мире тип нормального гения. Гений всегда исключение из норм, гений всегда все-таки выбивается из ряда, а Пушкин — это нормальный гений, или гений нормы, если угодно. Вот в этом качестве он перед нами сейчас

предстает, и он развивался как единственный в своем роде нормальный человек на всех этапах».

Путь, пройденный Пушкиным в его поэзии, отзовется потом в творчестве Толстого и Достоевского, воплотится в жизни их героев: от разочарования и безверия к вере и молитве, от молодого бунтарства к мудрой государственности, от юношеского многолюбия к культу семейного очага, от мечтательного свободолюбия к трезвому, оберегающему преемственность исторического развития консерватизму: «Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного улучшения нравов, без насильственных потрясений политических, страшных для человечества»; «Не приведи Бог видеть русский бунт — бессмысленный и беспощадный».

Пушкин создал иерархически оформленный и зрелый язык художественных слов-образов, в котором отразился весь душевный процесс русского гения. В Пушкине сосредоточен высокий Дух нашей классической литературы, ибо Некрасов и Тургенев, Гончаров и Островский, Толстой и Достоевский писали свои произведения на языке Пушкина, в созданной этим языком системе национальных ценностей. В Пушкине содержится будущее русской литературы. Гений поэта, как незримый дух, обнимает собой и осеняет нашу классику не только XIX, но и XX века. «Пушкин — наше всё, — сказал Аполлон Григорьев. — В Пушкине надолго, если не навсегда, завершился, обрисовавшись широким очерком, весь наш душевный процесс... Пушкин, везде соблюдавший меру, сам — живая мера и гармония».

Детство

Александр Сергеевич Пушкин родился в Москве 26 мая (6 июня) 1799 года в день светлого праздника Вознесения Господня. «Эти сведения о месте и времени рождения Пушкина можно рассматривать как некие символы, — замечал профессор И. М. Андреев. — Величайший русский национальный поэт родился в Москве, в сердце России, и сам стал сердцем русской литературы; он родился в чудесном весеннем месяце мае — и явил собою светлую дивную весну чудесной русской литературы. ...Пушкин родился в день Вознесенья — и весь его жизненный и творческий путь явил собою непрестанное восхождение к недостижимому на земле идеалу Совершенства, который в его понимании представлял собою тройственный образ Истины, Добра и Красоты. Не случайно и последние предсмертные слова его — «выше, пойдем выше» — звали стремиться ввысь».

Пушкин родился в небогатой, но родовитой дворянской семье, корни которой уходили в седую древность. Первое упоминание о своих пращурах он находил в русских летописях, относящихся еще к эпохе Александра Невского.

Детские годы поэта прошли ровно и счастливо, способствуя формированию в нем будущего «нормального гения». Русский критик XIX века А. В. Дружинин писал, что «Пушкин в классной комнате своего дома и Пушкин в Царском Селе был живым, бойким и остроумным мальчиком, но не чудом в ряду других юношей. Он не мечтал о сочинении «Разбойников», не влюблялся отчаянно, имея двенадцать лет от роду, не придумывал проказ, вследствие которых юность большей части гениев бывает так плачевна».

С раннего детства Пушкин был погружен в литературную атмосферу. Его отец Сергей Львович, человек артистичный, остроумный, блистал в светском обществе своей образованностью и каламбурами. Брат отца Василий Львович Пушкин, живший тогда в Москве, был признанным в литературных кругах поэтом. Маленький Пушкин имел счастливую возможность встречать на домашних вечерах Батюшкова и Жуковского, Дмитриева и Карамзина. «Нет сомнения, — писал П. А. Вяземский, — что первым зародышем дарования своего, кроме благодати свыше, обязан он был окружающей его атмосфере».

Воспитателями Пушкина, по дворянской традиции тех лет, были иностранцы. В доме царила французская речь, и Пушкин с раннего возраста овладел французским языком в совершенстве. С девяти лет в нем проснулась страсть к чтению. Он забирался в богатую библиотеку своего отца, где была представлена в полном объеме французская литература XVII—XVIII веков, и проводил там целые дни, а порой и бессонные ночи. Любовь к книге Пушкин сохранил на всю жизнь. «Чтение — вот лучшее учение», — утверждал он. За превосходное знание французского языка лицейские товарищи прозвали Пушкина Французом.

Казалось бы, это обстоятельство могло отрицательно повлиять на творческое становление русского поэта. Однако еще А. В. Дружинин обратил внимание на другое: «Воспитание, полученное Александром Сергеевичем в доме родительском, при всей его французской односторонности, имело свои хорошие стороны... *Оно сообщило его уму ту остроумную гибкость, без которой поэту невозможно творить на языке, еще не вполне установившемся, каков был русский язык в эпоху деятельности Пушкина*... Законы французского языка, столь определенного, сжатого, обработанного и в совершенстве развивающего умственную гибкость пишущего, были ему знакомы до тонкости, и такое знакомство не могло пропасть даром для национального поэта, имеющего в виду упрощение русской речи и сближение языка разговорного с языком письменным».

К тому же французское воспитание Пушкина гармонически уравновешивалось другим, национально-русским. В лет-

ние месяцы в подмосковном имении Захарово мальчика окружала народная среда. Зажиточные крестьяне этого села находили время веселиться: песни и хороводы водились там по всем праздникам. В двух верстах от Захарова располагалось богатое село Вяземы с приходской церковью, куда Пушкины ездили к обедне. В начале XVII века это село принадлежало Борису Годунову: сохранялись построенная им колокольня и вырытые по его повелению пруды. Разговоры взрослых о Годуновых, об участии Пушкиных в событиях Смутного времени отложились в памяти мальчика и явились первотолчком к возникновению замысла «Бориса Годунова».

Первой наставницей Пушкина в русском языке была бабушка Мария Алексеевна (урожденная Ржевская), женщина доброй души и русского склада ума и характера. Лицейский друг Пушкина Дельвиг восхищался ее колоритной речью в письмах к внуку. Добрым учителем мальчика в Законе Божьем и церковно-славянском языке был известный московский проповедник и духовный писатель Александр Иванович Беликов, священник Мариинского института. Слуга Пушкина Никита Козлов, преданный его спутник от детских лет до роковой дуэли (он внес раненого Пушкина на руках из кареты в дом на Мойке), был талантливым исполнителем былин и сказок и даже сочинителем стихов.

Исключительную роль в жизни и поэтической судьбе Пушкина сыграла его няня Арина Родионовна Яковлева. По словам первого биографа Пушкина П. В. Анненкова, она принадлежала к типическим и благороднейшим лицам русского мира. Соединение добродушия и ворчливости, нежного расположения к молодости с притворной строгостью оставило в сердце Пушкина неизгладимые воспоминания. Он любил ее родственною, неизменною любовью и в годы возмужалости и славы беседовал с нею по целым часам. Это объясняется еще и другим важным достоинством Арины Родионовны: весь сказочный русский мир был ей известен как нельзя короче и передавала она его чрезвычайно оригинально. Поговорки, пословицы, присказки не сходили у ней с языка. Большую часть народных былин и песен, которых Пушкин так много знал, слышал он от Арины Родионовны. Можно сказать с уверенностью, что он обязан своей няне первым знакомством с источниками народной поэзии.

«Страсть к поэзии, — вспоминал брат Пушкина Лев Сергеевич, — проявилась в нем с первыми понятиями: на восьмом году, умея уже читать и писать, он сочинял на французском языке маленькие комедии». Пушкин любил разыгрывать в детской комнате эти французские пьески: актером был он сам, публику изображала старшая (на два года) сестра Оля, с которой мальчик был очень дружен.

Отрочество. Лицей

Когда Пушкину исполнилось 12 лет, родители задумались о продолжении его образования. Как раз в это время в Петербурге Александр I открывал Лицей для подготовки молодых людей из лучших дворянских семей к службе в высших государственных должностях. Устав Лицея был разработан М. М. Сперанским. В проекте государственных реформ, одобренных Александром I, предполагалось ограничение самодержавия конституцией. Требовались люди с новым взглядом на призвание государственного человека, служащего прежде всего делу, а не лицам.

Далеко не богатым и не знатным Пушкиным пришлось прибегнуть к протекции влиятельного знакомого Александра Ивановича Тургенева, чтобы устроить Пушкина в Лицей. В июне 1811 года Василий Львович привез своего племянника в Петербург на приемные экзамены. Выдержав испытания, Пушкин в числе 30 воспитанников был принят в Лицей.

19 октября 1811 года в торжественной обстановке состоялось открытие Лицея. В присутствии царя и царской семьи, высшего духовенства, членов Государственного совета, министров держал речь об обязанностях гражданина выходец Геттингенского университета, профессор естественного права Куницын.

Лицей был задуман как образцовое учебное заведение закрытого типа. Воспитанники проводили в его стенах безвыходно шесть лет. Образование, полученное в Лицее, приравнивалось к университетскому. Уставом запрещались телесные наказания, в интернате не было обычного казарменного устройства: каждый воспитанник имел свою комнату. На учение в день отводилось 7 часов. Остальное время посвящалось прогулкам, играм, гимнастике. Лицейская библиотека выписывала всю периодическую печать, и лицеисты были в курсе общественных и литературных событий. Обычная система оценки знаний воспитанников баллами была заменена подробными письменными отзывами профессоров. Под помещение Лицея отдан был один из флигелей дворца. В распоряжении воспитанников оказались царскосельские сады, которые сыграли неоценимую роль в воспитании поэтического гения Пушкина.

Русский поэт И. Ф. Анненский писал: «Именно здесь, в этих гармонических чередованиях тени и блеска; лазури и золота; воды, зелени и мрамора; старины и жизни; в этом изящном сочетании природы с искусством Пушкин еще на пороге юношеского возраста мог найти все элементы той строгой красоты, которой он остался навсегда верен... Этого мало: в Царском Селе поэта окружали памятники нашего не-

давнего прошлого, в нем жил еще своей грандиозной и блестящей красотой наш восемнадцатый век... Не отсюда ли, не от этих ли садов, не от этих ли памятников, простых и строгих, но много говорящих сердцу впечатлительного юноши, идут те величавые образы, которые так бесконечно разнообразны на страницах его поэзии?»

В лицейских садах Пушкин ощущал свою причастность к славной истории Отечества: на Чесменской колонне в Царскосельском парке было высечено имя его двоюродного деда Ивана Абрамовича Ганнибала. В Царском Селе, этом пантеоне русской славы, каждый из лицеистов, сын родовитых дворянских фамилий, чувствовал себя еще и духовным сыном общей для всех матери — России.

Это чувство укрепилось в душе лицеистов: годы их учения совпали с событиями Отечественной войны. «Жизнь наша лицейская, — вспоминал И. Пущин, — сливается с политическою эпохой родной жизни русской: приготовлялась гроза 1812 года. Эти события сильно отразились на нашем детстве. Началось с того, что мы провожали все гвардейские полки, потому что они проходили мимо самого Лицея; мы всегда были тут, при их появлении, выходили даже во время классов, напутствовали воинов сердечной молитвой, обнимались с родными и знакомыми; усатые гренадеры из рядов благословляли нас крестом. Не одна слеза тут пролита!» Позднее Пушкин писал:

Вы помните: текла за ратью рать.
Со старшими мы братьями прощались
И в сень наук с досадой возвращались,
Завидуя тому, кто умирать
Шел мимо нас... *(«19 октября 1836 года»)*

В основе лицейской дружбы лежало чувство родственной близости, основанной на горячей любви к матери-России. Эту любовь, рожденную общенародным духовным подъемом 1812 года, лицеисты пронесли через всю жизнь:

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. *(«19 октября 1825 года»)*

Пройдет много лет, жизнь разведет лицеистов по разные стороны баррикад: часть из них окажется в рудниках Сибири, другая часть сделает успехи на поприще «царской служ-

бы». Но лицейский дух поверх всех этих разъединений будет всякий раз торжествовать, одерживать победы над любой разобщенностью:

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!

(«19 октября 1827 года»)

Особенностью Лицея было литературное направление его воспитанников: стихотворные упражнения входили в программу классных занятий, поэтому все лицеисты стремились стать поэтами. Они издавали рукописные журналы («Юные пловцы», «Лицейский мудрец»), устраивали литературные чтения, следили за новостями русской литературы и обсуждали их в товарищеском кругу. В свободные от учебных занятий часы лицеисты занимались литературными играми, например коллективным сочинением сказок: один начинал, другой подхватывал, третий придумывал финал. В таких играх особой фантазией отличались Дельвиг, Кюхельбекер, Илличевский, Пушкин, Яковлев.

Так определилась группа лицеистов, в которой Пушкин вскоре занял первое место. Уже в 1814 году в журнале «Вестник Европы» было напечатано стихотворение Пушкина «К другу стихотворцу». Но триумф ждал его на пороге второго трехлетия обучения в Лицее. К дню публичного экзамена по русской словесности он получил задание написать оду «Воспоминания в Царском Селе». На экзаменах присутствовал патриарх русской литературы, признанный мастер одического жанра Г. Р. Державин. Пушкин вспоминал: «Наконец вызвали меня. Я прочел мои «Воспоминания в Царском Селе», стоя в двух шагах от Державина. Я не в силах описать состояние души моей: когда дошел я до стиха, где упоминаю имя Державина, голос мой отроческий зазвенел, а сердце забилось с упоительным восторгом... Не помню, как я кончил свое чтение, не помню, куда убежал. Державин был в восхищении; он меня требовал, хотел меня обнять... Меня искали, но не нашли...»

С легкостью подхватывает Пушкин тяжеловесный одический стиль XVIII века, придавая ему оттенок поэтической игры, литературной импровизации. О славе героев исторического прошлого он говорит свойственным той эпохе литературным языком:

О, громкий век военных споров,
Свидетель славы россиян!
Ты видел, как Орлов, Румянцев и Суворов,
Потомки грозные славян,
Перуном Зевсовым победу похищали;
Их смелым подвигам, страшась, дивился мир;
Державин и Петров героям песнь бряцали
Струнами громкозвучных лир.

И вдруг интонация решительно меняется, когда речь заходит о событиях современности, о захвате Москвы полчищами Наполеона:

Края Москвы, края родные,
Где на заре цветущих лет
Часы беспечности я тратил золотые,
Не зная горести и бед...

Невольно вспоминается Жуковский с его «Певцом во стане русских воинов», впервые соединивший архаический стиль классической оды с элегическими интонациями. Но, в отличие от Жуковского, голос Пушкина-отрока так проникновенен, так беззащитно-звонок, что становится страшно: вдруг он не выдержит и сорвется? Однако поэтический дар хранит его, давая крепость, опору и силу возвратом одической традиции:

Утешься, мать градов России,
Воззри на гибель пришлеца.
Отяготела днесь на их надменны выи
Десница мстящая Творца.

В тот же день у министра просвещения графа А. К. Разумовского состоялся званый обед, где присутствовали Державин и родители лицеистов. «Я бы желал, однако, образовать сына вашего в прозе», — сказал министр, обращаясь к Сергею Львовичу Пушкину. «Оставьте его поэтом!» — возразил Державин, угадавший в смуглом, кудрявом отроке с голубыми глазами будущую поэтическую славу России.

Патриарх русской поэзии ошибся только в одном: в лице Пушкина рождался не «второй Державин», а создатель новой русской литературы и зрелого литературного языка. С этим связан широчайший диапазон влияний в стихах раннего Пушкина. «Пушкин-отрок, — замечает Н. Н. Скатов, — побывал Жуковским и Батюшковым, Фонвизиным и Державиным, Радищевым и Карамзиным. Каждый из них, наверное, мог бы увидеть в нем своего восприемника. Его благословил Державин и назвал учеником Жуковский. Но Пушкин не стал ни старым Державиным, ни новым Жуковским. Литературное детство Пушкина было лишь под-

ведением итогов всего предшествующего «взрослого» развития, многообразной, но все-таки еще школой... Пушкин во многом еще ученик, но ученик очень многих учителей и, как правило, вполне на их уровне».

Его интересы лицейских лет отражены в стихотворении «Городок» (1814), написанном в манере «Моих пенатов» Батюшкова. Пушкин перечисляет здесь любимых писателей: Вольтер, Вергилий, Тасс, Лафонтен, Гораций, Державин, Парни, Мольер, Руссо, Батюшков, Крылов и др. Каждому поэт дает меткую характеристику. Одно перечисление имен свидетельствует о разносторонности его литературных ориентиров, об уникальности синхронного освоения поэтом Державина и Фонвизина, Карамзина и Батюшкова, о жанровом многообразии пушкинских опытов: легкое стихотворение («Рассудок и любовь»), литературная пародия («Тень Фонвизина»), политическая инвектива («Лицинию»), мещанский романс («Под вечер осенью ненастной...») и т. д.

Пушкин необычайно чуток к языку. Он играючи обходится с разными литературными стилями, используя опыт французской легкой поэзии (Вольтера и особенно Парни). Для людей, воспитанных на образцах «тяжелой» поэзии XVIII века, эта легкость кажется небрежностью, ленью, отсутствием напряженного труда. Но она умышленно создается Пушкиным и является результатом мучительной работы над стихом. Здесь, по словам Н. Н. Скатова, «легкость не только декларировалась, не только заявлялась: она — была. Она была столь естественна и натуральна, что заставляла видеть в поэте... ленивца, случайно наделенного поэтическим даром, но по пустякам его расходующего».

Этой легкости Пушкин учится у Батюшкова, у Дениса Давыдова. Не случайно в ранних лицейских стихах эпикуреизм является одной из ведущих тем его творчества. В «Пирующих студентах» нетрудно угадать гусарские интонации Дениса Давыдова. Только гусарская вольность ходившего тогда по рукам, еще не опубликованного «Гусарского пира» здесь подменяется вольностью студенческой:

Дай руку, Дельвиг! что ты спишь?
  Проснись, ленивец сонный!
Ты не под кафедрой сидишь,
  Латынью усыпленный.
Взгляни: здесь круг твоих друзей;
  Бутыль вином налита,
За здравье нашей музы пей,
  Парнасский волокита.

Чаще всего в ранних лицейских стихах ощутимо подражание Батюшкову. Стихи «Российского Парни», певца

любви, неги и радости, привлекают Пушкина античной грацией, строгостью литературных форм и особой романтической мечтательностью, никак не связанной с мистицизмом, подчеркнуто жизненной и земной. При этом Пушкин превосходит своего учителя в легкости стиха, в искренности эпикурейской интонации, в предметной точности деталей. Это превосходство явно ощущается в послании Пушкина «К Батюшкову» (1814):

Философ резвый и пиит,
Парнасский счастливый ленивец,
Харит изнеженных любимец,
Наперсник милых аонид!

Используя формулы поэзии гармонической точности («красных дней отрада», «слезы счастья», «упоение любви»), Пушкин как бы раскрывает скобки за ними, придает им живое, предметное содержание, рисуя реальную картину тихого шепота любви в уединенном кабинете, в ночной тишине, при бледном свете далеких звезд. Недаром Батюшков стал бояться, что его стихотворения, которым подражал юный Пушкин, в конце концов будут восприниматься как подражание Пушкину.

Уже в Лицее Пушкин отдает дань поэзии гражданской. Он пишет стихотворение «Лицинию» (1815). По традиции, идущей от времен Французской революции, картины жизни Древнего Рима — декорация для выражения современных гражданских чувств. Герой стихотворения, молодой римский поэт, предлагает другу Лицинию бежать из Рима в деревню, свой дух воспламенить жестоким Ювеналом и бичевать порочные нравы «сих веков». Обращаясь к другу Лицинию, поэт говорит:

Тщеславной юности оставим блеск веселий:
Пускай бесстыдный Клит, слуга вельмож Корнелий
Торгуют подлостью и с дерзостным челом
От знатных к богачам ползут из дома в дом!
Я сердцем римлянин; кипит в груди свобода;
Во мне не дремлет дух великого народа...
Исчезнет Рим; его покроет мрак глубокий;
И путник, устремив на груды камней око,
Воскликнет, в мрачное раздумье углублен:
«Свободой Рим возрос, а рабством погублен».

От стихотворения «Лицинию» тянется прямая нить к вольнолюбивой лирике Пушкина Петербургского периода. В лицейских стихах эта тема редко обнажается: чаще она звучит приглушенно, в духе Батюшкова. В самом воспевании

мирных нег вдали от суетного света, в самом культе Вакха и Киприды заложен дух отрицания официальной государственности и придворного окружения.

К концу лицейского периода в лирике Пушкина намечается заметная перемена. Земные радости и утехи перестают удовлетворять его. Появляются нотки грусти и печали. Музу Батюшкова сменяет теперь муза Жуковского. Пушкин углубляется в самого себя. Льется поток элегических стихов: «Разлука», «Элегия», «Наездники» и т. д. Поэт жалуется, что ему «в унылой жизни нет отрады тайных наслаждений», что «цвет жизни сохнет от мучений», что его «младость печально улетит», что «он позабыт любовью». Среди элегических стихов позднего лицейского периода особенно выделяется своей гармоничностью элегия «Певец»:

Слыха*ли ль* вы за рощей г*лас* ночной
Певца *лю*бви, певца своей печа*ли*?
Когда по*ля* в час утренний молча*ли*,
Свире*ли* звук унылый и простой
Слыха*ли ль* вы?

Здесь Пушкин уже синтезирует мотивы поэзии Жуковского с элегическими достижениями музы Батюшкова. Тематически стихи очень грустны. Внимая им, «утешится безмолвная печаль, и резвая задумается радость». Это определение, обращенное Пушкиным к Жуковскому, подходит к настроению его собственного стихотворения «Певец». И в то же время Пушкин использует звукопись Батюшкова: вся элегия пронизана ласкающим звуком *л*.

«Итальянская» стихия языка Батюшкова юному Пушкину уже по плечу. Он свободно владеет ею и в элегии «Желание», тематически опять-таки примыкающей к Жуковскому:

*Медлитель*но *влек*утся *дни мои*,
И каждый *ми*г в у*нылом* сердце *мно*жит
Все горести несчаст*лив*ой *лю*бви
И все *ме*чты безу*мия* тревожит.

«Унылое сердце», «горести любви», «мечты безумия», «душа, плененная тоской», «горькое наслаждение» — все это формулы элегической поэзии Жуковского. Но изнутри они пронизаны светом ласковой надежды. Эту надежду придает им звуковое, батюшковское оформление элегического стиха, все построенное на льющемся и вьющемся сочетании сонорных *л* и *м* с гласными звуками.

«Прохождение школы Батюшкова — Жуковского, двух поэтов, у которых культура русского стиха достигла наивысшего для того времени совершенства, имело чрезвычайно

важное значение для развития художественного мастерства Пушкина, — справедливо утверждал Д. Д. Благой. — На двойной основе — стиха Батюшкова с его пластичностью, скульптурностью, «зримостью глазу» и стиха Жуковского с его музыкальностью, богатством мелодических оттенков, способных передавать тончайшие движения души и сердца, — синтетически вырабатывается тот качественно новый, небывалый по своей художественности пушкинский стих, первые образцы которого мы встречаем уже в некоторых лицейских произведениях поэта и который с таким несравненным блеском даст себя знать в его послелицейском творчестве».

В лицейской лирике поэта нередко встречаются непристойности, вольномыслие на грани богохульства. «Несомненно, что в душе Пушкина, наряду с гнездившимися пороками, в глубине глубин его духа притаились и высокие добродетели, и светлые мысли, и чистые чувства, посеянные и тайно выпестованные добрыми влияниями бабушки и няни, — замечал профессор И. М. Андреев. — Но если своими пороками и недостатками поэт вслух громко и задорно бравировал, то прекрасные ростки своих добродетелей он старался скрыть, бережно и тайно храня их от всех, как святая святых своей души». Эту черту личности Пушкина его известный биограф П. И. Бартенев глубоко и правильно определил как «юродство поэта». Не случайно тогда же Пушкин написал стихотворение «Безверие» (1817), в котором потеря веры изображалась им как духовная болезнь, взывающая к снисхождению и участию:

Кто в мире усладит души его мученья?
Увы! Он первого лишился утешенья!

Юность. Петербургский период

Летом 1817 года состоялся первый выпуск воспитанников Лицея. Сначала Пушкин колебался в выборе жизненного пути, хотел поступить на военную службу. Но друзья отговорили, и он определился чиновником в Коллегию иностранных дел.

После шестилетнего лицейского «заточения» его захватил вихрь светской жизни. «Водоворот ее, постоянно шумный, постоянно державший его в раздражении, должен был иметь влияние столько же на нравственное состояние его, сколько и на физическую организацию, — писал П. В. Анненков. — Спустя 8 месяцев после выхода своего из Лицея, Пушкин лежал в горячке, почти без надежды и приговоренный к смерти докторами. Это было в феврале 1818 года». К счастью, молодость взяла свое.

Круг юношеских знакомств Пушкина охватывает бук-

вально все слои общества: он посещает петербургские рестораций, блещет на великосветских балах «огнем нежданных эпиграмм», становится завзятым театралом, «почетным гражданином кулис». В глазах «серьезных» лицейских друзей, членов тайного общества «Союз благоденствия», он человек легкомысленный. И. И. Пущин отказывается понимать, как Пушкин «может возиться с этим народом». Но такая «неразборчивость» и широта охвата жизни были необходимы национальному поэту. Шло накопление жизненных впечатлений, которое даст цвет и плод потом, в реалистическом романе «Евгений Онегин».

А пока в творчестве Пушкина торжествует малый жанр — вольнолюбивая лирика, острая обличительная эпиграмма. И. Лажечников вспоминал, что пушкинские «мелкие стихотворения, наскоро на лоскутках бумаги, карандашом переписанные, разлетались в несколько часов огненными струями во все концы Петербурга и в несколько дней вытверживались наизусть».

Такую же «неразборчивость» проявляет Пушкин и в литературных симпатиях. Еще на последнем году пребывания в Лицее он сближается с Жуковским. Сразу же по выходе из Лицея он принят в «Арзамас» с кличкой Сверчок. В «Послании к Жуковскому» (1816) он высмеивает литераторов из «Беседы любителей российского слова»:

В ужасной темноте пещерной глубины,
Вражды и зависти угрюмые сыны...

Тогда же он пишет эпиграмму на беседчиков:

Угрюмых тройка есть певцов —
Шихматов, Шаховской, Шишков...

Но вот неутомимый борец с «Беседой... *губителей* российского слова», как он иногда называл литераторов, примыкавших к Шишкову, является к одному из них, Павлу Катенину, и говорит: «Я пришел к вам, как Диоген к Антисфену: побей, но выучи!» «Ученого учить — только портить», — отвечает Катенин. Потом Пушкин скажет ему: «Ты отучил меня от односторонности в литературных мнениях, а односторонность есть пагуба мысли».

Пушкин призван объединять, снимать все обозначившиеся в литературе противоречия в высшем синтезе. И это ему удается как в жизни, так и в литературе. Достаточно сказать, что приход к Катенину не означает разрыва с Жуковским, а знакомство через Катенина с Шаховским заставит Пушкина скорректировать лицейскую эпиграмму двумя строчками в «Евгении Онегине»: «Там вывел колкий Шаховский / Своих комедий шумный рой». Да и об адмирале Шишкове будет сказано:

Сей старец дорог нам, друг чести, друг народа,
Он славен славою двенадцатого года.

Эта слава связана в глазах Пушкина с возвышенным слогом Шишкова: во время Отечественной войны по поручению государя он писал манифесты.

В петербургский период определяются политические симпатии Пушкина, обретающие в его творчестве полнозвучный и живой поэтический голос. Вольнолюбие было характерно и для лицейских его стихов, причем оно проявлялось как в прямых гражданских инвективах («Лицинию»), так и в эпикурейских стихах, в которых он славил радости земного бытия — Вакха и Киприду. В них, по наблюдению Д. Д. Благого, была не только молодость с избытком кипящих жизненных сил, но и своеобразная форма протеста против ханжества и мистицизма, которыми были охвачены тогда круги высшего придворного общества во главе с Александром I. «Юродствующему» большому свету — «вельможам», «святым невеждам», «изношенным глупцам», «почетным подлецам» — Пушкин противопоставляет в своих стихах «тесный круг друзей» — «философов и шалунов», «счастливых беззаконников», «набожных поклонников Венеры». И все чаще в одном ряду с Вакхами, Амурами и Венерами появляется слово «свобода». В петербургский период оно конкретизируется, принимая близкий декабристам политический смысл, но одновременно и прорывается к поэтическому выражению универсального и вечного начала личного и общественного бытия.

Главным объектом критики декабристских друзей Пушкина было самовластие — понятие, введенное в обиход Карамзиным в IX томе «Истории государства Российского». Самодержавие и самовластие, по Карамзину, были противоположны друг другу. Самодержавие — форма монархического правления, основанная на «симфонии» между властью светской и духовной. Воля самодержца является святой, если она согласна с высшим Божественным Законом. Иван Грозный, расправившись с главой Русской Церкви митрополитом Филиппом, дал волю «самовластным» инстинктам своей природы и из самодержца превратился в тирана.

Декабристы считали, что Александр I, пришедший к власти через дворцовый переворот и убийство отца, Павла I, проявил склонность к самовластию. Эти настроения в вольнолюбивых кругах питала реакционная политика Александра I после Отечественной войны, не оправдавшая тех либеральных обещаний, которые давал государь в самом начале своего царствования. Наиболее умеренная часть декабристов мечтала о возрождении самодержавия. Но ограничить самовластие царя она хотела не через восстановление

духовного авторитета Русской Церкви, а через введение конституционных форм правления, через подотчетность всех действий государя конституционному собранию (по примеру английского парламента). Особенно активно такую точку зрения развивал Николай Иванович Тургенев, с которым Пушкин в это время общался.

Другим авторитетом для Пушкина был Петр Яковлевич Чаадаев, с которым он познакомился еще в лицейские годы: гусарский полк, где служил Чаадаев, стоял в Царском Селе, и Пушкин встречал Чаадаева в доме Карамзина. Дружба с ним еще более окрепла в петербургский период. Чаадаев был на пять лет старше и прошел суровую жизненную школу. Шестнадцатилетним юношей он вступил в гвардейский Семеновский полк, совершил боевой путь от Бородина до Парижа. Вернувшись из заграничного похода, он проникся вынесенными из Западной Европы либеральными взглядами. После Венского конгресса в Европе наступила реакция, целью которой было подавление общественных движений, вызванных идеями французских просветителей. Главный вдохновитель реакционного курса австрийский канцлер Меттерних оказал большое влияние на Александра I. Его политика вызвала на Западе резкое недовольство молодежи. Появился ряд тайных политических организаций, среди которых особенным влиянием пользовались немецкий Тугенбунд и общество карбонариев в Италии. Либеральные идеи этих обществ усвоило русское офицерство в период пребывания за границей.

Чаадаев был членом «Союза благоденствия». По воспоминаниям современников, «он обзывал Аракчеева злодеем, высшие власти — взяточниками, дворян — подлыми холопами, духовенство — невеждами». Он глубоко сомневался в перспективах назревавших в России общественных перемен.

Пушкинское послание «К Чаадаеву» (1818) проникнуто стремлением юного поэта воодушевить старшего друга, вывести его из состояния душевной депрессии. Отсюда его звонкий призыв «Товарищ, верь!». Послание открывается мотивом утраты юношеских надежд на любовь и тихую славу, на легкое достижение счастья. «Юные забавы» исчезли «как сон, как утренний туман». Тема утраченных иллюзий здесь лишена однозначности. Возможно, речь идет о надеждах, которые питали русские люди в первые годы царствования Александра I и которые рассеялись под «гнетом власти роковой». Но в то же время лексика вступления лишена свойственной лирике декабристов однозначности, в ней многое идет от элегической лирики Жуковского — лирики «любви», «надежды», «тихой славы» с ее раздумьями о непрочности любви, добра и красоты на этой земле. Есть тут что-то и от любимых Жуковским шиллеровских баллад

(сравните: «Все великое земное разлетается как дым» — и пушкинское: «Исчезли юные забавы как сон, как утренний туман»). Вероятно, сюда вторгается и личный мотив: прощание Пушкина с отрочеством, с темами лицейской лирики. Политическая тема обволакивается лирическим туманом элегической исповедальности, смягчается и очеловечивается.

Решительное «но» — «Но в нас горит еще желанье» — переводит регистр поэтических чувств от элегических настроений к активным, энергичным порывам. Пушкин призывает отдать все помыслы души, все тепло юношеских сердец одному «горящему», «нетерпеливому желанью» — «вольности святой». Символично само противопоставление «роковой власти» «святой вольности». Роковая — это значит «слепая», «бесконтрольная» (произвол, самовластие). А «святая вольность» — это свобода, окрыленная святостью, сдержанная в своем порыве высокими нравственными побуждениями («пока сердца для чести живы»). Примечательны здесь эти пушкинские «еще», «пока», передающие стремительность перемен, ощущение безостановочного бега исторического и человеческого времени. Прошло отрочество, пройдет и юность. «Пока» мы «еще» молоды, «пока» мы «еще» юны, отдадим пыл влюбленных сердец Отчизне, страдающей «под гнетом власти роковой».

Родина, Отчизна у поэта — страдающее, любимое существо, молящее о спасении, тоскующее о свободе. И пылкое юношеское сердце не может не откликнуться на этот призыв:

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

Гражданские стихи Пушкина — живые, полнокровные стихи, дышащие высоким поэтическим напряжением молодости, свежести рвущихся из груди поэта чувств. Как Пушкин достигает этого ощущения трепетности, непосредственности, искренности гражданского переживания? Постоянными переходами, переливами гражданских чувств в личные, интимные и наоборот. До Пушкина смешивать гражданские чувства с любовными было не принято: для первых существовала ода, для вторых — элегия. К 20-м годам XIX века эта «специализация» закрепилась в двух направлениях, или ветвях, романтической лирики: элегической у Жуковского и одической у декабристов. Пушкин соединяет, синтезирует эти две линии, в чем-то используя опыты гражданской лирики Жуковского. Он «внемлет Отчизны призываньям», так же как любящий чутко прислу-

шивается к желаниям любимой. И «минуты вольности святой» приравниваются к прекрасным мгновениям первой любви: так «ждет любовник молодой минуты верного свиданья». А явление этой «вольности» напоминает приход любимой девушки на тайное ночное свидание.

Эта невиданная до Пушкина полнота и гармоничность жизненных ассоциаций, внутренних соотнесений и связей различных стихий бытия — частной и исторической, интимной и гражданской — делает его гражданскую лирику живой, полнокровной, свободной от холодной и отвлеченной риторики. «Я не Поэт, а Гражданин», — говорил Рылеев. В Пушкине впервые произошло органическое слияние поэта с гражданином, положившее начало мощной традиции отечественной гражданской лирики, которая получит развитие в творчестве Некрасова и поэтов его школы.

Политический радикализм этих стихов не следует преувеличивать, как это было в работах о Пушкине на протяжении многих десятилетий. Стихи направлены не против самодержавия, а против самовластия. Пушкин никогда не сомневался в монархических основах русской государственности, но резко выступал против их искажения.

По преданию, оду «Вольность» Пушкин написал в конце 1817 года на квартире братьев Тургеневых, окна которой выходили на Михайловский замок, где был убит Павел I. В первой строфе оды Пушкин отрекается от поэзии, воспевающей любовь, и призывает иную музу — гордую певицу свободы:

Приди, сорви с меня венок,
Разбей изнеженную лиру...
Хочу воспеть Свободу миру,
На тронах поразить порок.

Пушкинское понимание свободы как будто бы перекликается с теорией «естественного права» Куницына и соотносится с идеями ограничения самовластия конституцией, родственными Николаю Тургеневу и другим членам «Союза благоденствия»:

Лишь там над царскою главой
Народов не легло страданье,
Где крепко с вольностью святой
Законов мощных сочетанье.

Но пушкинское понимание вольности и закона шире, чем у его друзей-декабристов. Вольность у Пушкина всегда сочетается со святостью, никогда не переходя в своеволие. А над свободой у Пушкина распростер свои крылья Закон не только в тургеневском (конституционном) смысле, а еще и в гораздо более широком и универсальном его понимании. Обра-

щаясь к земным владыкам всех времен и народов, Пушкин говорит:

Владыки! вам венец и трон
Дает Закон — а не природа;
Стоите выше вы народа,
Но вечный выше вас Закон.

Речь идет именно о вечном Законе, не людьми изобретенном и не ими над собою установленном. Он может иметь разные формы своего проявления и воздействия на людей, но суть Закона вечна и неизменна. Вольность без святости и Закона вырождается в тиранию и своеволие. Так случается всякий раз с земными владыками, забывающими Закон, но так случается и с народами, если они в борьбе с тиранией выйдут за границы святой вольности и уйдут в своеволие. Поэт признает справедливость народного восстания против самовластительных злодеев на троне:

Тираны мира! трепещите!
А вы мужайтесь и внемлите,
Восстаньте, падшие рабы!

Но если восставшие рабы нарушат вечный Закон в своем гневе — злодейская порфира с плеч тирана опустится на плечи восставшего народа:

И горе, горе племенам,
Где дремлет он неосторожно,
Где иль народу, иль царям
Законом властвовать возможно!

Революционное вероломство Пушкиным приравнено к тиранствующему самовластию. Он проводит скрытую параллель между казнью Людовика во время Великой французской революции и гибелью Павла I от рук наемных убийц во дворце, который виден поэту «грозно спящим средь тумана». Не оправдывая тирании Павла, Пушкин не приветствует и способы избавления от нее:

О стыд! о ужас наших дней!
Как звери, вторглись янычары!..
Падут бесславные удары...
Погиб увенчанный злодей.

Удары бесславны, ибо они противозаконны и вероломны. А история Французской революции показывает поэту, что всякий поднимающий на самовластие самовластную же руку не освобождает Отечество, а лишь сменяет одну форму тирании другой.

Ода «Вольность» как будто бы подключается к традиции

одноименной радищевской оды. В одном из вариантов пушкинского стихотворения «Памятник» была строка: «Что вслед Радищеву восславил я свободу». Но Пушкин ее снял, ибо свобода в пушкинском понимании отличалась от того, как понимал ее Радищев. В «Вольности» у Пушкина есть двойник поэта — «возвышенный галл», за которым скрывается француз Андре Шенье, поэт с трагической судьбой. Он приветствовал Французскую революцию, но решительно выступил против революционного якобинского террора и был казнен, став жертвой народного самовластия.

Таким образом, концепция свободы и вольности у Пушкина далека от либерализма, вырастающего из веры в народ, в добрую природу человека. Если народ или царь будет властвовать над законами, меняя их по своему произволу, — горе этой стране и этому народу. Закон у Пушкина — это не конституция, которая утверждается властью народа. Над вечным Законом ни народу, ни царям властвовать не дано, а всякое нарушение этого правила губит *святую* вольность и влечет наказание и царям, и народам.

В 1819 году Пушкин вступает в литературное общество «Зеленая лампа», возникшее на развалинах старого «Арзамаса». Сохранив некоторые «арзамасские» традиции — атмосферу легкой шутки, свободу от всякой официальности, — оно было более политизированным: декабристы считали «Зеленую лампу» негласным филиалом «Союза благоденствия». В послании к «NN» (1818) — другу по «Зеленой лампе» В. В. Энгельгардту — Пушкин пишет:

С тобою пить мы будет снова,
Открытым сердцем говоря
Насчет глупца, вельможи злого,
Насчет холопа записного,
Насчет Небесного Царя,
А иногда насчет земного.

Эпикурейская тема здесь органически сочетается с гражданской, что было характерно для периода, когда на шумных пирах тосты в честь Вакха и Венеры сопровождались вольнолюбивыми разговорами.

Летом 1819 года Пушкин навестил родовую усадьбу Михайловское. Итогом этого события явилось стихотворение «Деревня» (1820). Оно очень динамично: движутся чувства поэта, изменяясь у нас на глазах, движутся, как в панораме, картины деревенской жизни. Стихотворение открывается резким противопоставлением суетного и порочного мира столичной жизни с роскошными пирами, забавами и заблуждениями миру русской деревни с шумом дубрав, тишиной полей, вольной праздностью — подругой размышлений.

Сперва поэт воспринимает деревенскую жизнь со стороны. Он любуется красотой деревенской природы, дает живые и реалистически точные зарисовки окрестностей Михайловского, увиденных из окна барского дома: «лазурные равнины двух озер», «где парус рыбаря белеет иногда», «луг, уставленный душистыми скирдами»... Кажется, ничто не может смутить здесь душу поэта. С красотой окружающей природы гармонирует поэзия трудовой крестьянской жизни — «везде следы довольства и труда». Используя мотивы лирики Карамзина и его последователей, поэт рисует целостный, идеальный образ крестьянской России, включая в него вековечные народные мечты о хлебе насущном («довольство») и трудовой жизни в поте лица. По существу, Пушкин открывает в «Деревне» мотив народолюбивой лирики Некрасова с его поэзией крестьянского труда и «счастьем умов благородных видеть довольство вокруг».

Этому идеалу крестьянской жизни соответствует идеал самого поэта, который освобождается в деревне от оков суетного мира и открывает подлинные ценности: учится «в Истине блаженство находить, свободною душой Закон боготворить». Таким образом, идеалы свободы, утверждаемые в послании «К Чаадаеву» и в оде «Вольность», приобретают в «Деревне» общенациональное звучание, соотносятся с идеалами народа, вступая с ними в органическую связь.

Именно с таких идеальных высот Пушкин и обрушивает свое негодование на крепостное право в последней части стихотворения: «Но мысль ужасная здесь душу омрачает». По наблюдению Н. Н. Скатова, создается обобщенный до аллегории образ крепостнического произвола («барство дикое без чувства, без закона») и равный ему по масштабу образ страдающего от беззакония народа («рабство тощее»). В стихи Пушкина входят гневные, как звон металла, обличительные инвективы, напоминающие оды Державина. Обличение нарастает, достигает кульминации. И в этот момент Пушкин делает ложный ход, своеобразную рокировку. Когда кажется, что в духе «грозного витийства» сильнее уже ничего сказать нельзя, поэт неожиданно бросает:

Почто в груди моей горит бесплодный жар
И не дан мне судьбой витийства грозный дар?

Так само умаление открывает возможность нового и уже бесконечного усиления. Окончание «Деревни» возвращает нас к финалу послания «К Чаадаеву» — та же мечта о заре свободы просвещенной, те же четко обозначенные границы этой свободы: «и рабство, падшее по манию царя».

В «Деревне» Пушкин решает и сугубо литературные задачи. Обратим внимание, как разнообразна здесь поэтическая интонация: от лирически-интимной она поднимается до

политического вольнолюбия, а затем перерастает в обличительно-сатирическую. Поэт сплавляет воедино стили Карамзина и Жуковского, Державина и вольнолюбивой лирики декабристов. По определению Ап. Григорьева, «натура Пушкина была натура по преимуществу синтетическая. Одаренная непосредственностью понимания и целостностью захвата. Ни в какую крайность, ни в какую односторонность не впадал он».

Юношеская вольность и свобода нашли полнокровное художественное воплощение в последнем произведении петербургского периода — в поэме «Руслан и Людмила». Работая над ней, Пушкин вступил в соревнование с Жуковским и Батюшковым, которые мечтали о создании сказочной поэмы на глубокой национально-исторической основе. Поэму приняли с восторгом, потому что в ней, по словам Белинского, «все было ново: и стихи, и поэзия, и шутка, и сказочный характер вместе с серьезными картинами». В «Руслане и Людмиле» Пушкин синтезировал в единый художественный сплав дух русской народной сказки, былины, исторического предания с повествовательным искусством западноевропейского романа («Неистовый Роланд» итальянца Ариосто). С удивительной легкостью и свободой Пушкин преодолевает барьеры между своим и чужим, прошлым и настоящим, высоким и низким. Теплый, все принимающий юмор Пушкина сглаживает в повествовании острые углы, узаконивает неожиданные и дерзкие переходы от серьезного к смешному, от исторического к частному, от западноевропейского к русскому. Руслан, например, в его поэме органически соединяет в себе черты русского богатыря Ильи Муромца, русского святого Георгия Победоносца, современного гусара и рыцаря европейского романа. Пушкин настолько вживается в русские летописи, что прошлое приближается к нам, становится гранью настоящего, современного духовного опыта. Чудодейственный сплав разных жанров, разных художественных стилей — от народного, сказочного и былинного до летописного и современного литературного — превращает поэму Пушкина в жемчужину стилистической полнозвучности и богатства живого русского литературного языка. Национальное слово в ней расцветает, играет, переливается всеми цветами радуги, всеми оттенками стиля и смысла. Поэма Пушкина артистична и театральна. Не случайно, что именно на ее духовной основе М. Глинка создал новую русскую национальную оперу. А Жуковский после прочтения «Руслана и Людмилы» подарил Пушкину свой портрет с надписью: «Победителю ученику от побежденного учителя».

Но чем звучнее становился юношеский голос Пушкина, тем мрачнее были тучи, сгущавшиеся над его головой. Как водится, нашлись завистники, которые нашептывали госуда-

рю о шалостях Пушкина, о его эпиграммах, в одной из которых император величался «кочующим деспотом» («Сказки». Noel). Обидчивый и мнительный Александр заявил, что с Пушкиным надо кончать, что он «наводнил» всю Россию «возмутительными стихами». В момент, когда решалась участь Пушкина, дуэлянт и интриган, светский Ноздрев Федор Толстой (Американец) распустил по Петербургу слух, что поэта по приказанию государя тайно вызвали в полицию и высекли. Это был почти смертельный удар по чести и достоинству национального поэта. «Пушкин не знал источника клеветы, — пишет Ю. М. Лотман в биографической книге о поэте, — и был совершенно потрясен, считая себя бесповоротно опозоренным, а жизнь свою — уничтоженной. Не зная, на что решиться, — покончить с собой или убить императора как косвенного виновника сплетни, — он бросился к Чаадаеву. Здесь нашел он успокоение: Чаадаев доказал ему, что человек, которому предстоит великое поприще, должен презирать клевету и быть выше своих гонителей».

В минуту гибели над бездной потаенной
Ты поддержал меня недремлющей рукой;
Ты другу возвратил надежду и покой...

(«Чаадаеву», 1821)

Только усиленные хлопоты влиятельных друзей спасли Пушкина от намерения государя сослать поэта в Сибирь или упечь его в Соловецкую тюрьму. 6 мая 1820 года он выехал из Петербурга на юг с назначением на службу в канцелярию генерал-лейтенанта И. Н. Инзова. Это была фактически первая ссылка эпохи царствования Александра I.

Молодость. Южный период

Пушкин оставил Петербург в сложный период своей жизни, связанный не только с неотразимыми обидами, которые ему пришлось пережить. Наступал естественный возрастной перелом — кризис перехода от юности к молодости, сопровождающийся мучительными поисками самоопределения, становления личности. Юность с ее восторженным и доверчивым принятием самых разноголосых впечатлений уходила в прошлое. И тут на помощь Пушкину пришел романтизм, устремления которого органически совпадали с внутренними потребностями поэта. Ведь в основе романтизма, как мы видели это у Жуковского, лежала идея личности самостоятельной и самоценной. Романтизм «не только помог Пушкину стать в поэзии выразителем своего поколения, но и способствовал собственному строительству его личности» (Ю. М. Лотман). Наступает этап увлечения Пушкина поэзией Байрона. Он изучает английский язык, чтобы читать его

произведения в подлиннике. И в то же время увлечение Пушкина Байроном своеобразно. Оно лишено ученичества, свойственного допушкинскому этапу в русской литературе. Пушкин относится к Байрону не как ученик, а как равноправный участник европейского литературного процесса: он не столько осваивает опыт Байрона, сколько спорит с ним.

К увлечению Байроном подталкивали Пушкина и обстоятельства его жизни. Он чувствовал себя изгнанником, разочаровавшимся во всех обольщениях петербургского света, странником, не знающим пристанища, ни к чему не желающим прикипеть душой. Он стремился только к личной независимости. И жизнь пошла ему навстречу. В лице Ивана Никитича Инзова он встретил прямодушного, умного и доброго человека, ни в чем не стеснявшего пушкинскую свободу и относившегося к поэту с отеческой нежностью. Вскоре по приезде Пушкин искупался в Днепре и схватил горячку. А проезжавшее через Екатеринослав знакомое семейство генерала Раевского, героя Отечественной войны, командовавшего прославленной батареей в Бородинском сражении, добилось разрешения у Инзова отпустить Пушкина лечиться на Кавказские Минеральные Воды.

Об этой поездке на Кавказ, а потом в Крым Пушкин писал брату Льву: «Мой друг, счастливейшие минуты жизни моей провел я посреди семейства почтенного Раевского...» Письмо показывает, что чувства Пушкина-изгнанника далеко не исчерпываются байроническими настроениями с их разочарованностью, доходящей до «мировой скорби», до сомнений в благости Творца. Да и свойственный Байрону культ гордой личности как-то не вяжется с пушкинской любовью к теплым семейственным связям. Ясно, что байронизм как литературное веяние, коснувшись души Пушкина, не захватит до конца ее русских глубин.

Элегия «Погасло дневное светило...»

Ночью 19 августа 1820 года по пути в Гурзуф на военном бриге «Мингрелия» Пушкин написал элегию «Погасло дневное светило...», открывающую романтический (байронический) период его творчества в годы южной ссылки. Главный мотив элегии — прощание с Петербургом, с отрочеством и юностью — восходит к первой прощальной песне Чайльд Гарольда из поэмы Байрона. Однако сразу же бросаются в глаза и отличия. Герой Байрона, опустошенный и разочарованный, покидает берега Англии без всякого сожаления:

Мне ничего не жаль в былом,
  Не страшен бурный путь,
Не жаль, что, бросив отчий дом,
  Мне не о ком вздохнуть.

Элегия Пушкина, напротив, исполнена тоски и печали. Поэт устремляется к отдаленным берегам полуденной земли, упоенный воспоминаниями об оставленном, о былом:

И чувствую: в очах родились слезы вновь;
Душа кипит и замирает;
Мечта знакомая вокруг меня летает;
Я вспомнил прежних лет безумную любовь,
И все, чем я страдал, и все, что сердцу мило,
Желаний и надежд томительный обман...

Хотя петербургская жизнь и напоила его горькой отравой обид и «низких истин», она не смогла убить в душе поэта ни «возвышающий обман» первой любви, ни радость творческих вдохновений, ни сердечное тепло дружеских уз. Разрыв с прошлым у Пушкина не лишен сожалений, а в будущем он хотел бы воскресить все доброе, что оставил за собой. Обетованная земля, отдаленный берег которой грезится поэту сквозь дымку вечернего тумана, обещает вернуть утраченную надежду, веру и любовь. Потому и торопит он бег корабля, и вверяется доверчиво прихоти волнующегося под ним океана.

«Характерно, — заметил Д. Д. Благой, — что уже начало элегии ведет нас не к «Паломничеству Чайльд Гарольда», а к русской народной песне: «На море синее вечерний пал туман» (ср.: «Как пал туман на сине море»)». Весь образный строй пушкинской элегии питается не поэзией Байрона, а мотивами русских народных песен. Вот одна из них, солдатская:

Ах, пал туман на сине море,
Вселилася кручина в ретиво сердце,
Не схаживать туману с синя моря,
Злодейке кручине с ретива сердца!

Вторит ей другая, разбойничья:

Не подняться вам, туманушки,
С синя моря долой,
Не отстать тебе, кручинушка,
От ретива сердца прочь!

Даже образ Петербурга в элегии Пушкина соединяет в себе реалистическую конкретность с народно-поэтической обобщенностью:

Лети, корабль, неси меня к пределам дальным
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей...

Объективный образ Петербурга с его туманами и дождями переводится у Пушкина в субъективный план элегических, близких к народно-песенным переживаний. Печальная родина поэта излучает ту же самую грусть-тоску, какой переполнена его душа. Все в этой элегии принимает укрупненный масштаб. «Само море в пушкинском стихотворении, — отмечает Н. Н. Скатов, — это то море, что представлено в народном сочетании «окиян-море», то есть не какое-то там Черное море, а по крайней мере Мировой океан...»

Глубоко личные, романтические по своей природе чувства и переживания героя пушкинской элегии питаются родниками народного творчества, из них набирают свою поэтическую силу. Как и у Байрона, они предельно личностны, но, в отличие от Байрона, не эгоистичны: свою романтическую полноту они обретают на общенародной песенной основе.

Поэма «Кавказский пленник»

Пушкин «почти сразу же испытывает потребность выйти за узколичные пределы, увидеть и показать в личном общее, присущее не ему одному, а целому поколению, хочет поставить перед читателями вместо своего лирического «я» художественный образ героя, в котором это личное-общее нашло бы свое отражение и воплощение. В августе 1820 года, когда была завершена элегия «Погасло дневное светило», он принимается за работу над поэмой «Кавказский пленник», так утверждает Д. Д. Благой, не без основания считающий эту поэму элегией, развернутой в лироэпическую повесть. Личный, лирический мотив звучит уже в «Посвящении Н. Н. Раевскому», которое открывает поэму:

Я рано скорбь узнал, постигнут был гоненьем...

Но и в главном герое поэмы, кавказском пленнике, многое идет от пушкинской судьбы и пушкинского сердца:

Людей и свет изведал он
И знал неверной жизни цену.
В сердцах людей нашед измену,
В мечтах любви — безумный сон...

Следуя за опытом романтических поэм Байрона, Пушкин наделяет главного героя чертами авторской личности, использует байронический *принцип «вершинной» композиции* — выхватывает лишь главные эпизоды из жизни героя, окутывая все остальное атмосферой романтической тайны. Вслед за Байроном Пушкин создает романтически идеализированный образ «девы гор» — юной черкешенки, воспитанной природой, свободной от внутренних противоречий, свойственных пленнику, человеку цивилизации.

Но, в отличие от Байрона, Пушкин пытается в пределах романтической поэмы дать объективный образ главного героя, не во всем похожий на самого автора, несущий в своем характере общераспространенные черты современников Пушкина и в России, и за рубежом. «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века», — говорит Пушкин в одном из писем друзьям.

Душевная пустота героя наиболее ярко проявляется в истории любви пленника к черкешенке, натуре цельной, сильной и искренней, способной на глубокое чувство. Герою нечем ответить на него: он потерял способность любить — «для нежных чувств окаменел». Эта «преждевременная старость души» не имеет никакого отношения к автору: между героем и автором возникает противоречие, несвойственное жанру байронической поэмы. А между тем это противоречие нарастает. Симпатии читателя по мере развертывания любовного романа начинают все более склоняться в пользу героини. «Конечно, поэму приличнее было бы назвать «Черкешенкой» — я об этом не подумал», — полушутя отвечает Пушкин своему приятелю В. П. Горчакову, который обратил внимание на странное поведение пленника в финале. Когда черкешенка, не выдержав разлуки, буквально на глазах у пленника бросается в воду и тонет, герой проявляет поразительное равнодушие:

Все понял он. Прощальным взором
Объемлет он в последний раз
Пустой аул с его забором,
Поля, где, пленный, стадо пас...

Гибель любящей его спасительницы никак не отражается в его холодном сердце. В этом эпизоде уже содержится критическое отношение Пушкина к тому герою, которого

Лорд Байрон прихотью удачной
Облек в унылый романтизм
И безнадежный эгоизм... *(«Евгений Онегин»)*

Поскольку Пушкин отделяет от себя героя поэмы, возвышается над ним, происходят заметные отступления от композиции байронической поэмы. У Байрона все повествование сконцентрировано на личности героя, Пушкин свободен от такой зависимости и позволяет себе отступления от главной сюжетной линии поэмы. Все обратили внимание на развернутое описание Кавказа и его вольного народа. В сущности, Пушкин открыл здесь впервые кавказскую тему, которой суждено занять одно из важных мест в творчестве русских писателей от Лермонтова до Льва Толстого.

Пушкин не случайно остался недовольным реализацией замысла «Кавказского пленника». Он задумал создать независимый от автора характер, но этот замысел вступил в противоречие с формой байронической поэмы, предполагавшей единство героя и автора. Отсюда возникли неясности, противоречия в поведении и поступках героя. «Характер пленника неудачен; доказывает это, что я не гожусь в герои романтического стихотворения», — признался Пушкин в письме к Горчакову.

Поэма «Бахчисарайский фонтан»

В следующей поэме — «Бахчисарайский фонтан» Пушкин использовал крымские впечатления, местную легенду о безответной любви хана Гирея к плененной им польской княжне Марии. Особенно удачной в поэме оказалась сцена диалога ханской возлюбленной Заремы с Марией. Здесь Пушкин столкнул друг с другом нравы мусульманского Востока с нравами христианского Запада. Для Заремы любовь — это чувственная страсть со всеми земными ее атрибутами: физической красотой, внешней привлекательностью, знойной чувственностью:

Но ты любить, как я, не можешь;
Зачем же хладной красотой
Ты сердце слабое тревожишь?

Но оказывается, что чувственные чары далеко не исчерпывают смысла любви. В Марии есть то, чего совершенно лишена Зарема, — высокая и одухотворенная культура человеческих чувств. Пушкин прямо указывает на ее христианский источник:

Там день и ночь горит лампада
Пред ликом Девы Пресвятой...
И между тем, как все вокруг
В безумной неге утопает,
Святыню строгую скрывает
Спасенный чудом уголок.

Лирика южного периода. Пушкин и декабристы

Из Крыма в сентябре 1820 года Пушкин прибыл в Кишинев, куда перевели Инзова в качестве наместника Бессарабии. К служебным обязанностям Пушкин относился спустя рукава, а добродушный Инзов смотрел на это сквозь пальцы. Пушкин в это время много работал:

Владею днем моим; с порядком дружен ум;
Учусь удерживать вниманье долгих дум;
Ищу вознаградить в объятиях свободы
Мятежной младостью утраченные годы
И в просвещении стать с веком наравне.

Однако Кишинев в период пребывания в нем Пушкина не напоминал «тихую пустыню». Вскоре он стал центром готовящегося греческого восстания против турецкого ига. Пушкина захватил свободолюбивый дух древнего народа, он с восторгом приветствовал его вождя, русского подданного и героя Отечественной войны 1812 года Александра Ипсиланти. Предполагалось, что Россия поддержит своих единоверцев. Приятель Пушкина М. Ф. Орлов, начальник дивизии, квартировавшейся в Кишиневе, готовил своих офицеров и солдат к возможным боевым действиям в поддержку восставших героев. Пушкин мечтал о своем личном участии в этом деле. Он написал цикл стихов, поэтизирующих сражающийся народ и его героев: «Война» (1821), «Гречанке» (1822), «Я твой навек, эллеферия» (1821; «эллеферия» по-гречески — свобода). Вольнолюбивые надежды, порывы «вольности святой» по-прежнему звучат в его стихах: «Узник» (1822), «Птичка» (1823) и т. д.

Они поддерживаются и кишиневским окружением поэта. Пушкин фактически оказался в центре Южного общества декабристов. Почему же они при тесной близости с Пушкиным не предложили поэту вступить в тайное общество? Ю. М. Лотман так отвечает на этот вопрос: «Играла определенную роль двойная предосторожность: с одной стороны, нежелание подвергать талант поэта опасности, с другой — понимание того, что ссыльный Пушкин — объект усиленного внимания правительства и несдержанный по характеру и темпераменту — может привлечь к Обществу нежелательное внимание властей. Однако приходится отметить и известную узость декабристов в их подходе к искусству и людям искусства... Ставило в тупик богатство и разнообразие его личности. Суровые политические наставники Пушкина чувствовали, что не могут управлять его поведением, что от него можно ожидать неожиданного. Они восхищались поэзией Пушкина, но лишь частично, отвергая определенные ее стороны. И в самом поэте они хотели бы больше той односторонности, без которой, по их мнению, нет и гражданского героизма».

Между тем вольнолюбие Пушкина именно в эти годы достигает своей вершины и, по русской размашистости, хватает через край. Это видно не только в стихотворении «Кинжал», где поэт карающий кинжал террориста называет «тайным стражем свободы». Фривольное отношение к хрис-

тианским догматам проявляется в «Гавриилиаде» — пародии на библейский рассказ о падении Евы и на таинство непорочного зачатия Пресвятой Девы Марии. Конечно, в «Гавриилиаде» демон, искушающий поэта, далек от демона того же Байрона, если вспомнить его мистерии «Каин» и «Манфред», в которых очевиден явный сатанизм. У Пушкина проказит в стихах бесенок, или мелкий бес. Повествование ведется в тоне юродства или скоморошества. Н. Н. Скатов считает религиозное падение Пушкина в известном смысле закономерным этапом в становлении незаурядной личности, «осанна» которой, говоря словами Достоевского, должна пройти «через великое горнило сомнений».

В феврале 1822 года правительство, давно следившее за деятельностью кишиневского кружка, приступило к его разгрому. М. Ф. Орлов попал под следствие, В. Ф. Раевский был арестован. Положение Пушкина в Кишиневе с каждым днем становилось все тяжелее. Пришлось согласиться на перевод в Одессу под покровительство нового начальника края М. С. Воронцова, в руках которого объединились новороссийское генерал-губернаторство и бессарабское наместничество. Пройдет немного времени, и Пушкин об этом сильно пожалеет.

Последний год пребывания поэта на юге омрачен глубокими потрясениями: расправа с друзьями в Кишиневе, крах греческого восстания, подавление народно-освободительных движений в Италии и Испании. Все это оставляло горький след в душе поэта, а по отношению к грекам осложнилось еще и разочарованием в них как в народе, недостойном великих предков.

Рядом с «Демоном» возникают вариации на демоническую тему. Появляются стихи **«Свободы сеятель пустынный...»** с глубочайшими сомнениями в творческих силах народов, глухих к дарам свободы:

Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.

Пушкин предпосылает этим стихам эпиграф — авторский вариант начальных строк притчи о сеятеле из Евангелия от Матфея: «Изыде сеятель сеяти семена своя». Но пушкинские стихи полемичны по отношению к этой притче. Евангельский сеятель верит в плодородную почву для духовного семени и находит ее. Сеятель Пушкина в нее не верит и ее не находит.

Отсюда отрицательная характеристика народа как стада (сравнение народа со «стадом овчим» традиционно в евангельском повествовании). В Евангелии это сравнение дается

всегда в положительном смысле: «Истинно, истинно говорю вам: кто не дверью входит в дом овчий, но перелазит инде, тот вор и разбойник; а входящий дверью есть пастырь овцам. Ему придверник отворяет, и овцы слушаются голоса его, и он зовет своих овец по имени и выводит их; и когда выведет своих овец, идет перед ними; а овцы за ним идут, потому что знают голос его; *за чужим же не идут, но бегут от него, потому что не знают чужого голоса*» (От Иоанна, гл. 10, ст. 1—4). С точки зрения христианских истин пушкинский сеятель не добрый пастырь овчему стаду. Христос говорит: «Я есмь пастырь добрый; и знаю Моих, и Мои знают Меня. Как Отец знает Меня, *так* и Я знаю Отца и жизнь Мою полагаю за овец. Есть у Меня и другие овцы, которые не сего двора, и тех надлежит Мне привесть: и они услышат голос Мой, и будет одно стадо и один Пастырь» (От Иоанна, гл. 10, ст. 14—16).

Пройдет немного времени, и Пушкин усомнится в правоте своих стихов, усомнится в святости той «свободы», которую несли в народ революционеры, мнившие себя сеятелями. В «Капитанской дочке» Пушкин скажет: «Те, которые замышляют у нас невозможные перевороты, или молоды и не знают нашего народа, или уж люди жестокосердые, коим чужая головушка полушка да и своя шейка копейка».

Пребывание в Одессе обостряется конфликтом с новым начальником. Этот конфликт осложняется тем, что Воронцов замечает неравнодушное внимание влюбчивого Пушкина к своей молодой жене. Видя пренебрежительное отношение поэта к обязанностям по службе, Воронцов специально отправляет его в оскорбительную своей бессмысленностью командировку «на саранчу». Возмущенный Пушкин подает прошение об отставке, забыв, что в положении ссыльного такое прошение может быть истолковано «как мятеж и дерзость».

Довершает катастрофу неосторожная фраза Пушкина в письме к Вяземскому, которое распечатала московская полиция: «Ты хочешь знать, что я делаю — пишу пестрые строфы романтической поэмы — и беру уроки чистого афеизма. Здесь англичанин, глухой философ, единственный умный афей, которого я еще встретил. Он исписал листов 1000, чтобы доказать, что не может быть существа разумного, Творца и Правителя, мимоходом уничтожая слабые доказательства бессмертия души. *Система не столь утешительная*, как обыкновенно думают, но, к несчастью, более всего правдоподобная».

Любопытно, что спустя пять лет «учитель» Пушкина, проповедующий атеизм, станет ревностным пастором в Лондоне, а «ученик» будет писать глубоко христианские стихи. Но роковые строки написаны. 8 июля 1824 года Пушкина

высочайшим повелением увольняют со службы, а затем ссылают в родовое имение Михайловское под двойной надзор — полицейский и духовный. 1 августа 1824 года поэт выехал из Одессы. В Михайловском он подвел итог южному периоду своего творчества: в лирике — стихотворением «К морю», в эпосе — романтической поэмой «Цыганы».

※ Элегия «К морю»

Еще из Одессы в ответ на предложение Вяземского откликнуться на смерть Байрона Пушкин писал: «Твоя мысль воспеть его смерть в 5-й песне его Героя прелестна — но мне не по силам...» В Михайловском Пушкин нашел иной достойный русского гения ход. Элегия «К морю» — финал творческого состязания Пушкина с Байроном. Если начало южного периода — «Погасло дневное светило...» — связано с вариациями на тему прощальной песни Чайльд Гарольда из первой части поэмы Байрона, то элегия «К морю» — соревнование-спор с финалом последней, 4-й песни, где Байрон прощается с морем, «приятелем своим». Все, что пишет Байрон о море, является скрытой формой прославления мятежной личности, не считающейся в гордыне своей с ропотом «дрожащих тварей», «опустошителей земли». Море Байрона, как пуританский Бог, сурово и беспощадно к человеку:

Твое презренье тот узнает вскоре,
Кто землю в цепи заковать готов.
Сорвав с груди, ты выше облаков
Швырнешь его, дрожащего от страха,
Молящего о пристани богов,
И, точно камень, пущенный с размаха,
О скалы раздробишь и кинешь горстью праха.

Заметим, что отношение Байрона к морю, при всем жестоком величии морской стихии, покровительственное. Романтическая личность оказывается не только равной морю, но еще и превосходящей его:

И, как теперь, в дыханье шумном шквала
По гриве пенистой рука тебя трепала.

Байрон в порыве вдохновения обуздывает море как лихой наездник. Неукротимый вольнолюбец, он рассекает «руками шумный вал прибоя».

Элегия Пушкина пронизана нежной любовью поэта к стихии, которая родственна ему своим неукротимым движением. В красоте моря он чувствует дыхание Творца, давшего человеку свободу, но сохранившего из любви к творению скрытую власть над ним:

Прощай, свободная стихия!
В последний раз передо мной
Ты катишь волны голубые
И блещешь гордою красой.

Если Байрон — властелин моря, то Пушкин видит в море лишь «предел желанный» своей души. Пушкин вспоминает о своих мечтах поэтического побега по хребтам моря в более свободную, как ему тогда казалось, Западную Европу. Теперь Пушкин сознает наивность своих надежд. Что такое земное счастье, слава и успех? Море обнажает их тщету: на скале среди его пучины покоится лишь «гробница» былого человеческого величия. Угас Наполеон,

И вслед за ним, как бури шум,
Другой от нас умчался гений,
Другой властитель наших дум.

Байрон в своем гордом самомнении видел себя властелином моря, но перед величием морской стихии гаснут горделивые претензии земных владык. Тщетны кичливые надежды человека на силу «кесаря» («тиран» — Наполеон) или на силу духа («просвещенье» — Байрон):

Мир опустел... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба земли повсюду та же:
Где капля блага, там на страже
Уж просвещенье иль тиран.

Море у Пушкина не увенчивает земное величие и славу. Его призывный шум напоминает о тщете суетных мирских желаний. Оно учит человека в смирении любить божественную, нерукотворную красоту и совершенство. В этом заключается «предел желанный» человеческой души; к этому пределу зовут Пушкина морские волны.

Поэма «Цыганы» — завершение спора с Байроном, наметившегося в первой южной поэме «Кавказский пленник».

Не выходя за рамки романтизма, но превращая его в романтизм критический, Пушкин показывает в этой поэме, что мечты Байрона и его кумира Руссо о возврате человека в естественное состояние, по существу, являются игрой «на понижение». Она ведет человека не вперед, а назад: это измена высшему предназначению, к которому зовет нас морская стихия голосом Творца, заключенным в ней.

Пушкин на собственном опыте испробовал возможность возврата человека в природу. Будучи в Кишиневе, он несколько недель провел в цыганском таборе. В «Цыганах»

Пушкин осудил эту прихоть как слабость, как самодовольство и эгоизм. Алеко, утверждающий свободу для себя среди нетронутых цивилизацией «естественных» людей, не терпит никаких ограничений этой свободы и тем самым становится деспотом по отношению к Земфире и молодому цыгану, ее любовнику. Двойное убийство, совершенное Алеко, вызывает осуждение старого цыгана:

Оставь нас, гордый человек!

.....

Ты не рожден для дикой доли,
Ты для себя лишь хочешь воли...

Но Пушкин, по словам Д. Д. Благого, вскрывает и «тщету руссоистско-байроновской иллюзии о возможности для цивилизованного человека вернуться назад, в «природу», на не тронутую «просвещением» первобытную почву. Независимо от Алеко самый быт цыган не так уж безоблачно идилличен. «Роковые страсти» и связанные с ними «беды» существовали в таборе и до прихода Алеко. «Счастья нет» и у носителя простоты, мира и правды в поэме — старика цыгана, уход от которого Мариулы, охваченной неодолимой любовной страстью к другому, при всей «естественности» этой страсти, с точки зрения самого же старика цыгана, навсегда разбил его личную жизнь. «Я припоминаю, Алеко, старую печаль». И эта «старая печаль» живет в душе цыгана на протяжении всего его жизненного пути. Тем самым разбивается иллюзия руссоизма о ничем не омрачаемом счастье «золотого века» — докультурного, дикого человечества».

Так зрелый Пушкин, опережая восторги своих современников, видевших в нем «русского Байрона», решительно одолел искус байронизма и вышел к новому, трезвому и реалистическому взгляду на жизнь.

Пушкин в Михайловском. Творческая зрелость

«Кто творец этого бесчеловечного убийства? Постигают ли те, которые вовлекли власть в эту меру, что есть ссылка в деревне на Руси? Должно точно быть богатырем духовным, чтобы устоять против этой пытки. Страшусь за Пушкина» — так принял известие о ссылке друга в Михайловское П. А. Вяземский.

Но Промыслу было угодно направлять во благо все, что случалось с Пушкиным. Прошло несколько месяцев Михайловского изгнанничества, и в письмах поэта рядом с жалобами на скуку начинают появляться другие мотивы: «Книг, ради Бога, книг!» «Уединение мое совершенно — праздность торжественна... Целый день верхом, вечером слушаю сказки моей няни... она единственная моя подруга — и с нею толь-

ко мне не скучно». «Знаешь ли мои занятия? — до обеда пишу записки, обедаю поздно; после обеда езжу верхом, вечером слушаю сказки — и вознаграждаю тем недостатки проклятого своего воспитания. Что за прелесть эти сказки! каждая есть поэма!»

Сохранились записи семи сказок, сделанные Пушкиным со слов Арины Родионовны; на их основе Пушкин написал впоследствии «Сказку о царе Салтане», «Сказку о попе и о работнике его Балде», «Сказку о мертвой царевне и о семи богатырях». Один из сюжетов он передал Жуковскому, и тот написал на него «Сказку о царе Берендее».

Народная жизнь в ее буднях и праздниках, ярмарочное многоголосье и пестрота, строгое монашеское бдение в Святых Горах, простодушие сельских батюшек с их удивительной речью, объединяющей в себе народное просторечие с торжественностью церковно-славянских слов, — все это вбирает в себя душа поэта. «Пушкин черпал силу и мудрость, припадая к своей земле, *приникая* ко всем проявлениям русского простонародного духа и *проникая* через них к самой субстанции его, — писал об истоках пророческого призвания Пушкина И. А. Ильин. — Сказки, которые он слушал у няни Арины Родионовны, имели для него тот же смысл, как и пение стихов о Лазаре вместе с монастырскими нищими. Он здоровался за руку с крепостными и вступал с ними в долгие беседы. Он шел в хоровод, слушал песни, записывал их и сам плясал вместе с девушками и парнями. Он никогда не пропускал Пасхальной заутрени и всегда звал друзей «услышать голос русского народа» (в ответ на христосование священника)... Всегда и всюду он впитывает в себя живую Россию и напитывается ее живою субстанцией».

Михайловское одиночество, по словам близко знавшей и любившей Пушкина А. П. Керн, много содействовало развитию его гения: «Там, в тиши уединения, созрела его поэзия, сосредоточились мысли, душа окрепла и осмыслилась». Пушкин пережил здесь небывалый творческий подъем, сопоставимый лишь с Болдинской осенью 1830 года. Он завершил начатых на юге «Цыган», написал третью, четвертую и пятую главы «Евгения Онегина», создал «Бориса Годунова», «Графа Нулина», «Сцены из Фауста», «Разговор книгопродавца с поэтом», цикл «Подражания Корану», «Андрея Шенье», «Я помню чудное мгновенье...» и множество других (около 90) лирических стихов.

Поэтический цикл «Подражания Корану»

«Ранней осенью, когда друзья издали корили его, что «он недостойно расточает свой талант», а дома отец корил его за то, что он проповедует Левушке безверие, Пушкин писал

«Подражание Корану», эту прелюдию к «Пророку», — пишет в своей биографической книге о Пушкине А. В. Тыркова-Вильямс. Вот как П. В. Анненков, вдумчиво проследивший ступени и переходы внутренней жизни поэта, толковал эти «Подражания»: «Коран служил Пушкину знаменем, под которым он проводил собственное религиозное чувство. Пушкин употребил в дело символику и религиозный пафос Востока, отвечавший мыслям и чувствам, которые были в душе самого поэта, тем, еще не тронутым, религиозным струнам его сердца и поэзии, которые могли свободно и безбоязненно прозвучать под прикрытием смутного имени Магомета. Это видно даже по своеобычным прибавкам, которые в этих весьма своеобразных стихах нисколько не вызваны подлинником».

Друзья Пушкина пришли в восторг от металлической силы и звучности стиха, от полноты художественного достижения. Но они не уловили глубокого духовного процесса, который медленно, но неуклонно отводил поэта от юношеского скептицизма, не заметили, как чья-то рука снимала пелену с его глаз. Их ослепило совершенство формы, сбило с толку внешнее отсутствие лирики. В «Подражаниях» нет и следа личных страстей и волнений, придающих такую кипучую стремительность «Разговору книгопродавца с поэтом». Их писал величавый, умудренный длительным созерцанием старик-дервиш, а не дерзкий молодой поэт, сосланный в глушь...

Пушкин Турции не знал, мусульман наблюдал только на отвоеванном у турок юге России. Коран он читал в Одессе во французском переводе. Этого оказалось довольно, чтобы схватить и передать дух иноземного, иноверного пророка. Трудно сказать, кто больше пленил его в Магомете: религиозный вождь или вдохновенный поэт? В примечаниях Пушкин говорит: «Нечестивые, пишет Магомет (глава *Награды*), думают, что Коран есть собрание новой лжи и старых басен». Мнение сих *нечестивых*, конечно, справедливо; но, несмотря на сие, многие нравственные истины изложены в Коране сильным и поэтическим образом. Здесь предлагается несколько вольных подражаний».

Это не в меру скромное определение. На самом деле это не перевод и не подражание, а проникновение в чужую метафизику. По тому, как Пушкин оценивал «Восточные мелодии» Томаса Мура, друга и биографа Байрона, мы можем судить, какие требования ставил он поэту, пользующемуся восточными мотивами. В письме к Вяземскому из Кишинева Пушкин справедливо называл Мура «чопорным подражателем безобразному восточному воображению». И опять из Михайловского писал он Вяземскому, что не любит Мура, «потому что он чересчур уже восточен. Он подражает ребя-

чески и уродливо — ребячеству и уродливости Саади, Гафиза и Магомета. — Европеец и в упоении восточной роскоши должен сохранить вкус и взор европейца».

Все девять «Подражаний Корану» различны по форме и по ритму, но связаны внутренним единством, отражающим мусульманское мироощущение:

Земля недвижна; неба своды,
Творец, поддержаны Тобой,
Да не падут на сушь и воды
И не подавят нас собой.

«Плохая физика; но зато какая смелая поэзия», — замечает Пушкин. В основу каждого «Подражания» положена определенная сура, т. е. стих из Корана, но к нему примешаны мысли и образы, взятые из разных мест Корана. Первое «Подражание» — это поэтическая переработка 93-й суры. Долго не слышит пророк голоса Аллаха. Наконец Аллах опять обращается к нему: «Клянусь утренним блеском, клянусь ночью, когда она темнеет, — Господь не оставил тебя и не презрел, будущее для тебя лучше настоящего».

Пушкин усилил и клятвы, и обещания Аллаха, отчасти собрав их с других страниц, отчасти внеся свои образы:

Клянусь четой и нечетой,
Клянусь мечом и правой битвой,
Клянуся утренней звездой,
Клянусь вечернею молитвой:
Нет, не покинул я тебя...

В Коране говорится: «Не сиротой ли он нашел тебя и приютил? Не блуждающим ли он нашел тебя и на прямой путь поставил?» Пушкин в шестнадцати строках определяет духовный смысл божественной щедрости:

Не я ль в день жажды напоил
Тебя пустынными водами?
Не я ль язык твой одарил
Могучей властью над умами?
Мужайся ж, презирай обман,
Стезею правды бодро следуй,
Люби сирот и мой Коран
Дрожащей твари проповедуй.

Так же вольно передана 80-я сура, которую Пушкин превратил в третье «Подражание», причем опять для изображения Страшного суда воспользовался образами из других стихов Корана. «Пораженные ужасною десницею Бога, люди будут как опьяневшие», — говорит Магомет. У Пушки-

на ужас передается образным выражением «обезображенные страхом». Есть в 16-й суре такое наставление: «Призывай людей на суд Божий мудростью и кроткими увещаниями, если входишь с ними в спор, веди себя благороднейшим образом». У Пушкина:

Спокойно возвещай Коран,
Не понуждая нечестивых!

Один из вдумчивых литературных критиков прошлого века, Н. Н. Страхов, писал по поводу ритмики Пушкина: «Третье «Подражание» представляет поразительное течение речи. Вначале раздаются величественные звуки: С небесной книги список дан тебе, пророк, не для строптивых... Потом меняется, делается кротким, тихим. — Почто ж кичится человек? За то ль, что Бог и умертвит и воскресит его по воле? И вдруг раздается гром негодования. — Но дважды ангел вострубит... — Угрозы сыплются градом. Музыка удивительная. Поставить союз *но* так, как он тут поставлен, едва ли бы решился какой-нибудь европейский поэт. Полный разрыв течения мыслей и вместе строгая связь душевных движений, явный беспорядок и чудесная гармония».

Особо выделяется девятая, заключительная часть, являющаяся итогом, выводом из всего цикла. По определению А. Л. Слонимского, «это обобщенная картина жизненного пути человека. Важности предмета соответствует медлительный ритм четырехстопного амфибрахия. Речь, украшенная звучными славянизмами и архаизмами, принимает торжественный характер». При этом стихи в подтексте своем приобретают автобиографический смысл. За усталым путником, роптавшим на Бога, скрывается сам поэт, переживший глубокий духовный кризис, отразившийся в стихах «Демон» и «Свободы сеятель пустынный...» в конце южной ссылки:

И путник усталый на Бога роптал:
Он жаждой томился и тени алкал.
В пустыне блуждая три дня и три ночи,
И зноем и пылью тягчимые очи
С тоской безнадежной водил он вокруг,
И кладезь под пальмою видит он вдруг...

Содержание этих стихов представляет собой свободное развитие нескольких строк второй суры Корана: «Или как тот, кто проходил мимо селения, а оно было разрушено до оснований. Он сказал: «Как оживит это Аллах, после того как оно умерло?» И умертвил его Аллах на сто лет, потом воскресил. Он сказал: «Сколько ты пробыл?» Тот сказал: «Пробыл я день или часть дня». Он сказал: «Нет, ты пробыл сто лет! И посмотри на твою пищу и питье, оно не испортилось. И посмотри на своего осла — для того, чтобы

Нам сделать тебя знамением для людей, — посмотри на кости, как Мы их поднимаем, а потом одеваем мясом». И когда стало ему ясно, он сказал: «Я знаю, что Аллах мощен над всякой вещью!»

Пушкин погружает этот сюжет в особую атмосферу Аравийской пустыни, сухой и безводной, рисует встреченный усталым путником в песках живительный оазис. В первоначальных набросках к этим стихам поэт еще не нашел стилистический ключ, передающий дух Корана. Повествование в них строго следует за буквой перевода и приобретает будничный колорит:

В пустыне дикой человека
Господь узрел и усыпил,
Когда же протекли три века,
Он человека пробудил.

В окончательном тексте Пушкин меняет размер стиха и широко привлекает церковнославянскую, библейскую лексику: «Горевшие тяжко язык и зеницы», «И зноем и пылью тягчимые очи». А в описании воскрешения использует 37-ю главу библейской книги пророка Иезекииля, подчеркивая тем самым известное духовное родство двух священных книг:

И чудо в пустыне тогда совершилось:
Минувшее в новой красе оживилось;
Вновь зыблется пальма тенистой главой;
Вновь кладезь наполнен прохладой и мглой.
И ветхие кости ослицы встают,
И телом оделись, и рев издают...

«Финальный «хор к радости», — пишет А. Л. Слонимский, — гармонически замыкает весь цикл, перекликаясь с начальной темой мужества и бодрости:

И чувствует путник и силу, и радость;
В крови заиграла воскресшая младость;
Святые восторги наполнили грудь:
И с Богом он дале пускается в путь.

Трагедия «Борис Годунов»

Из всего написанного им в Михайловский период Пушкин особенно выделял историческую трагедию «Борис Годунов», ознаменовавшую свершившийся поворот в его художественном мироощущении. Первым толчком к возникновению замысла явился выход в свет в марте 1824 года 10-го и 11-го томов «Истории государства Российского» Карамзина, посвященных эпохе царствования Федора Иоанновича, Бориса Годунова и Лжедмитрия I. История восхождения на русский престол Бориса Годунова через убийство законного

наследника царевича Димитрия взволновала Пушкина и его современников неожиданной злободневностью. Ни для кого не было секретом, что приход к власти Александра I осуществился через санкционированное им убийство отца. Исторический сюжет о царе-детоубийце приобрел в сознании Пушкина актуальный смысл.

Но в процессе работы над ним «аллюзии» — прямые переклички прошлого и настоящего — отступили на задний план. Их вытеснили гораздо более глубокие проблемы историко-философского значения. Возник вопрос о смысле и цели человеческой истории. Предвосхищая автора «Войны и мира» Л. Н. Толстого, Пушкин дерзнул понять, какая сила управляет всем, как эта сила проявляется в действиях и поступках людей.

Ответы, которые он искал в драмах западноевропейских предшественников и современников, не могли удовлетворить его пытливый ум. Драматургические системы французских классиков и английских романтиков основывались на идущей от эпохи Возрождения уверенности в том, что человек творит историю, являясь мерой всех вещей. В основе драматического действия лежала энергия самоуверенной и самодовольной человеческой личности, возомнившей, что все мироздание является мастерской для приложения ее сил.

И классикам, и романтикам осталась недоступной, по мнению Пушкина, логика исторического процесса, глубина национально-исторического характера. У классиков человек выступал носителем общечеловеческих пороков и добродетелей, у романтиков — рупором лирических излияний автора. Только в исторических хрониках Шекспира Пушкин находил созвучие своим собственным творческим поискам:

«Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей дало мне мысль облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории. Не смущаемый никаким влиянием, 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».

Трагедия Пушкина «Борис Годунов» решительно порывала с драматургической системой классицизма, обеспечивая автору невиданную до него в драматургии творческую свободу. Действие «Бориса Годунова» охватывает период в семь с лишним лет. События переходят из царского дворца на площадь, из монастырской кельи в корчму, из палат патриарха на поля сражений, из России в Польшу. Пушкин отказывается от деления трагедии на акты, разбивая ее на двадцать три сцены, позволяющие охватить русскую жизнь со всех сторон, в самых разных ее проявлениях.

В «Борисе Годунове» отсутствует стоявшая в центре трагедии классицизма любовная интрига: история увлечения Самозванца Мариной Мнишек играет служебную роль. «Меня прельщала мысль о трагедии без любовной интриги», — скажет автор.

Вместо ограниченного классическими правилами количества действующих лиц (не более десяти) у Пушкина около шестидесяти персонажей, охватывающих все слои общества: от царя, патриарха, бояр, дворян, иностранных наемников до монахов, бродяг-чернецов, хозяйки корчмы и простого «мужика на амвоне», призывающего народ бежать в царские палаты на расправу с «Борисовым щенком». В трагедии, вопреки традициям, отсутствует главный герой. Годунов умирает, а действие продолжается. Да и участвует он в шести сценах из двадцати трех.

Отказывается Пушкин и от «единства слога», стремясь к исторической достоверности, а в ее пределах — к индивидуализации речи действующих лиц. Речь Бориса, например, торжественна и книжна в обращении к патриарху и боярам в момент его избрания на царство и сближается с народным просторечием в общении с сыном и дочерью.

Порывает Пушкин и с «единством жанра», соединяя в трагедии высокое с низким, трагическое с комическим. Наконец, автор «Бориса Годунова» решительно меняет принципы изображения человеческого характера. От мольеровских героев, носителей одной доминирующей страсти, он переходит к шекспировской полноте изображения. Борис Годунов не похож у него на классического злодея. Этот цареубийца, пришедший к власти через кровь маленького Димитрия, еще и умный правитель, заботящийся о народном благе, любящий отец, несчастный человек, которого мучает совесть за совершенное им злодеяние. Его противник — Гришка Отрепьев — честолюбив, но одновременно пылок, отважен, способен на искреннее любовное увлечение.

Есть и еще одна особенность, свойственная всем героям пушкинской трагедии без исключения, — глубокий историзм их характеров, достигнутый путем изучения летописей и других исторических документов. «Характер Пимена, — говорил он, — не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в старых летописях». Историк М. П. Погодин, слушавший «Бориса Годунова» в авторском чтении, вспоминал: «Сцена летописателя с Григорием всех ошеломила. Мне показалось, что мой родной и любезный Нестор поднялся из могилы и говорит устами Пимена».

Таким образом, в «Борисе Годунове» Пушкин расстается со всеми эстетическими принципами, на которых держалась целостность классической трагедии. Но по своим художественным установкам Пушкин был созидателем. Он разрушал

устаревшие традиции классицизма во имя созидания более емкой и совершенной драматургической системы. В чем ее своеобразие и характерные признаки?

Долгое время считалось, что Пушкин в своей трагедии сделал народ главным героем и творческой силой истории. Однако сам Пушкин видел цель трагедии в другом. «Что развивается в трагедии? какая цель ее? — спрашивал он и отвечал: — Человек и народ. *Судьба* человеческая, *судьба* народная». Вдумаемся в эти слова. «Человек и народ» — это, в сущности, весь охват действующих лиц в трагедии, а главная цель ее — судьба человека и судьба народа, общая, соединяющая всех судьба или закон судеб человеческих.

Когда внимательно читаешь «Бориса Годунова», трудно уйти от ощущения, что, кроме видимых, действующих героев, есть в ней еще один герой, *невидимый*, неперсонифицированный, но тоже действующий, постоянно дающий о себе знать. Причем этот невидимый герой как раз и является верховным арбитром, он-то и направляет действие в нужное ему русло, делая это неожиданно, непредсказуемо, реализуя себя через безотчетные действия и поступки людей.

Несмотря на внешнюю пестроту сцен в трагедии, всех их объединяет единое действие, движущееся динамично и целенаправленно к парадоксальному итогу. Действия героев, принимающих участие в этом движении, не достигают ожидаемых ими результатов: Борис умирает побежденным, Самозванец на грани разоблачения, народ в очередной раз обманут.

Замечательно, что в этих неожиданностях проявляется не слепой рок, а какая-то очень справедливая высшая Сила. Каждому воздает она по его вере и по его деяниям. Примечательна кольцевая композиция трагедии, основанная на принципе зеркального отражения. Действие открывается разговором бояр Шуйского и Воротынского об убийстве ребенка, царевича Димитрия, рвущимся к власти Борисом Годуновым. А в финальной сцене совершается убийство юного сына Бориса Годунова Феодора. Грех детоубийства, совершенный Годуновым, вызывает ответную кару, равносильную содеянному греху.

Эта высшая Сила дважды приоткрывается людям, ослепленным мирскими грехами, в двух ключевых сценах трагедии: «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» и «Площадь перед собором в Москве». Проводниками этой высшей Силы являются люди, отрешенные от мирских помыслов и не принимающие участия в событиях. Никаких корыстных интересов у них нет. Ничто в этом мире их не держит и не связывает. В меру их внутренней чистоты и бескорыстия им и открывается смысл Божьей правды, который сокрыт от других героев. В первой сцене это летописец-монах Пимен, во второй — блаженный юродивый Николка.

В устах Пимена звучит обвинение людям в их грехах и пророческое предсказание неминуемой расплаты:

О страшное, невиданное горе!
Прогневали мы Бога, согрешили:
Владыкою себе цареубийцу
Мы нарекли...

Когда действие приближается к кульминации, юродивый Николка на соборной площади говорит в лицо Борису: «Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода — Богородица не велит». Вслед за этим приговором — внезапная смерть Бориса, ведущая действие к финалу. Пушкин показывает провиденциальный характер этого возмездия. По какому-то как бы случайному стечению обстоятельств Божьей каре, ниспосланной Борису Годунову, предшествует столкновение юродивого, «взрослого ребенка», с мальчишками. Это, по сути, еще и кульминация «детской» темы, проходящей через всю трагедию. Она начинается с убийства Димитрия, о котором рассказывают бояре. Потом, в момент уговоров Бориса на царствование, ребенок на руках у бабы плачет, «когда не надо», и не плачет, «когда надо» (вспомним евангельские слова Христа о младенцах, которым открыта высшая истина). Затем в доме Шуйского мальчик читает вслух молитву о здравии... царя-детоубийцы. Появляются дети Бориса Годунова Феодор и Ксения. У Ксении неожиданно и странно умер юный жених ее — предвестие чего-то недоброго. Да и сам Борис в тревожной любви к своим детям будто боится потерять их, предчувствует скорую разлуку, надвигающуюся беду («мальчики кровавые в глазах»). В финальной сцене мужик кричит в исступлении: «Вязать Борисова щенка!» Но чей-то голос из толпы произносит: «Бедные дети, что пташки в клетке».

В причинно-следственных связях событий трагедии детские эпизоды выглядят случайными: никто тут ничего специально не подстраивает, никаких интриг не плетет. Но, случайные на уровне человеческого понимания, эти эпизоды закономерны ввиду той высшей справедливости, которая является хотя и невидимым, но самым главным действующим лицом трагедии — Силой, которая управляет всем.

В осмыслении правды истории, в понимании происходящих событий человек нередко сталкивается, по Пушкину, с фактами необъяснимыми, кажущимися ему случайными, не имеющими никаких логических оснований. И человек склонен отказывать им в праве на существование. Пушкин нас предупреждает: «Не говорите: иначе нельзя было быть. Коли было бы это правда, то историк был бы астрономом и события в жизни человечества были бы предсказаны в календарях, как и затмения солнечные. Но Провидение не ал-

гебра. Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из оного глубокие предположения, часто оправданные временем, но *невозможно ему предвидеть случая — мощного, мгновенного орудия Провидения*».

В трагедии грешен не только Борис. Грешен и народ: его судьба в чем-то перекликается с судьбой Бориса. Посмотрим на поведение народа в экспозиции и в финале трагедии. *В экспозиции*: Народ молчит. Его побуждают умолять Бориса быть царем. Народ кричит: «Ах, смилуйся, отец наш, властвуй нами». *В финале:* Народ кричит: «Да гибнет род Бориса Годунова!» Его побуждают приветствовать приход на царство Димитрия-самозванца. «Народ безмолвствует».

В финале все как в экспозиции, но только в обратном порядке. Грех народа заключается в избрании Бориса на царство, в том, что он «молился за царя Ирода». Поэтому в убийстве Феодора, в нашествии чужеземцев, в грядущей смуте повинен не только Борис, но и народ.

В ходе действия Борис склонен упрекать народ в неблагодарности, в строптивости, не замечая, что эти упреки являются в известной мере самооправданием, стремлением заглушить в себе чувство совести. Но и народ, упрекая Бориса во всех бедах, снимает с себя грех, бремя тяжелой ответственности за свое попустительство. И Борис, и народ глухи к высшему голосу правды. Этот голос слышат чистые души Пимена и юродивого Николки — именно в них пробивается к свету народная совесть, и только к ним можно отнести известный афоризм «Глас народа — глас Божий». Что же касается основной массы народа, как бы объединяющейся у Пушкина в собирательное Лицо, то ее «глас», ее «мнение» помрачены грехом. Только в финале трагедии, в многозначительной ремарке «Народ безмолвствует» видится обнадеживающий знак пробуждения народной совести.

Обращаясь к опыту Шекспира, Пушкин пошел дальше предшественника, у которого главный интерес состоит в деятельности частных исторических лиц. Обладая свободой воли, они совершают свой выбор и несут расплату за него, слыша голос совести или ощущая противодействие других лиц, выполняющих карающие функции. Драматургическая система Шекспира «антропоцентрична»: в центре ее стоит «ренессансный», предоставленный самому себе человек. Голос совести в нем все более и более затухает. И цепочка событий подчиняется логике человеческих, психологически мотивированных причинно-следственных связей. Мир горний, мир Идеала, свет высшей Божественной истины слабо мерцает здесь перед лицом земных обстоятельств, очень далеких от Идеала. Вот почему Пушкин говорил, что, когда он читает Шекспира, он «смотрит в ужасную, мрачную пропасть».

Пушкин, следуя Карамзину «в светлом развитии происшествий», возвращает трагедии утраченную в эпоху Возрождения Истину Божественного идеала, Божественной воли, стоящей над человеком и человечеством. В диалоге человека с миром у Пушкина возникает третье Лицо, этот диалог невидимо корректирующее и направляющее.

Царь Борис мнит себя творцом истории, полновластным хозяином своей судьбы. «Он думает, — пишет В. С. Непомнящий, — что решающую роль в опыте «быстротекущей жизни» играют «науки»; он думает, что история делается только руками и головой, что природа ее только материальна. Думать иначе может, по его мнению, только «безумец». Кто на меня? Пустое имя, тень —

Ужели тень сорвет с меня порфиру,
Иль звук лишит детей моих наследства?
Безумец я! чего ж я испугался?
На призрак сей подуй — и нет его...

Но он ошибся. Произошло как раз то, чего он «испугался» — испугался прежде рассудка, непосредственно, глубиной духа. Имя обрушилось на него, тень сорвала с него порфиру, звук лишил наследства его детей, и призрак его погубил».

Так реализм Пушкина начинал обретать трезвую религиозную первооснову, в ядре которой уже заключался будущий Толстой, будущий Достоевский. «Формула» этого реализма не укладывалась в «формулу» реализма западноевропейского, сделавшего акцент на свободном, самодостаточном, суверенном человеке-пленнике своих земных несовершенств. Далеко не случайно, что Пушкин оценивал трагедию «Борис Годунов» едва ли не выше всего им созданного. В момент завершения своего труда он радовался как ребенок: «Трагедия моя кончена: я перечел ее вслух, один, и бил в ладоши, и кричал, ай да Пушкин, ай да сукин сын!»

Пушкин о назначении поэта и поэзии

Трагедией «Борис Годунов» завершилось самоопределение Пушкина как первого в истории отечественной литературы зрелого национального поэта. Не случайно именно с Михайловского периода открывается в творчестве Пушкина цикл поэтических деклараций, утверждающих в сознании русских читателей этот новый и еще не виданный в России высокий общественный статус поэта и поэзии: «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824), «Пророк» (1826), «Поэт» (1827), «Поэт и толпа» (1828), «Поэту» (1830), «Памятник» (1836).

Многое провозглашенное Пушкиным в этих декларациях стало предметом последующих недоумений и споров. В част-

ности, некоторые суждения дали повод либеральной критике 1860-х годов (П. В. Анненков, А. В. Дружинин) отнести Пушкина к поэтам чистого искусства, а революционно-демократической, в свою очередь (Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев), обвинить Пушкина в легковесности. Камнем преткновения явились, в частности, известные строки Пушкина из стихотворения «Поэт и толпа»:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

На основании этих стихов создавали образ поэта-олимпийца, чуждого злобе дня, равнодушного к общественным страстям, волнующим его современников. Некоторые из демократов-шестидесятников, пытаясь защитить Пушкина от подобных искажений, ссылались на строки «Памятника»:

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

Защищая Пушкина, говорили, что еще в 1818 году в стихах «К Н. Я. Плюсковой» поэт сказал:

И неподкупный голос мой
Был эхо русского народа.

Оппоненты демократов напоминали, что в «Памятнике» есть и другие строки насчет поэтического служения («Веленью Божию, о муза, будь послушна») и что стихотворение «Поэту» открывают слова: «Поэт, не дорожи любовию народной».

Чтобы разобраться в существе поэтической позиции Пушкина, которая с декларации Михайловского периода «Разговор книгопродавца с поэтом» оставалась неизменной до конца творческого пути (в «Памятнике», созданном за несколько месяцев до гибели Пушкина, она такая же, как и в стихах 1824 года), чтобы показать, что между разными, как будто противоположными высказываниями поэта на самом деле нет никакого противоречия, нужно обратить внимание по крайней мере на два существенных обстоятельства.

Первое заключается в том, что на Пушкина как создателя новой русской литературы возлагалась особая миссия утверждения в общественном мнении суверенного значения поэзии в ряду других форм общественного сознания (философии, политики, публицистики, нравственной проповеди и т. п.). По справедливым словам Белинского, Пушкин был *«первым русским поэтом-художником»*. И ему важно было показать независимость поэзии, ее самостоятельность и самоценность:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.
Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд...
(«Поэту»)

Пушкину нужно было научить своего читателя не путать литературу с рифмованной проповедью, не отождествлять искусство мышления образами с рифмованным публицистическим трактатом. И сделать этот переворот в сознании публики, воспитанной на образцах младенчески незрелой литературы XVIII века, было не просто. Требовалась особая страстность, огненный поэтический напор, бьющий по самолюбию современников, развенчивающий примитивный взгляд на искусство у действительно еще «не просвещенного» на этот счет народа:

Молчи, бессмысленный народ,
Поденщик, раб нужды, забот!
Несносен мне твой ропот дерзкий,
Ты червь земли, не сын небес;
Тебе бы пользы все — на вес
Кумир ты ценишь Бельведерский,
Ты пользы, пользы в нем не зришь.
Но мрамор сей ведь Бог!., так что же?
Печной горшок тебе дороже:
Ты пищу в нем себе варишь. *(«Поэт и толпа»)*

Второе обстоятельство связано с пониманием самой суверенности поэзии: в чем она заключается, в чем ее смысл и назначение? Пушкин, подобно летописцу Пимену, видит в поэзии *дар, «завещанный от Бога»*. Он считает, что поэт служит не себе, а этому не вполне ему принадлежащему дару. В этом смысле поэт напоминает библейского пророка. В стихотворении «Пророк» Пушкин дает поэтическую вариацию на тему шестой главы библейской «Книги пророка Исайи»: «И сказал я: горе мне! погиб я! ибо человек с нечистыми устами, и живу среди народа также с нечистыми устами, — и глаза мои видели Царя, Господа Саваофа. Тогда прилетел ко мне один из серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника, и коснулся уст моих, и сказал: «вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен. И услышал я голос Господа, говорящего: кого Мне послать? и кто пойдет для Нас? И я сказал: вот я, пошли меня. И сказал Он: пойди и скажи этому народу: слухом услышите — и не уразумеете, и очами смотреть будете — и не увидите.

Ибо огрубело сердце народа сего, и ушами с трудом слышат, и очи свои сомкнули, да не узрят очами, и не услышат ушами, и не уразумеют сердцем, и не обратятся, чтоб Я исцелил их».

В пушкинском «Пророке» над «томимым духовной жаждою» смертным как бы завершается до конца та операция, которую Господь обещал людям, если они к Нему обратятся. Сначала серафим обновляет зрение и слух, совершая это легко и безболезненно, как веяние невидимой и неслышимой благодати:

Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он:
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он,
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горних ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

Все это качества, нужные прежде всего поэту, который, в отличие от святого, погружающегося во «внутреннее зрение», постигает тайну богоприсутствия через красоту Божьего творения. Именно поэт должен обладать более острым слухом и более острым зрением.

Но затем посланник Бога совершает еще две акции над смертным человеком, столь же необходимые для поэта: утончение дара речи и обострение сердечных чувств. Смена языка и сердца изображается как мучительная и кровавая операция, требующая от человека максимального напряжения сил:

И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.

Уже не «легкие как сон персты», а «кровавая десница» вершит это преображение. Использование церковнославянизмов (персты, зеницы, очи, уста, десница), тонкая имитация библейского синтаксиса (односложные, емкие обороты, нанизывающиеся, как бусы на нитку, с помощью повторяющегося союза «и») — все это придает стихам торжественность и возвышенность. Мы присутствуем при свершении великого таинства преображения человека:

И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.

Только теперь обновленный человек может услышать то, что дано слышать лишь немногим избранным, — глас Самого Бога:

Как труп в пустыне я лежал,
И Бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею Моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

Много спорят о том, кто скрывается за главным героем этого стихотворения — поэт или пророк. По-видимому, все-таки и тот и другой. Пушкин впервые ощутил в зрелой русской литературе особое ее на Руси предназначение, унаследованное от литературы допетровской, — быть Словом, объединяющим в себе художественный образ и дар пророчества.

У Пушкина — и в этом характерная особенность его таланта, обладающего исключительным чувством меры и гармонии, — всегда есть «противовесы». Если в стихотворении «Пророк» задана максимально возможная высота, на которую способно подняться поэтическое вдохновение, то стихотворение «Поэт» более приземленный эквивалент «Пророка». Здесь поэт как обыкновенный смертный противопоставлен поэту же, но в минуту преображения, когда его души касается Божественный глагол. Есть даже внутренние переклички, закрепляющие в сознании читателя эту уравновешивающую, гармонизирующую связь. Таков образ орла и орлицы: в «Пророке» — «отверзлись вещие зеницы, как у испуганной орлицы», в «Поэте» — «душа поэта встрепенется, как пробудившийся орел».

Поскольку «глагол» поэта — это служение высокому Идеалу, все остальные зависимости не должны овладевать его душой. Поэт свободен от мнения народного, если оно ложно и если глас народный не слышит Божьего гласа, как это случается, например, в «Борисе Годунове». Поэт, который является верным слугой Бога, — эхо русского народа, ибо он носитель народной святыни. Но народ исторический не всегда соответствует этому идеалу, а следовательно, и поэт не может находиться в зависимости от народных заблуждений. Таким образом, «самостояние» поэта лишено у Пушкина всяческого самообожествления. В формуле суверенности поэта заключена мысль о том, что поэт служит Богу, а не себе и не людским прихотям.

Эта мысль раскрывается в стихотворении **«Разговор книгопродавца с поэтом»**. В момент творчества поэт должен быть неподкупным. Вдохновение созерцательно и бескорыстно лишь тогда, когда к нему не примешивается мысль о славе, когда его не обременяет никакая корыстная практическая цель, когда поэт не думает о том, как воспримут его читатели, и не старается подыгрывать их вкусам, их желаниям:

Блажен, кто про себя таил
Души высокие созданья
И от людей, как от могил,
Не ждал за чувство воздаянья!
.....
Что слава? шепот ли чтеца?
Гоненье ль низкого невежды?
Иль восхищение глупца?

И даже любовь — самое сильное чувство в душе человека — не должна порабощать бескорыстное созерцание истинного поэта. Всякая мысль о служении земным кумирам — любви, славе, людской молве, деньгам — неприемлема для него. Всему этому истинный поэт предпочитает *свободу*.

Диалог книгопродавца с поэтом завершается компромиссом: вдохновение не продается, но готовая рукопись, рожденная свободной поэтической душой, может быть продана:

Книгопродавец

Прекрасно. Вот же вам совет.
Внемлите истине полезной:
Наш век — торгаш; в сей век железный
Без денег и свободы нет.
Что слава? — Яркая заплата
На ветхом рубище певца.
Нам нужно злата, злата, злата:
Копите злато до конца!
Предвижу ваше возраженье;
Но вас я знаю, господа:
Вам ваше дорого творенье,
Пока на пламени труда
Кипит, бурлит воображенье;
Оно застынет, и тогда
Постыло вам и сочиненье.
Позвольте просто вам сказать:
Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать.
Что ж медлить? уж ко мне заходят

Нетерпеливые чтецы;
Вкруг лавки журналисты бродят,
За ними тощие певцы:
Кто просит пищи для сатиры,
Кто для души, кто для пера;
И признаюсь — от вашей лиры
Предвижу много я добра.

Поэт

Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся.

В своем стихотворении Пушкин применяет особую форму поэтического поиска истины в форме диалога, открывая устойчивую в русской поэзии традицию. Вспомним, например, некрасовские стихи «Поэт и гражданин». «Разговор книгопродавца с поэтом» благодаря диалогической форме схватывает сам процесс рождения истины, которая останется потом для Пушкина неизменной на протяжении всего творческого пути.

«Вопреки всевозможным старым, новым и новейшим утверждениям, Пушкин в «Памятнике» ни от чего не отрекается, — справедливо говорит В. С. Непомнящий. — Он не отрекается от дерзких слов: «Поэт, не дорожи любовию народной», — ибо они не оскорбление народу и не следствие «полемического раздражения», а глубоко продуманная сознательным гением идея. Подвиг потому и подвиг, что совершается не в предвидении признания и любви, но по велению совести». И «Памятник» Пушкина не акт осознания художником своих заслуг, но акт утверждения великой миссии поэта. «Всем жизненным и творческим опытом Пушкин завоевал право написать «Памятник», где полным голосом сказано, что он, поэт, подвластен лишь веленью Божию». То, что в «Разговоре книгопродавца с поэтом» рождается в споре, закрепится в последующих стихах от «Пророка» до «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» в поэтических формулах, ставших крылатыми выражениями («Поэт, не дорожи любовию народной», «Глаголом жги сердца людей», «Не для житейского волненья» и т. д.).

Освобождение. Поэт и царь

19 ноября 1825 года скоропостижно умер в Таганроге Александр I. Известие о его смерти дошло до Михайловского около 10 декабря. У Пушкина появилась надежда на освобождение. По совету Жуковского Пушкин пишет ему письмо, которое можно было бы показать новому государю. В нем Пушкин, нисколько не унижая своего достоинства, говорит: «Вступление на престол государя Николая Павловича подает мне радостную надежду. Может быть, его величеству

угодно будет переменить мою судьбу. Каков бы ни был мой образ мыслей, политический и религиозный, я храню его про самого себя и не намерен безумно противоречить общепринятому порядку и необходимости».

Письмо написано 7 марта 1826 года, в самый разгар следствия по делу декабристов. К тревоге за судьбы многих друзей примешивается и тревога за свою судьбу. К тайному обществу он не принадлежал, но разговоры политические вел. «Ты ни в чем не замешан, это правда, — пишет Жуковский 12 апреля 1826 года. — Но в бумагах каждого из действовавших находят твои стихи. Это худой способ подружиться с правительством... Не просись в Петербург. Еще не время. Пиши Годунова и подобное: они отворят дверь свободы».

В начале сентября 1826 года государь прибыл в Москву для коронации. А 4 сентября в Михайловское прискакал фельдъегерь, в сопровождении которого, хотя и «не в виде арестанта», Пушкин был доставлен в Москву, прямо в Кремль. Его ввели в кабинет императора в дорожном костюме, пыльным и небритым. После довольно продолжительной беседы царь, отпустив Пушкина, сказал, что сегодня он разговаривал с «умнейшим человеком в России». И немудрено. Адам Мицкевич уверял, что, когда Пушкин говорил «о политике внешней и отечественной, можно было думать, что слушаешь человека, заматеревшего в государственных делах».

Барон М. Корф так передавал рассказ самого Николая I о встрече с Пушкиным: «Я впервые увидел Пушкина в Москве, когда его привезли ко мне из заточения, совсем больного... «Что бы вы сделали, если бы 14 декабря были в Петербурге?» — спросил я его между прочим. «Был бы в рядах мятежников», — отвечал он, не запинаясь. Когда потом я спрашивал его: переменился ли его образ мыслей и дает ли он мне слово думать и действовать впредь иначе, если пущу его на волю, он очень долго колебался и только после длинного молчания протянул мне руку с обещанием сделаться иным».

Пушкину было разрешено жить в Москве, а с царем устанавливались «особые» отношения. «Я сам буду твоим цензором», — сказал ему Николай. «Дело не только в личной милости к поэту, — утверждает в биографической книге о Пушкине Н. Н. Скатов. — Многое в политике Николая после начала его царствования привлекло к нему многих — и в России и в Европе. Аракчеев и архимандрит Фотий были отстранены. Ставшие почти символическими образами гонителей «погромщиков» русского просвещения Рунич и Магницкий были соответственно — первый сослан, второй отдан под суд: оба оказались еще и жуликами — казнокрадами. Но возвращался из опалы всегда вызывавший симпатии

Пушкина основатель Лицея Сперанский. Быстрая и решительная поддержка новым царем борьбы за освобождение Греции, многие годы волновавшей Пушкина, снискала Николаю громкую славу рыцаря Европы, как называл его Генрих Гейне. Самая расправа над декабристами была представлена в виде царской милости: смертную казнь всему «первому разряду», вынесенную приговором суда, заменила каторга, а кровавую мясорубку — четвертование пятерых — бескровное позорное повешение».

По отношению к Николаю I Пушкин занял позицию, аналогичную позиции Жуковского, — полной духовной независимости при добром расположении и благожелательстве. В своих обращениях к царю он предлагал ему в качестве примера Петра Великого:

Семейным сходством будь же горд,
Во всем будь пращуру подобен:
Как он, неутомим и тверд,
И памятью, как он, незлобен. *(«Стансы»)*

Когда же друзья-либералы стали и в глаза и за глаза поговаривать о том, что Пушкин склоняется к лести царю, поэт ответил на эти обвинения стихотворением «Друзьям»:

Я льстец! Нет, братья: льстец лукав,
Он горе на царя накличет,
Он из его державных прав
Одну лишь милость ограничит.
Он скажет: презирай народ,
Глуши природы голос нежный.
Он скажет: просвещенья плод —
Разврат и некий дух мятежный.
Беда стране, где раб и льстец
Одни приближены к престолу,
А небом избранный певец
Молчит, потупя очи долу.

Целый ряд стихотворений московского периода жизни Пушкина свидетельствует о том, что он не утратил веры в субъективное благородство помыслов и стремлений декабристов:

Во глубине сибирских руд
Храните гордое терпенье,
Не пропадет ваш скорбный труд
И дум высокое стремленье.

Верность Пушкина декабристскому братству подтверждают и другие стихи 1820-х годов: «Арион», «Анчар», «И. И. Пущину», «19 октября 1827 года».

Однако путь, по которому пошли декабристы, Пушкин считает гибельным и обреченным. Его друзья, пылкие романтики свободы, не учли реальную силу самодержавия, опирающуюся на веру народную, на тысячелетнюю историческую традицию. Пушкин все решительнее склоняется к мысли, что общественные перемены в России возможны только при опоре на эту могущественную государственность, способную вести страну по пути решительных преобразований. Историческая личность великого реформатора Петра I наглядно это показала. Так возникает замысел поэмы «Полтава» (1829). Пушкин избирает здесь трудный период царствования Петра и показывает, как, преодолевая внутреннюю смуту и давая сокрушительный отпор внешним врагам, Петр создает мощную и процветающую державу.

Философские мотивы в лирике Пушкина

В лирике Пушкина конца 1820-х годов стремительно нарастают философские мотивы, раздумья о жизни и смерти, покаянные настроения, предчувствия новых бурь и тревог:

Снова тучи надо мною
Собралися в тишине;
Рок завистливый бедою
Угрожает снова мне...

Так начинает Пушкин стихотворение «Предчувствие» (1828), в котором исчезает юношеская беззаботность и удивлявшая ранее способность поэта находить выход из мрачных настроений, из роковых вопросов в радостях жизни, в любви, в прелести и красоте бытия. Теперь эти радости омрачаются ожиданием разлуки, причем вечной разлуки, «неизбежного грозного часа». В свете предстоящего конца жизнь приобретает какой-то иной, свободный от буйной чувственности одухотворенный смысл.

В «Дорожных жалобах» (1829) сказывается утомленность кочевой, неприкаянной жизнью. Свою судьбу, странническую, скитальческую, поэт воспринимает в общерусском контексте: здесь и наше бездорожье как в прямом, так и в широком, историческом смысле, и капризы непредсказуемого климата опять-таки в двух его ипостасях — природной и общественной, здесь и незащищенность личности от всякого рода неожиданностей, здесь и всероссийская беззаботность, равнодушие ко всякого рода комфорту и уюту:

Иль чума меня подцепит,
Иль мороз окостенит,
Иль мне в лоб шлагбаум влепит
Непроворный инвалид.

Особенно настойчиво в творчестве Пушкина этих лет возникает мучительный вопрос о смысле жизни:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?

Митрополит Филарет, прочитав эти стихи Пушкина, в тревоге за душу поэта откликнулся на них собственными стихами:

Не напрасно, не случайно
Жизнь от Бога мне дана,
Не без воли Бога тайной
И на казнь осуждена...

«Стихи христианина, русского епископа в ответ на скептические куплеты! — это, право, большая удача», — сказал Пушкин и, продолжая диалог, написал ответ митрополиту Филарету в стихах:

И ныне с высоты духовной
Мне руку простираешь ты,
И силой кроткой и любовной
Смиряешь буйные мечты.

Твоим огнем душа палима
Отвергла мрак земных сует,
И внемлет арфе серафима
В священном ужасе поэт.

Все чаще и чаще оглядывается Пушкин на пройденный путь и все решительнее подвергает свою жизнь критическому, нелицеприятному и беспощадному суду перед лицом вечности, у двери которой остановился теперь его поэтический гений. Исповедальные, покаянные мотивы наиболее сильно звучат в стихотворении «Воспоминание»:

Когда для смертного умолкнет шумный день
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда,
В то время для меня влачатся в тишине
Часы томительного бденья:
В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья...

В этих стихах Пушкин поднимается до торжественного языка церковных канонов и Божественной литургии. «Шумный день» в соседстве со словом «смертный» приобретает не

только прямой, но еще и обобщенный оттенок мирской суеты. «Немые стогны града» уже не просто площади города, а православно-христианский образ освободившейся от шума страстей души, которая замерла, накрытая полупрозрачной тенью ночи, как покаянной епитрахилью.

В ночной тишине, освобожденная от суетных оков, душа готова к исповеди перед Богом. Прожитая жизнь развивается перед ней в виде свитка, на котором написаны все добрые и все злые, греховные дела. Пушкин использует здесь мотивы житийной литературы, согласно которой душа после смерти проходит через воздушные мытарства. Они начинаются с момента, когда перед ней предстанут на свитках, или хартиях, картины прожитого:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Пушкинское «Воспоминание» — это еще и напоминание о необходимости строгого исполнения христианского долга, которым поэт в юности порой пренебрегал. В стихах, не вошедших в опубликованный текст, поэт видит потерянные годы, проведенные «в праздности, в неистовых пирах, в безумстве гибельной свободы». И вот в стихотворении «Монастырь на Казбеке» (1829) Пушкин высказывает новое желание:

Далекий, вожделенный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине!
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство Бога скрыться мне!..

Любовная лирика Пушкина

В. Г. Белинский считал, что любовное чувство Пушкина — «это не просто чувство человека, но чувство человека-художника, человека-артиста. Есть всегда что-то особенно благородное, кроткое, нежное, благоуханное и грациозное во всяком чувстве Пушкина. В этом отношении, читая его творения, можно превосходным образом воспитать в себе человека».

Среди шедевров любовной лирики Пушкина особенно выделяются три стихотворения: «Я помню чудное мгновенье...» (1825), «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» (1829) и «Я Вас любил...» (1829).

Первое имеет конкретного адресата: оно посвящено Анне Петровне Керн и печатается всегда с вынесенным в заглавие криптонимом «К...». В основу его положены реальные фак-

ты биографии Пушкина. Еще в 1819 году на званом вечере в доме Оленина в Петербурге Пушкин встретился с молодой красавицей А. П. Керн. На юного поэта встреча произвела глубокое впечатление. Затем начались годы ссылки — сперва на юг, потом в Михайловское. Летом 1825 года А. П. Керн приехала в гости к своей тетушке П. А. Осиповой, усадьбу которой в Тригорском Пушкин регулярно посещал. Встретив здесь А. П. Керн, поэт вспомнил о старом, мимолетном знакомстве. Перед отъездом Анны Петровны из Тригорского Пушкин приехал и вручил ей на прощание стихи. А. П. Керн обратила внимание на некоторое замешательство поэта в момент их вручения: «Когда я собиралась спрятать в шкатулку поэтический подарок, он долго на меня смотрел, потом судорожно выхватил и не хотел возвращать; насилу выпросила я их опять; что у него промелькнуло тогда в голове, не знаю».

Замешательство поэта не было случайным. Вероятно, Пушкин не хотел, чтобы эти стихи воспринимались как портрет Анны Петровны Керн и как описание истории их отношений. Житейские факты, на которые мы указали, явились для Пушкина лишь первотолчком к созданию стихотворения о святыне любви и ее роли в судьбе человека. Ведь обращены они к «гению чистой красоты» — образу высокому, небесному, взятому Пушкиным из стихотворения Жуковского «Лалла Рук». Учитель Пушкина говорил в нем о Божественном происхождении красоты, которая, как благодать, посещает человека только в чистые мгновения его бытия:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты...

И одновременно, следуя за Жуковским, Пушкин говорит в этом стихотворении о том, что почувствовать неземную, божественную красоту женского существа можно только пробудившейся душой:

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты...

Вся биографическая подоплека в этих стихах оказывается перевернутой и поставленной в зависимость не от житейских фактов — приехала Керн в Тригорское и разбудила уснувшее чувство Пушкина, — а от душевного состояния поэта, от способности его в минуты приливов поэтического вдохновения ощущать «небесные черты» земной красоты.

Всмотримся в композицию стихотворения: оно делится на три равные части, по две строфы в каждой. Они взаимосвя-

заны друг с другом и в то же время самостоятельны по смыслу. Первая часть напоминает музыкальный аккорд — замирающий и печальный. Это воспоминание о былом, чудном мгновении встречи с одухотворенной и чистой женской красотой. Отзвуки этой встречи долго хранит душа, вопреки приливам грусти, вопреки «тревогам шумной суеты». Память о нежном голосе, о милых чертах лица защищает от разрушительных ударов жизни, подобно ангелу-хранителю, оберегает чистоту и душевную гармонию.

Но вот наступает мгновение, когда жизненные бури и тревоги убивают это спасительное чувство. И тогда начинается томительное душевное помрачение. Гармонический аккорд отзвучал, память о чистой красоте истаяла, душа «вкушает хладный сон». Вторая часть, самая драматическая, продолжает наметившееся в первой затухание возвышенных чувств вплоть до наступления пугающей, немой тишины:

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.
В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

Реальное биографическое время здесь присутствует: порыв мятежный южной ссылки, михайловское тихое заточение. Но заметим, что и здесь оно поставлено в прямую зависимость от душевного состояния поэта, теряющего связь с «чудным мгновеньем», с «гением чистой красоты». Обратим внимание на строгую симметричность в движении чувства и в первой, и во второй части. И там и тут — от кульминации к спаду: в первой — чудо встречи и постепенно гаснущая память о нем, во второй — взрыв мятежных бурь, разрушивших душевную гармонию, и постепенное отмирание живых сердечных движений.

Третья часть — пробуждение от мучительного сна — построена иначе: движение в ней идет не от кульминации к спаду, а от пробуждения к нарастанию душевного подъема, стремительно восстанавливающего все утраченное и достигающего в финале ликующего, мажорного торжества:

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.
И сердце бьется в упоенье,

И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Композиция стихотворения, как мы убедились, очень музыкальна. Н. Н. Скатов связывает ее «с совершенно особым типом музыкального мышления XIX века»: «оно заключает в себе не только романсность, но — симфонизм; это сложная трехчастная соната, подлинно бетховенское произведение: момент развития могучего духа с борьбой двух начал и с разрешающим, торжествующим выходом в светлый победительный финал».

Грустное и нежное воспоминание, горестное сознание утраты и, наконец, торжественный взлет радости и восторга прекрасно воспроизвел М. И. Глинка в музыке своего романса, написанного уже после смерти Пушкина и посвященного дочери А. П. Керн. Но при этом, конечно, осталась за пределами музыкального выражения глубочайшая философичность пушкинского произведения, драматическая мистерия человеческого духа, завершающаяся торжеством Красоты, Правды и Добра.

Стихотворение «На холмах Грузии...» было написано Пушкиным в 1829 году, во время его путешествия в Арзрум. Поэт предпринял его в довольно трудную минуту своей жизни: возобновившиеся преследования властей, неудачное сватовство к Н. Н. Гончаровой, глубоко огорчившее влюбленного поэта. В первой редакции, от которой поэт отказался, был намек на постигшую его неудачу:

Я твой по-прежнему, тебя люблю я вновь
И без надежд и без желаний.
Как пламень жертвенный, чиста моя любовь
И нежность девственных мечтаний.

Во второй редакции стихотворения поэт убрал эти намеки. Ясно только, что речь идет о любви безответной, а может быть, и безнадежной. Но тем чище и бескорыстнее она у Пушкина, потому что такая любовь ничего не ждет и ничего не требует от любимой:

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой... Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит,
И сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может.

Стихи пронизаны просветленной и одухотворенной печалью. Она передается даже природе. Жаркую, солнечную Грузию окутала ночная мгла. Обилие полугласных, сонорных звуков «*л*» и «*м*» при полногласном «*а*» пронизывает всю первую строку, затухает во второй и возобновляется с нарастанием в третьей и четвертой. Ласкающее «*л*» буквально обволакивает всю первую строфу, определяя ее звуковую доминанту.

Вторая строфа открывается настойчивым и тревожным повторением-призывом «Тобой, одной тобой...», в котором особенно впечатляет это трижды звучащее «*ой*» как стон, как призыв, как последняя надежда. А далее, по контрасту, появляется тяжелое слово «уныние», которое смягчается во второй строке указанием на то, что это уныние просветленное, так как его уже «ничто не мучит, не тревожит». Боль безответного чувства еще существует, но она не властна, она не способна убить высокую, духовную любовь. Финальные две строки — утверждение и торжество этой любви вопреки всем препятствиям и невзгодам.

В. Г. Белинский писал, что Пушкин «ничего не отрицает, ничего не проклинает, на все смотрит с любовью и благословением. Самая грусть его, несмотря на ее глубину, как-то необыкновенно светла и прозрачна; она умиряет муки души и целит раны сердца. Общий колорит поэзии Пушкина и в особенности лирической — внутренняя красота человека и лелеющая душу гуманность».

Поражает целомудренная стыдливость и простота поэтической речи Пушкина, чуждающейся метафор, ярких эпитетов и прочих специальных украшений. У него поют сами слова, сочетания слов, сочетания не придуманные, не навязанные языку поэтом, а заключенные в самой его природе. И эта мелодия слов и словосочетаний порождает дополнительные поэтические смыслы естественно, непреднамеренно и непроизвольно. Эта особенность пушкинской лирики ярче всего, пожалуй, проявляется в стихотворении 1829 года «Я Вас любил...»:

Я Вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она Вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить Вас ничем.
Я Вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я Вас любил так искренно, так нежно,
Как дай Вам Бог любимой быть другим.

По высоте и чистоте нравственного чувства этим стихам трудно подобрать аналогию как в русской, так и в мировой

литературе. Пушкин поднимается над эгоизмом любви, сопринодным этому чувству, которое всегда сопровождается ревнивым отношением к любимому человеку. Пушкин поднимается над ревностью легко и свободно, без всякого самоотречения и самоподавления, демонстрируя здесь редчайшую щедрость своей поэтической души.

Внешне эти стихи удивительно простые: никаких словесных ухищрений, никаких искусных рифм. Кажется, что они легко и свободно, как ровное дыхание, без всяких специальных усилий льются из души поэта. Но за этой простотой и безыскусственностью скрыта гармоническая художественная организованность. В основе стихотворения — постепенное нарастание чувства. В первой строфе идет неторопливое и сдержанное его развитие. Но эта сдержанность скрывает нарастающее изнутри драматическое напряжение, которое прорывается в четвертой строке повелительным «я не хочу (!) печалить Вас ничем». За этим «не хочу» — мужественное стремление сдержать рвущееся из груди живое чувство. Вроде бы поэт хочет уверить себя и ее, что все прошло, отболело («я Вас *любил*»), но трижды (!) об этом напоминает: в самой настойчивости таких упоминаний чувствуется другое: не «любил», а «люблю», «все еще люблю!». Во второй строфе как раз и совершается окончательный прорыв долго сдерживаемого волнения, которое все нарастает и нарастает, усиливаясь настойчивыми повторами. Оно достигает кульминации в предпоследней строке, где сила чувства подчеркивается повторяющимся, усилительным «так» («*так* искренно, *так* нежно»). И в этой точке наивысшего подъема любовное чувство поэта разрешается неожиданной концовкой, озаряющей новым светом все, что ей предшествовало:

Как дай Вам Бог любимой быть другим.

Вся полнота чувств, вся не угасшая в душе любовь во имя счастья любимой бескорыстно передается другому.

Более двадцати романсов на эти стихи было написано русскими композиторами — от Алябьева и Варламова до Даргомыжского и Кюи. Белинский писал: «Никто, решительно никто из русских поэтов не стяжал себе такого неоспоримого права быть воспитателем и юных, и возмужалых, и даже старых читателей, как Пушкин, потому что мы не знаем на Руси более *нравственного*, при великом таланте, поэта, как Пушкин».

Болдинская осень 1830 года. Роман «Евгений Онегин»

В 1830 году Пушкин получил благословение на брак с Наталией Николаевной Гончаровой. Начались хлопоты и приготовления к свадьбе. Пушкину пришлось срочно ехать

в село Болдино Нижегородской губернии для обустройства выделенной ему отцом части родового владения. Начавшаяся внезапно эпидемия холеры надолго задержала поэта в деревенском уединении. Здесь и произошло чудо первой Болдинской осени: Пушкин пережил счастливый и небывалый по длительности прилив вдохновения. За неполных три месяца он написал стихотворную повесть «Домик в Коломне»; драматические произведения «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы», «Каменный гость»; цикл прозаических вещей под общим названием «Повести Белкина»; «Историю села Горюхина»; около 30 лирических стихотворений; он осуществил замысел одного из основных трудов своей жизни — завершил роман в стихах «Евгений Онегин».

Историзм и энциклопедизм романа

«В «Онегине», — писал Белинский, — мы видим поэтически воспроизведенную картину русского общества, взятого в одном из интереснейших моментов его развития. С этой точки зрения «Евгений Онегин» есть поэма *историческая* в полном смысле слова, хотя в числе ее героев нет ни одного исторического лица». «Онегина» можно назвать энциклопедией русской жизни и в высшей степени народным произведением. Пусть идет время и приводит с собою новые потребности, новые идеи, пусть растет общество и обгоняет «Онегина»: как бы далеко оно ни ушло, но всегда будет оно любить эту поэму, всегда будет останавливать на ней исполненный любви и благодарности взор».

Для Белинского историзм «Онегина» исчерпывается объективно точным, реалистическим изображением общества 1820-х годов, а энциклопедизм связывается с полнотой охвата всех слоев этого общества. Поэтому Белинский считает, что в ходе исторического развития «Онегин» будет превзойден и утратит свое актуальное звучание, сохранив при этом интерес исторический. Однако жизнь показала, что роман Пушкина оставался и остается недосягаемым образцом и что литература русская развивается в тех границах, которые в нем уже определены и обозначены.

В чем же тайна неувядающей современности «Онегина»? В особенности пушкинского историзма. Дело в том, что картина жизни русского общества 1820-х годов раскрывается в романе не только в своей хронологической завершенности и определенности, но и в глубинных связях с общим ходом русской истории, а также с *вечными* основами национального бытия — с природой России, с ее святынями, с ее нравственными ценностями. Перед нами точно схваченный исторический момент в жизни России, но момент, связанный с

неизменными и вечными субстанциями национального бытия.

То же самое и с пушкинским энциклопедизмом. Конечно, это прежде всего широта охвата жизни в романе. Здесь и картины светского Петербурга, оттененные жизнью Петербурга трудового; здесь и патриархально-дворянская Москва, и поместная деревня с ее нравами и обычаями; здесь и общественная, публичная жизнь (балы, театры), и частный, семейный быт, и великосветский раут, и народные святочные гадания; здесь и кутящая в модном столичном ресторане золотая молодежь, и крестьянин, едущий в поле по первопутку... Перед нами живая панорама всей святой Руси с ее градами и весями, морями и реками. Несколькими выразительными штрихами схвачена Пушкиным и крестьянская Русь. В емких характеристиках-определениях предстает в романе Пушкина история русской и мировой литературы, театра. В романе совершается эстетическое открытие русской природы с энциклопедическим охватом ее жизни от весны к лету, от лета к осени и зиме.

Но Пушкин не просто описал последовательно, одну за другой картины столичной и провинциальной, уездной и деревенской жизни, не только представил нам зарисовки разных сословий русского общества. Заслуга его в том, что он связал всю пестроту и многоцветье жизни, изображенной в романе, в единую картину, выверенную в своих масштабах, соразмерную и объективную, где каждая деталь, каждый эпизод заняли такое место, какое им отведено в реальной действительности. Ничего выпадающего из целостного образа русской жизни здесь нет. Всему найдена «предвечная» русская мера, всему задан точный объем в системе целого. Вот почему, читая роман, ловишь себя на мысли, что пушкинскому гению была приоткрыта тайна Божьего «замысла» о России и ее судьбе, открыта «программа» ее прошлого, настоящего и будущего.

Отсюда же возникает и ощущение нерукотворности созданной Пушкиным картины русской жизни, так вольно и широко раскрывшейся в просторных рамках его «свободного» романа. Как будто это и не Пушкин, а кто-то стоящий над ним, над всеми героями его романа открыл на мгновение взаимосвязь всего со всем и обнажил организующую эту взаимосвязь систему ценностей.

Этот свободный роман течет одновременно с потоком жизни Пушкина естественно и органично. Не ощущается никаких скачков, не видно никаких трудов скрепления, связывания романа, создавшегося ведь не сразу, а неоднократными к нему подступами, растянувшимися на семь лет.

Энциклопедизм пушкинского романа связан еще и с особой поэтической природой художественных образов его. Не

случайно Пушкин говорил о «дьявольской» разнице между романом в прозе и романом, написанным в стихах. Разница в том, что поэзия — это искусство синтеза, обобщения; она, в отличие от аналитического начала в прозе, схватывает жизнь в очень кратких, но предельно емких художественных образах-формулах. «Стихи «Онегина», — замечает Н. Н. Скатов, — это национальный опыт социально-бытовой, нравственно-эстетической и интеллектуальной жизни, уже заключенной *в формулы*, которые и станут в этой жизни постоянными. В таком качестве весь роман есть *идеальная формула русской жизни*. И естественно, что он дал формулу русского героя и русской героини».

Онегинская строфа

Огромную роль здесь сыграла найденная Пушкиным душа, первоэлемент органического и живого мира этого романа, — «онегинская строфа». С чисто технической, стиховедческой организации это четырнадцать стихов ямба с канонической, обязательной системой рифмовки: три четверостишия с перекрестными, парными и опоясывающими рифмами соответственно и заключительное двустишие — финал (ко́да), в котором обычно содержится острый, запоминающийся афоризм.

Строфа — это органическая клетка, несущая в себе по законам живого целого генетический код, в соответствии с которым формируется весь организм в его индивидуальном своеобразии. Строфа может восприниматься и как отдельное стихотворение, но такое, в котором сокрыто целое, обладающее способностью дальнейшего развертывания и роста. «Колоссальное здание, составленное из тысяч стихотворных строк, легко и воздушно, — пишет Н. Н. Скатов. — Строфа давала возможность где угодно останавливаться и как угодно строить и достраивать здание. Она-то и позволила максимально полно, но без перегрузок вмещать полное и разнообразное «содержание», и в то же время это была форма, все время толкавшая к «содержанию», требовавшая «содержания», не могущая остаться незаполненной. Строфы, членя роман, создают впечатление постоянного обновления в самой повторяемости, совершенно раскованного течения стихов».

Реализм романа. Индивидуальное и типическое в характере Евгения Онегина

Характер Онегина в первой части романа раскрывается в сложном диалогическом отношении между героем и автором. Пушкин и входит в образ жизни Онегина, и поднимается над ним в другое, более широкое измерение бытия. Диалог этот обусловлен не только различиями в характерах Онеги-

на и автора, но и временной дистанцией между ними. Время героя и время автора не совпадают. Образ жизни, который ведет Онегин, хорошо знаком автору, он остался для него далеко в прошлом. В настоящее время автор уже переболел многими «онегинскими» недугами и успел исцелиться от них, подняться к новому пониманию смысла жизни.

Вся первая глава в ее повествовательной части, касающейся Евгения Онегина, посвящена не характеристике внутреннего мира героя, а детальному описанию образа жизни, типичного для всей светской молодежи 1810-х годов. Пушкин, лишая Онегина голоса, начинает рассказ о нем с истории воспитания героя. Оказывается, что с детских лет его окружали нерусские люди. Вместо няни за ним ходила француженка *Madame*, потом ее сменил *Monsieur*, который «учил его всему шутя». Пушкин знал существо этих «шуток» и понимал, что скрывалось за формулой «не докучал моралью строгой». Вспомним пушкинскую характеристику французского XVIII века, гордого века европейского Просвещения, «разрушительным гением» которого был Вольтер. И хотя русские мальчики «учились понемногу чему-нибудь и как-нибудь», основы просветительской философии на бытовом уровне усваивались ими легко.

В центре этой философии, сокрушившей «господствующую религию — вечный источник поэзии всех народов», оказался предоставленный самому себе естественный человек. Целью его существования была свобода, заключавшаяся в удовлетворении естественных потребностей. Провозглашалось полное и святое право каждого наслаждаться этим удовлетворением. А для смягчения «войны всех против всех» заключался общественный договор — узаконенная сделка между самоценными индивидами. На уровне национальном — это добровольно принятое бремя государственных повинностей. На уровне социальном — мораль, кодекс правил человеческого общежития. В сравнении с совестью, идущей из глубины верующего сердца, мораль напоминала взаимную сделку — договор. В отличие от совести она не одухотворяла человека, но требовала от него механического исполнения внешних правил поведения, окружала его естественные потребности сетью разумных ограничений.

Возник неведомый «патриархальному» человеку конфликт между чувством и долгом, в котором мораль оказалась враждебной чувству силой. Общение между людьми, не согретое теплом сердечности и совестливости, стало формальным и подчинялось только правилам внешнего этикета. Именно так, бездушно и бескорыстно, ухаживает Онегин за умирающим дядюшкой, не докучая себе «моралью строгой»: во имя свободы не обременяй себя ничем: ни трудом образования, ни тяжестью сострадания к ближнему. Касайся до

всего слегка! Вместо «учености» светский круг удовлетворится лишь внешней ее видимостью — «ученым видом знатока». Чтобы блистать в нем историческими познаниями, не нужно рыться «в хронологической пыли бытописания земли» — достаточно иметь в запасе несколько эффектных исторических анекдотов.

Любовь тоже превращается у светской молодежи в ритуал, движущая пружина которого — бездуховные в своей «естественности» чувственные наслаждения. От любви в высоком смысле тут не остается ничего. Светская девушка воспринимается как объект обольщения, целью которого является чувственный соблазн. Ради достижения этой цели в ход пускаются не глубокие сердечные чувства, а искусная и холодная их имитация:

Как рано мог он лицемерить,
Таить надежду, ревновать,
Разуверять, заставить верить,
Казаться мрачным, изнывать.

Процесс духовного опустошения светского молодого человека представлен Пушкиным в описании одного дня из жизни Онегина. Личности героя здесь нет: ее вытесняет механический, изо дня в день повторяющийся ритуал. Образ «недремлющего брегета», с ритмической неумолимостью и однообразием отстукивающего время, приобретает почти символическое звучание. Оно усиливается говорящими рифмами: брегет — обед — котлет — балет — свет — кабинет. Как замечает В. С. Непомнящий, «все поэтическое пространство, которое бы могла занимать личность героя, занимают вещи и отдельные элементы жизни, целостность подменяется множественностью, внутреннее внешним, духовное материальным. Герой и его мир предельно опредмечены и овеществлены, свободного пространства не остается».

В центре нарочито растянутого описания предметы потребления, расставленные на двух столах — обеденном и туалетном. Все эти предметы иностранные, многим из них нет аналогий в русском языке. Отсюда поток варваризмов, которые врываются в текст не только в русской, но и в латинской транскрипции.

За материальными безделушками, которыми Запад наводняет Россию за «лес и сало» (драгоценное натуральное сырье!), веет меркантильный дух культуры тогдашней Европы. Пушкину этот дух враждебен своим потребительским отношением к жизни, лишенным бескорыстия и духовной созерцательности, свойственной высокой поэзии: «Ничего не могло быть противуположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя». А потому и его герой, нахо-

дящийся в плену у заемных вещей и заморских понятий, глух к искусству:

Высокой страсти не имея
Для звуков жизни не щадить,
Не мог он ямба от хорея,
Как мы ни бились, отличить.

Антипоэтичность Онегина особенно ярко проявляется в эпизоде посещения театра. И не случайно, что именно здесь автор решительно меняет повествовательную интонацию на лирическую. Из томительного плена южной ссылки Пушкин переносится здесь в свое, а не в онегинское восприятие театра. И воспоминание о свежем, юношеском упоении искусством скрашивает его существование. Поведение в театре Онегина являет разительный контраст. Вот Пушкин восхищается Истоминой, славит ножек Терпсихоры «душой исполненный полет». А Онегин

Идет меж кресел по ногам,
Двойной лорнет скосясь наводит
На ложи незнакомых дам...
Раскланялся, потом на сцену
В большом рассеянье взглянул,
Отворотился — и зевнул.

Таким образом, в первой главе романа ведется спор или диалог двух времен. Одно время в нем настоящее, в котором пребывает автор, другое прошедшее, в котором автор встречается с Онегиным и сближается с ним. Двум этим временам соответствуют два сюжета: настоящему — сюжет авторский, поэтический; прошлому — сюжет повествовательный. Два эти сюжета движутся в противоположном направлении. В повествовательном автор сходится с героем, сближается и даже дружит с ним. В поэтическом автор поднимается над героем и оттеняет разность между Онегиным и собой. В результате происходит характерная именно для реалистического романа *объективация* героя: он обретает собственную, независимую от автора жизнь. Поэт получает возможность, отделившись от героя, рассмотреть его беспристрастно со всех сторон.

Усиленное внимание автора к образу жизни Онегина связано с его стремлением показать типический характер человека своего времени в типических обстоятельствах, оказавших на этот характер огромное влияние. Поэтому на первых порах Пушкина интересует не столько онегинская индивидуальность (личность героя), сколько стихия онегинского в нем, являющаяся порождением определенной среды — воспитания, образа жизни человека светского общества.

Мы убеждаемся, что Онегин отталкивает автора там, где в герое одерживает верх онегинское начало, но порой тот же Онегин вызывает у автора сочувственный интерес. Это случается тогда, когда сквозь онегинское прорывается в герое живая и незаурядная личность. Заметим, что автор подружился с Онегиным в очень важный, едва ли не поворотный момент его жизни:

Условий света свергнув бремя,
Как он, отстав от суеты,
С ним подружился я в то время.

Дружба завязалась в момент, когда Онегиным овладела «русская хандра», когда он почувствовал неудовлетворенность тем образом жизни, которому до сих пор бездумно предавался. «Русская хандра» — залог значительности героя. Онегин не может раствориться в той жизни, какую предлагает ему свет, он шире ее, она не в состоянии удовлетворить его запросы. «С душою, полной сожалений», он вместе с автором еще способен уноситься мечтой к чистым истокам жизни, способен отдаваться «дыханью ночи благосклонной».

В то же время в онегинском разочаровании есть изъян. Герой еще не способен критически подняться над собой, обвинить себя, оценить очевидную ущербность и крах своего миросозерцания. Напротив, он склонен тут обвинять весь мир, весь свет. Его глаза замечают только несовершенный мир вокруг:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей...

Как часто эта сентенция приписывается Пушкину! Но ведь онегинская природа ее раскрывается в этой же самой строфе. Подчеркивая известную гордыню, ее породившую, Пушкин иронически замечает, что подобная разочарованность «придает большую прелесть разговору», рождая «шутку с желчью пополам» и злобу «мрачных эпиграмм». Чистый источник недовольства замутнен в душе Онегина эгоизмом, гордыней — модным недугом байронизма:

Но дружбы нет и той меж нами.
Все предрассудки истребя,
Мы почитаем всех нулями,
А единицами — себя.

Поэтому даже в благородные начинания Онегина проникает не замечаемая героем, но резко бросающаяся в глаза автору нота высокомерия и эгоизма. Как личность незаурядная, Онегин сравнивается с Чаадаевым, на прогулках носит широкий боливар — знак принадлежности к вольнодумцам. Среди друзей Онегина — члены тайного общества (Каверин,

например, а в черновых набросках упоминались Якушкин и Николай Тургенев). Вступив во владение наследством дяди, Онегин проводит в поместье преобразования в духе популярного в декабристских кругах трактата Николая Тургенева «О барщине»:

Один среди своих владений,
Чтоб только время проводить,
Сперва задумал наш Евгений
Порядок новый учредить.
В своей глуши мудрец пустынный,
Ярем он барщины старинной
Оброком легким заменил;
И раб судьбу благословил.

Но благородный и народолюбивый по форме поступок Онегина Пушкин неспроста окружает облаком авторской иронии: «мудрец пустынный» сделал это от скуки, «чтоб только время проводить». Есть ирония и в последней строке, по-онегински снисходительной: «*раб* судьбу благословил». Известно, что сам Пушкин не разделял мнений тех современников, которые почитали мужиков рабами: «Взгляните на русского крестьянина: есть ли тень рабского уничижения в его поступи и речи? О его смелости и смышленности говорить нечего. Переимчивость его известна; проворство и ловкость удивительны».

В отличие от Онегина, равнодушного к поэзии русской природы, к деревенскому образу жизни, ставящему тусклый знак равенства между светской и деревенской жизнью, для него одинаково скучной, Пушкин берет эпиграфом ко второй главе романа восклицание Горация «O rus!» (О деревня!») и переводит его по-русски «О Русь!», приравнивая Россию к великой деревне. Онегинскую деревенскую хандру перебивает иной, восторженный авторский голос:

Цветы, любовь, деревня, праздность,
Поля! я предан вам душой.
Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной...

Онегин и Ленский

С выходом действия за гранитные набережные Невы, за петербургские заставы, на просторы провинциальной России роман Пушкина обретает глубокое эпическое дыхание. Преодолевается, наконец, его одногеройность, рядом с Онегиным появляются другие люди, не менее интересные для автора, прежде всего Владимир Ленский, являющийся антиподом

Евгения Онегина. Разочарованного в жизни и в людях, эгоцентрического романтика, напоминающего излюбленных героев Байрона, сменяет восторженный романтик-идеалист, поклонник Шиллера и Гете, верящий в чистую дружбу, в вечную любовь. Как свежий воздух, ворвавшийся в душную комнату, Ленский вносит в роман поэзию юношеских надежд, радостную доверчивость к людям, поэтическую мечтательность, преклонение перед красотой. Верный своему реалистическому методу, Пушкин и сочувствует герою, и отделяет его от себя, стараясь понять и объяснить его характер в сильных и слабых его сторонах.

В отличие от Онегина Ленский не испорчен столичной жизнью. Детские годы его прошли в провинциальной усадебной глуши, в близости к природе, в окружении патриархальных помещиков с их простодушием, хлебосольством, искренним доброжелательством. Еще в отроческие годы он испытал первые проблески любовного чувства, лишенные светской театральности, столичного жеманства. Пушкин показывает, что сердечность и доверчивость Ленского, его вера в человеческую порядочность и доброту питаются из чистого русского источника — патриархального дворянства, хранящего в своей мирной жизни «привычки милой старины»:

Ни чужеземные красы,
Ни шум веселий, ни науки
Души не изменили в нем,
Согретой девственным огнем.

В отличие от Онегина, человека рассудочного, с поврежденным и приглушенным сердцем, Ленский сохранил «доверчивую совесть», сердечную откровенность. Однако эти добрые черты характера Ленского тоже осложнены далекими от русской действительности романтическими влияниями:

Он из Германии туманной
Привез учености плоды:
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный,
Всегда восторженную речь
И кудри черные до плеч.

Пылкость, взвинченность и неизменная восторженность — качества, как бы приподнимающие поэта над реалиями жизни. Ленский все вокруг видит в каком-то розовом тумане идеализма. Порой он наивен в своем простодушии, порой неумеренно вспыльчив и горяч.

В глазах провинциальных помещиков Онегин предстает «фармазоном и сумасбродом», а Ленский — «полурусским

соседом». Оба героя возвышаются над окружающей их средой, что и является поводом к их сближению. Правда, Пушкин подчеркивает его непрочность, и в душу читателя закрадывается подозрение, что такая «дружба» не доведет героев до добра:

Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой.

Объективируя, отделяя от себя характер Ленского, Пушкин реже прибегает к описанию внешних обстоятельств жизни героя, как это было с Онегиным. Он чаще изображает душевный мир Ленского, создавая реалистический образ его романтического миросозерцания. Стихи Ленского автор пронизывает изнутри добрым юмором или легкой иронией: «Паду ли я стрелой пронзенный»; «А я, быть может, я гробницы / Сойду в таинственную сень»; «Придешь ли, дева красоты, / Слезу пролить над ранней урной» и т. п. Возникает независимый от автора живой образ романтического поэта. Умелой рукой реалиста Пушкин типизирует романтический стиль с его вычурными перифразами, с его пристрастием к архаическим деталям: романтическая стрела вместо прозаической пули, «дева красоты», «ранняя урна», усложненная синтаксическая инверсия.

Создавая реалистический характер поэта-романтика, Пушкин стилизует лирику Жуковского с присущей ей силой и слабостью. Но порой в авторской обрисовке Ленского встречается образность, характерная для гражданского романтизма декабристов и юного Пушкина:

Негодованье, сожаленье,
Ко благу чистая любовь
И славы сладкое мученье
В нем рано волновали кровь.

Исследователь реалистического стиля Пушкина Г. А. Гуковский говорит, что «Ленский совмещает в себе признаки обоих течений русского романтизма пушкинского времени — и психологического, «идеального» романтизма Жуковского и его школы, и гражданского романтизма декабристского типа. Объясняется это, конечно, тем, что суть образа Ленского — вообще романтизм как единый принцип культуры».

К этому можно еще добавить, что романтизм Ленского — вообще романтизм как универсальная и вечная примета юношеского мироощущения. В Ленском Пушкин создает образ юного, поэтически одаренного молодого человека, еще не нашедшего себя, но обладающего богатыми потенциальными возможностями.

С этой точки зрения и весь роман Пушкина напоминает

собой еще не распустившуюся, не лопнувшую почку, заключающую в себе будущий цвет и плод русской жизни, все листочки и лепестки которой с присущей им жизненной энергией еще не развернулись, но уже готовы к раскрытию.

Именно туда, в заманчивое, многообещающее, но и таинственное будущее, устремлена у Пушкина «даль свободного романа». В сердцевине этой почки еще не состоявшаяся, но уже созревающая любовь Онегина и Татьяны, символизирующая далеко разошедшиеся в послепетровский период, но теперь устремившиеся к соединению коренные силы и стихии русской жизни: «кипящая в действии пустом» интеллектуальная вершина русского общества и остающаяся верной преданиям и святыням тысячелетней России провинциальная глубина.

Онегин и Татьяна

Отношения Онегина и Татьяны строятся по принципу антитезы, противостояния. Но в основе этого противостояния заключена потенциальная общность. Как два противоположно заряженных полюса магнита, Онегин и Татьяна тянутся друг к другу. В характере Татьяны заключены положительные жизненные ценности, которые так нужны Онегину и от которых он так далек.

В то же время есть нечто общее между всеми молодыми героями романа. И Онегин, и Ленский, и Татьяна переросли духовно ту среду, которая их окружает. Ведь и Татьяна чувствует себя чужой в своей патриархально-дворянской среде. «Вообрази: я здесь одна, / Никто меня не понимает, / Рассудок мой изнемогает, / И молча гибнуть я должна», — сетует она в любовном письме к Онегину.

Но, в отличие от Онегина, Татьяна растет в иной обстановке, в других условиях. Главное преимущество ее над «нерусским» Онегиным и «полурусским» Ленским в том, что, по определению Пушкина, Татьяна «русская душою». И автор объясняет, почему она такая. В противоположность Онегину, Татьяна выросла в «глуши забытого селенья», в близости с народом, в атмосфере сказок, песен, гаданий, поверий и «преданий простонародной старины». Картины детства, отрочества и юности Татьяны перекликаются с жизнью Онегина по принципу антитезы: они во всем противоположны.

Рассказывая о детстве Татьяны, Пушкин неспроста вводит в роман мотивы житийной литературы. Детство всех православных праведниц сопровождалось отчуждением от *забав*, от детских игр и шалостей. Татьяна «в горелки не играла», «ей скучен был и звонкий смех, и шум их ветреных утех». Избегая детских проказ, она любила долгими зимни-

ми вечерами слушать рассказы няни, в которых оживали «преданья старины глубокой».

Она всегда просыпается на рассвете, как все крестьянские и дворовые девушки, она в утро первого снега «идет зиму встречать, / Морозной пылью подышать / И первым снегом с кровли бани / Умыть лицо, плеча и грудь». Само определение русскости Татьяны связано со свойственным ей поэтическим чувством природы:

Татьяна (русская душою,
Сама не зная, почему)
С ее холодною красою
Любила русскую зиму.

Природа в романе Пушкина чаще всего и открывается через окно, в которое глядит Татьяна. Можно сказать, что Татьяна у окна — это лейтмотив, повторяющаяся в романе сюжетная ситуация: «В окно увидела Татьяна / Поутру побелевший двор...»; «И часто целый день одна/ Сидела молча у окна»; «И молчалива, как Светлана, / Вошла и села у окна»; «Татьяна пред окном стояла, / На стекла хладные дыша»; «Глядит, уж в комнате светло; / В окне сквозь мерзлое стекло / Зари багряный луч играет»; «Садится Таня у окна, / Редеет сумрак; но она / Своих полей не различает»; «Одна, печальна под окном / Озарена лучом Дианы, / Татьяна бедная не спит / И в поле темное глядит». По мере чтения романа русская природа с ее чередой времен суток и времен года настолько срастается с образом любимой Пушкиным героини, что порой ловишь себя на мысли: любой пейзаж в романе — «окно» в мир ее поэтической души.

Существенно отличается от Онегина и тот круг чтения, та европейская культурная традиция, которая оказала заметное влияние на формирование характера Татьяны. Онегин, даже разочаровавшись в жизни и людях, захватил с собой в деревню ряд книг, сохраняющих для него безусловный интерес и авторитет. Среди них первое место занимает Байрон да с ним еще два-три романа,

В которых отразился век
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтанью преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом.

Татьяна — «уездная барышня», она зачитывается старомодной литературой западноевропейских сентименталистов,

представленных Ричардсоном и Руссо. Произведения их сохраняют веру в человека, а высокие христианские идеалы в них связываются с глубокими потребностями человеческого сердца. Такая литература не противоречит народным взглядам на истинные и мнимые ценности жизни. Сентиментализм органически входит в состав «русской души» Татьяны. И хотя навеянный сентиментальными романами строй мыслей и чувств героини наивен, вместе с тем, как заметила Е. Н. Купреянова, он «высоко одухотворен и нравственно активен». В романах сентименталистов культивировалась сердечность и поднимался на высокий пьедестал не эгоист и скептик, как у Байрона, а благородный и чувствительный герой, способный на подвиг самопожертвования.

О таком избраннике сердца и мечтает поэтическая Татьяна, когда она встречает в деревенской глуши ни на кого не похожего, всеми соседями презираемого и гонимого Онегина. И она приняла его за свой идеал, который она так долго вынашивала в своем воображении, о котором лила слезы в «тишине лесов». В письме к Онегину проступают драгоценные особенности характера Татьяны — ее искренность и доверчивость, а также простодушная вера в избранную мечту. В отличие от «науки страсти нежной», от любви светских «красавиц записных» чувство Татьяны к Онегину возвышенно и одухотворенно. В нем нет ни грана той любовной игры, которой отдал дань Онегин и которая до времени отравила и иссушила его сердце. В глазах Татьяны любовь — святыня, Божий дар, с которым нужно обращаться бережно и нежно. В письме к Онегину она говорит:

Не правда ль? я тебя слыхала:
Ты говорил со мной в тиши,
Когда я бедным помогала
Или молитвой услаждала
Тоску волнуемой души?

В любви для нее главное не чувственная страсть, а глубокая духовная связь с любимым человеком. Любовь — это выход из одиночества, из низких, меркантильных желаний и интересов, в которых погрязли люди, окружающие Татьяну. В союзе с Онегиным для нее открываются заманчивые перспективы нравственного самоусовершенствования:

Вся жизнь моя была залогом
Свиданья верного с тобой;
Я знаю, ты мне послан Богом,
До гроба ты хранитель мой.

Такой взгляд на любовь утверждается Православной Церковью в последовании обручения, где Сам Бог соединяет же-

ниха и невесту в нерушимый союз и наставляет их на всякое доброе дело в мире, единомыслии, истине и любви.

В трепетные минуты, когда Татьяна ожидает Онегина, Пушкин сопровождает ее переживания хороводной песней девушек в господском саду: «Девицы, красавицы, / Душеньки, подруженьки...» Так поэт еще раз подчеркивает глубокую укорененность сердечных чувств Татьяны в русской национальной жизни и культуре, неподдельную народность ее души.

Пресыщенный поверхностными любовными утехами, Онегин все-таки почувствовал в письме Татьяны что-то глубокое и серьезное. «Доверчивость души невинной» тронула его и привела в волнение «давно умолкнувшие чувства». По-человечески оценив сердечный порыв Татьяны, Онегин искренне признался ей, что не может ответить таким же чувством на ее любовь:

Но я не создан для блаженства;
Ему чужда душа моя;
Напрасны ваши совершенства:
Их вовсе не достоин я...

Но ведь отказаться принять «совершенство» — это значит не только проявить великодушие, но и оскорбить «совершенство» высокомерным его отторжением. «А счастье было так возможно, так близко!» — упрекнет Татьяна Онегина в сцене последнего свидания в финале романа. О чем говорит этот упрек? О том, что Онегин далеко уж не такой полный антипод Татьяны?

Е. Н. Купреянова пишет: «Онегин настолько же превосходит Татьяну своим европеизированным интеллектом, насколько «русская душою» Татьяна возвышается над Онегиным своим нравственным, общим с народом чувством. И это чувство не угасло в Онегине, а тлеет где-то в глубине его души, испепеленной незаурядным, но охлажденным, озлобленным, европеизированным умом. И беда Онегина в том, что он не сознает в себе этого здорового чувства и становится рабом своего скептического ума».

В деревенской глуши Онегин встречается с Татьяной трижды: при первом появлении у Лариных, в день объяснения с Татьяной по поводу ее письма и примерно через год на ее именинах. И ни одна из этих встреч не оставляет его равнодушным, в чем он, однако, не хочет себе признаться и за что даже сердится на себя и других. Он сердится на себя за то, что проснувшееся в глубине дремлющего сердца чувство к Татьяне подтачивает его самоуверенный и холодный эгоизм, в плену у которого он оказался. Но одновременно Онегин сердится еще и на других, на Ленского например, который верит «в чистую любовь и мира совершенство».

Ведь желание убить в восторженном поэте эту веру искушает Онегина давно: «Он охладительное слово / В устах старался удержать». Долго тлевшее в душе Онегина презрительное раздражение прорывается теперь, когда сам Онегин раздражен неравнодушием своим к Татьяне.

Как это ни парадоксально на первый взгляд, но проникающая в сердце Онегина симпатия к Татьяне, несовместимая с его «озлобленным умом», является источником раздражения, которое привело к разрыву связей с Ленским, к дуэли с ним и к убийству юного героя.

Сердечная интуиция и тут не подводит Татьяну. Вспомним ее вещий сон, в котором она видит себя невестой Онегина, выступающего в роли искусителя-разбойника, главаря шайки нечистых, бесовских тварей. Завидев Татьяну, эта нечисть хочет овладеть ею как безличным товаром и кричит «Мое! Мое!»:

Мое! — сказал Евгений грозно,
И шайка вся сокрылась вдруг...

Мерой народной сказки, вошедшей в плоть и кровь Татьяны, измеряется в этом сне разрушительная (разбойничья) природа онегинского эгоизма. А далее является Ленский как препятствие к осуществлению эгоистических целей Онегина («мое!»), возникает спор:

Спор громче, громче; вдруг Евгений
Хватает длинный нож, и вмиг
Повержен Ленский; страшно тени
Сгустились; нестерпимый крик
Раздался... хижина шатнулась...
И Таня в ужасе проснулась...

Картина свадебного пира в сне Татьяны перекликается с описанием праздника ее именин. Съезжающиеся на бал гости своей карикатурностью напоминают ту нечисть, которая окружала Онегина в сне Татьяны. Причем Пушкин показывает «лай мосек, чмоканье девиц, шум, хохот, давку у порога» (сравните: «копыта, хоботы кривые, хвосты хохлатые, усы») глазами недовольного Онегина, который «стал чертить в душе своей карикатуры всех гостей».

Смертный холод, угрожающие симптомы которого проникали в душу Онегина уже в первой главе, теперь начинает свою разрушительную работу по отношению к близким герою людям. Ю. М. Лотман в комментарии к «Евгению Онегину» убедительно показал, что кровавый исход дуэли Онегина с Ленским был спровоцирован секундантом Зарецким, который, в нарушение правил дуэльного кодекса, отрезал все пути к примирению: при передаче картеля игно-

рировал обязанность секунданта склонить противников к примирению; не отменил дуэль, хотя Онегин опоздал почти на два часа; допустил в качестве секунданта Онегина его слугу; не встречался с этим секундантом накануне, чтоб обсудить правила дуэли. Исследователь романа доказал, что Онегин не намеревался убить Ленского, что он оказался убийцей поневоле.

Однако заметим, что спровоцировал дуэль все-таки Онегин и что Зарецкий является виновником убийства с молчаливого *попустительства* того же Онегина, который, испугавшись неблагоприятного для себя общественного мнения, дал волю этому проходимцу.

«В тоске сердечных угрызений» Онегин покидает усадьбу. «Им овладело беспокойство, / Охота к перемене мест». Сменой внешних впечатлений он хочет заглушить поднимающиеся из глубин его души угрызения совести. Убийство друга нанесло сокрушительный удар по эгоизму Онегина. В свое время Г. А. Гуковский высказал мысль, что в процессе путешествия, а потом под воздействием проснувшейся любви к Татьяне происходит нравственное перерождение героя, что Татьяна этих перемен в Онегине не разгадала и ее отказ — жестокая ошибка героини.

На самом деле все обстоит гораздо сложнее. Если бы Пушкин хотел показать перерождение Онегина, он бы не исключил главу о его путешествии из текста романа. Начиная с седьмой главы внимание Пушкина от Онегина целиком перешло к Татьяне, так как именно с ней была связана мечта Пушкина об идеале русского человека. Не раз Пушкин признавался в любви к Татьяне, а седьмую главу открыл темой весеннего обновления. В этой главе Татьяне суждено выдержать и одолеть тот искус, жертвой которого явился Онегин. Она посещает кабинет скитальца и читает те книги, которые оказали решающее влияние на внутренний мир героя:

Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он?

Открывая для себя интеллектуальный мир Онегина, «русская душою» Татьяна не только понимает его, но и поднимается над ним, давая точное определение одной из коренных слабостей онегинского ума. Легкость, с которой она преодолевает это искушение, свидетельствует о здоровой нравственной основе ее души, о зрелости обретающего силу интеллекта.

Отъезд Татьяны из усадебной глуши в Москву, а потом появление ее в великосветском обществе Петербурга на философском уровне романа сопровождается разрешением конфликта между «европейским» интеллектом и «русской душою», который не удалось преодолеть Онегину. При встрече с Татьяной в Петербурге он никак не может соединить в одном лице простодушную сельскую девочку и «богиню роскошной, царственной Невы». Тайна этого единства остается за порогом его сознания.

В комментарии к «Евгению Онегину» Ю. М. Лотман обратил внимание, что в восьмой главе романа усложняется взгляд Пушкина на светское общество: «Образ света получает двойное освещение: с одной стороны, мир бездушный и механистический, он остается объектом осуждения, с другой — как сфера, в которой развивается русская культура... как мир Карамзина и декабристов, Жуковского и самого автора «Евгения Онегина», он сохраняет безусловную ценность». Само понимание народности у Пушкина расширяется, усложняется.

«В пятой главе оно захватывает один чуждый «европеизма» пласт народной культуры. Теперь оно мыслится как понятие культурно всеобъемлющее, охватывающее и высшие духовные достижения, в том числе и духовные ценности вершин дворянской культуры. Поэтому Татьяна, сделавшись светской дамой и интеллектуально возвысившись до уровня автора, могла остаться для него народной по типу сознания».

Внезапно вспыхнувшее в Онегине чувство к Татьяне сопровождается недоуменным восклицанием: «Как! из глуши степных селений!..» Это восклицание говорит о том, что чувство Онегина скользит по поверхности души Татьяны и не захватывает ее духовного ядра: «Хоть он глядел нельзя прилежней, / Но и следов Татьяны прежней / Не мог Онегин обрести». И увлечен герой «не этой девочкой несмелой, влюбленной, бедной и простой», а «равнодушною княгиней» и «неприступною богиней». Его чувство искренне, но в нем по-прежнему не духовная близость, а чувственная страсть.

Опустошенный и постаревший душою Онегин играет с огнем, ибо его увлечение Татьяной, напоминающее юношескую влюбленность («в Татьяну как дитя влюблен»), грозит ему полным испепелением:

Любви все возрасты покорны;
Но *юным, девственным сердцам*
Ее порывы благотворны,
Как бури вешние полям:
В дожде страстей они свежеют,
И обновляются, и зреют —

И жизнь могущая дает
И пышный цвет, и сладкий плод.
Но *в возраст поздний и бесплодный*,
На повороте наших лет,
Печален страсти мертвой след:
Так бури осени холодной
В болото обращают луг
И обнажают лес вокруг.

Мудрая Татьяна чувствует гибельность для Онегина этой «мертвой страсти» и из любви-сострадания к нему пытается погасить ее: «Она его не замечает, / Как он ни бейся, хоть умри». Татьяне страшно за Онегина, за безумные строки его письма, в котором «все совершенство» любимой он видит в «улыбке уст», «в движенье глаз» и говорит:

Пред вами в муках замирать,
Бледнеть и гаснуть... вот блаженство!

Татьяне страшно за тот чувственный пожар, который может сжечь Онегина. Потому она и не отвечает на его письма, а при встречах обдает его «крещенским холодом». И все это — из жалости, из сострадания к нему. На этом фоне особенно убийственно полное непонимание Онегиным благородных намерений Татьяны:

Да, может быть, боязни тайной,
Чтоб муж иль свет не угадал
Проказы, слабости случайно...
Всего, что мой Онегин знал...

Так мелко объясняет герой причину неприступности Татьяны. Пытаясь избавиться от страсти, он пробует уйти в беспорядочное чтение книг, набор которых поражает странной пестротой. И тут появляются в дебрях онегинской души какие-то проблески, какие-то искорки возможного его пробуждения:

Он меж печатными строками
Читал духовными глазами
Другие строки. В них-то он
Был совершенно углублен.
То были тайные преданья
Сердечной, темной старины...

«Духовные глаза» Онегина наконец-то обращаются от внешних впечатлений, от мало помогающих ему книг, в которых запечатлелась далекая от русской почвы чужая мудрость, в глубины собственного сердца. И там, в темных ла-

биринтах, начинают блуждать спасительные, манящие огни. Просыпается совесть, «змея сердечных угрызений». Онегин видит на талом снегу недвижного юношу — призрак убитого им Ленского; проносится в его сердечном воображении «рой изменниц молодых», и вдруг как удар и упрек: «то сельский дом — и *у окна* сидит она... и все она!»

Вот эти русские глубины онегинской души, которые он начинает обнаруживать в себе, выводят его вновь к «русской душою» Татьяне, которую он не понял и не оценил тогда и которую тщетно пытается понять сейчас. Но все в этой душе пока еще так призрачно, так туманно и неопределенно, что автор срывается на грубую шутку:

Он так привык теряться в этом,
Что чуть с ума не своротил
Или не сделался поэтом.
Признаться: то-то б одолжил!

Беда Онегина заключается в том, что его интеллект, его ум не опирается на высокую культуру человеческих чувств. Чувства Онегина, при всей их искренности и силе, остаются темными, поврежденными «наукой страсти нежной». Онегин не знает одухотворенной культуры любви, поднимающейся над элементарной человеческой чувственностью, которая шутит злые шутки с героем, превращает его в раба стихийной, неуправляемой страсти. И Татьяна права, когда в сцене последнего свидания упрекает Онегина в «обидной страсти»:

А нынче! — что к моим ногам
Вас привело? какая малость!
Как с вашим сердцем и умом
Быть чувства мелкого рабом?

Любовь Онегина, лишенная национальной нравственной опоры, потому и обречена, потому и обидна Татьяне, что при всей ее силе и безоглядности она не выходит за пределы светского «стандарта». В основе ее — нравственная облегченность, неуемная чувственность. А потому, с досадой и упреком обращаясь к Онегину, Татьяна говорит:

А мне, Онегин, пышность эта,
Постылой жизни мишура,
Мои успехи в вихре света,
Мой модный дом и вечера,
Что в них? Сейчас отдать я рада
Всю эту ветошь маскарада,
Весь этот блеск, и шум, и чад
За полку книг, за дикий сад,

За наше бедное жилище,
За те места, где в первый раз,
Онегин, видела я вас,
Да за смиренное кладбище,
Где нынче крест в тени ветвей
Над бедной нянею моей...

Так понять всю силу онегинской любви-страсти и всю разрушительную бесплодность ее могла только Татьяна, высокий ум и интеллект которой питался ее «русской душою». Во имя любви к Онегину, не плотской, а высокой и одухотворенной, нашла в себе силы Татьяна произнести самые мудрые в романе слова:

Я Вас прошу меня оставить;
Я знаю: в Вашем сердце есть
И гордость, и прямая честь,
Я Вас люблю (к чему лукавить?),
Но я другому отдана;
Я буду век ему верна.

Возможно, прав В. С. Непомнящий, утверждающий, что чувство, любовь Татьяны «вовсе не проявление «потребностей» и «страстей» эгоистического «естества»: «Для понимания романа, в первую очередь Татьяны, это имеет первостепенное значение. Все споры, все недоуменные или осуждающие взгляды в сторону Татьяны в связи с ее поведением в последней главе романа объясняются тем, что поступки Татьяны рассматриваются в привычном плане борьбы «чувства» и «долга». Но это не коллизия Татьяны — миросозерцание ее коренным образом отличается от описанного выше. Чувство Татьяны к Онегину вовсе не «борется» с долгом, совсем напротив: Татьяна расстается с Онегиным во имя любви, ради него — и в этом столкновении героя с совсем иными, незнакомыми ему основаниями нравственной жизни заключается весь смысл финала романа».

Именно Татьяна поняла глубочайшее, трагическое несоответствие между назначением Онегина и его существованием, отделив от Онегина «онегинское» и убедившись, что это «онегинское» — «призрак», «пародия», «подражание». Именно она почувствовала, что у Онегина есть другое, более высокое предназначение, которое «онегинство» в нем давит, не давая ему раскрыться и развернуться, превращая Онегина в жертву «бурных заблуждений и необузданных страстей».

«Роман движется в глубины души неподвижного героя, туда, где может забрезжить свет надежды на возрождение этой души, — и останавливается в момент, когда «Стоит Евгений, / Как будто громом поражен». Отказ любящей его

Татьяны «показал, что существуют — не в мечтах, но в действительности — иные ценности, иная жизнь и иная любовь, чем те, к каким он привык, — и стало быть, не все в жизни потеряно и можно верить «мира совершенству». Своим поступком Татьяна показала ему, что человек не игра «природных» стихий и «естественных» желаний, что у него в этом мире есть более высокое предназначение.

В. Г. Белинский, который совершенно не понял всей глубины и значимости поступка Татьяны, так охарактеризовал смысл открытого финала романа: «Что сталось с Онегиным потом? Воскресила ли его страсть для нового, более сообразного с человеческим достоинством страдания? Или убила она все силы души его, и безотрадная тоска его обратилась в мертвую, холодную апатию? — Не знаем, да и на что нам знать это, когда мы знаем, что силы этой богатой натуры остались без приложения, жизнь без смысла, а роман без конца? Довольно и этого знать, чтоб не захотеть больше ничего знать...»

Такой безотрадный взгляд на итог романа прямо вытекает из непонимания смысла финальной его сцены. Сам вопрос Белинского, «воскресила ли» Онегина «страсть», свидетельствует о непонимании губительной и разрушительной основы этой страсти. *Такая* страсть не способна воскресить никого. Уровень осмысления Белинским поступка Татьяны оказывается даже ниже онегинского. Если Евгений «стоит... как громом поражен», то Белинский не без иронии резонерствует: «Но я другому *отдана*, — именно *отдана*, а *не отдалась*! Вечная верность — *кому и в чем*? Верность таким отношениям, которые составляют профанацию чувства чистоты и женственности, потому что некоторые отношения, не освященные любовию, в высшей степени безнравственны...»

В скрытой полемике с Белинским иначе оценил поступок Татьяны в речи о Пушкине Ф. М. Достоевский. Он утверждал, что свой отказ Татьяна твердо высказала Онегину, «как русская женщина, в этом ее апофеоз». «Русская женщина смело пойдет за тем, во что поверит, и она доказала это. Но она «другому отдана и будет век ему верна». Кому же, чему же верна?.. Да, верна этому генералу, ее мужу, честному человеку, ее любящему и ею гордящемуся. Пусть ее «молила мать», но ведь она, а не кто другая дала согласие, она ведь, она сама поклялась ему быть честной женой его. Пусть она вышла за него с отчаяния, но теперь он ее муж, и измена ее покроет его позором, стыдом и убьет его. А разве может человек основать свое счастье на несчастье другого? Счастье не в одних только наслаждениях любви, а и в высшей гармонии духа... Скажут: да ведь несчастен же и Онегин; одного спасла, а другого погубила!.. Я вот как думаю: если бы Татьяна стала свободною, если бы умер ее старый

муж и она овдовела, то и тогда она не пошла бы за Онегиным. Надобно же понимать суть этого характера! Ведь она же видит, кто он такой... Ведь если она пойдет за ним, то он завтра же разочаруется и взглянет на свое увлечение насмешливо. У него нет никакой почвы, это былинка, носимая ветром. Не такова она вовсе: у ней и в отчаянии, и в страдальческом сознании, что погибла ее жизнь, все-таки есть нечто твердое и незыблемое, на что опирается ее душа. Это ее воспоминания детства, воспоминания родины, деревенской глуши, в которой началась ее смиренная, чистая жизнь, — это «крест и тень ветвей» над могилой ее бедной няни... Тут соприкосновение с родиной, с родным народом, с его святынею. А у него что есть и кто он такой?.. Нет, есть глубокие и твердые души, которые не могут сознательно отдать святыню свою на позор, хотя бы из бесконечного сострадания. Нет, Татьяна не могла пойти за Онегиным».

Таков ответ Достоевского, как будто бы более глубокий и правильный, за исключением одного: из рассуждений писателя так и осталось неясным, за что же Татьяна любит Онегина. В той интерпретации, какую дает Онегину Достоевский, все в нем убито и вытеснено онегинским, светским, поверхностным и легкомысленным. Эту грань в характере Онегина Татьяна прекрасно понимает и любить Онегина за его «онегинство», конечно, не желает и не может. Все дело в том, что за светской развращенностью, беспочвенностью и опустошенностью «онегинства» Татьяна прозревает в Онегине не вполне осознанное им самим духовное ядро, опираясь на которое он может развернуть свою жизнь в другую, прямо противоположную сторону. Татьяна любит в Онегине то, что он сам в себе еще не понял и не раскрыл.

Кто ты, мой ангел ли хранитель,
Или коварный искуситель:
Мои сомненья разреши —

с этим вопросом обращается Татьяна еще в девическом письме к Онегину. Такой же высокий духовный запрос по отношению к нему она сохраняет и сейчас, говоря, что любит другое в нем. «Другому отдана» Татьяны значит не только верность старому мужу, но и преданность той величайшей святыне, которая открылась ей и которую она прозревает в разочарованном, мятущемся Онегине. Но эту святыню нельзя никому навязать. Онегин сам должен открыть ее в себе страдальческим опытом жизни.

Как громом пораженный последним свиданием с Татьяной, Онегин остается на пороге новой жизни и нового поиска. Пушкин разрешает в конце романа основной, узловой конфликт его, указывая Онегину устами Татьяны «путь, истину и жизнь». Одновременно в характере Онегина он дает

художественную формулу будущего героя русских романов Тургенева, Толстого, Достоевского. Все эти писатели «раскроют скобки» пушкинской формулы и поведут своих героев путями, векторы которых, а также границы и горизонты очерчены Пушкиным. То же самое можно сказать и о Татьяне. К ней восходит галерея женских образов Тургенева, Гончарова, Толстого, Некрасова, Островского и Достоевского. «Даль свободного романа» открывается у Пушкина в будущее русской жизни и русской литературы.

«Маленькие трагедии». «Повести Белкина»

В «Маленьких трагедиях» поэт обратился к узловым этапам западноевропейской цивилизации, определившим ее целостный облик и обнажившим ее смысл. Западный мир дан здесь в историческом развитии от позднего Средневековья («Скупой рыцарь») к Возрождению («Каменный гость») и далее к эпохе западноевропейского Просвещения («Моцарт и Сальери»). Этот мир представлен в главных человеческих страстях: деньги («Скупой рыцарь»), искусство («Моцарт и Сальери»), любовь («Каменный гость»). Венчает цикл «Пир во время чумы», в котором личность поставлена перед земным пределом, перед главным испытанием — смертью.

Пушкин обнаруживает в «Маленьких трагедиях» свойственную его русскому гению «всемирную отзывчивость». Он перевоплощается в человека европейского Средневековья, Возрождения, Просвещения, проявляя свою русскость в том, что доводит дух европейской культуры до максимального напряжения. В экстремальных ситуациях обнаруживается сила и слабость западной духовности. В основе ее лежит культ человеческой индивидуальности, оборачивающийся разрушительным индивидуализмом. Страсть к предельному обогащению становится предельным самоограблением — как внешним, так и внутренним («Скупой рыцарь»), сальерианское предательство искусства вытекает из рыцарски-самовластной преданности ему («Моцарт и Сальери»), донжуанство становится жертвой собственных любовных наслаждений («Каменный гость»).

«Каждая из трагедий, — замечает Н. Н. Скатов, — это утверждение себя личностью вопреки всему... и в каждой из трагедий — опровержение личности, встречающей в конце концов последнее препятствие — смерть, ибо действительно такая личность, по выражению А. Хомякова, «заключается в себя, как в гроб». И наконец, венчающий «Пир во время чумы». Здесь вся идея уже в названии — жизнь и смерть. Жизнь предстает в своем максимуме, в напряжении всех сил. Ведь вершится веселье, «праздник жизни», идет «пир». Торжество жизни, вплоть до вызова, брошенного ею смерти в песне Председателя:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог,
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

Но и смерть явлена в своем максимуме, во всей фатальности и безобразии, ничем не смягченная и не облагороженная: «Едет телега, наполненная мертвыми телами. Негр управляет ею...» В трагической сшибке жизни и смерти возникает третье — священник со словом о Боге. Председатель отсылает его, но и сам «остается погружен в глубокую задумчивость».

Пушкин и восхищен величием развернувшихся в европейском человеке жизненных сил, и поражен их самоубийственной односторонностью, заводящей человека в трагический тупик.

«Повести Белкина» создаются одновременно с «Маленькими трагедиями», в полемическом противостоянии им. Русский мир изображается далеко не в идиллическом освещении. Но у него есть одно преимущество: он менее эгоистичен, а потому и более человечен. Люди в нем отзывчивее по отношению к ближнему, в них не угасла энергия христианского сострадания, понимания другого как себя самого. Повесть «Станционный смотритель», посвященная судьбе «маленького человека» Самсона Вырина, открывает перспективную тему в русской классической литературе, подхваченную Гоголем в «Шинели», Достоевским в «Бедных людях», Салтыковым-Щедриным в «Запутанном деле», Чеховым в «Смерти чиновника». Значимость этой темы для Пушкина заключается не в обличении социальной забитости своего героя, а в открытии в «маленьком человеке» сострадательной и чуткой души, наделенной даром непосредственного отклика на чужое несчастье и чужую боль.

Сам рассказчик, Иван Петрович Белкин, и его «помощники», безвестные русские люди, рассказы которых он передает, привлекательны не смирением, а отзывчивостью, чуткостью к другому и другим, чистотой и точностью нравственных оценок всего происходящего. Это люди русские, носители тысячелетней православно-христианской культуры, враждебной эгоизму и гордыне, это люди, наделенные талантом созерцательности, художественно бескорыстного взгляда на жизнь.

Русская провинция обретает в «Повестях Белкина» свой голос, раскрывается изнутри, в пределах ее собственного мировосприятия. Пушкин открывает оказавшуюся плодотворной форму повествования — *сказ*. Автор не рассказывает

здесь о российской глубинке, а как бы слушает ее разные голоса от разных рассказчиков, но голоса, гармонирующие друг с другом, сливающиеся в согласный хор. Не отрицая значимости индивидуального начала, на котором держится энергия западного исторического развития, Пушкин находит в глубине русской жизни здоровое зерно, удерживающее личность от индивидуализма. Пушкин видит основу русской общности в православно-христианских культурных ценностях, вошедших в плоть и кровь национальной жизни и русского характера.

Созданная позднее петербургская повесть Пушкина «Пиковая дама» показывает крах на русской почве замыслов и идеалов европейского героя. Военный инженер Германн — сын обрусевшего немца, оставившего ему «маленький капитал», достаточный для безбедного существования. Но Германну этого мало: он честолюбив, одержим жаждой обогащения, он энергичен и расчетлив. По своим устремлениям и целям он сродни героям Стендаля (Жюльен Сорель) и Бальзака (Ростиньяк). Как и французские собратья, Германн наследует у романтического героя байронического типа индивидуализм и энергию страстей, а также обязательное внешнее сходство с Наполеоном. Подобно западным честолюбцам, он воспринимает жизнь как игру, в которой все зависит от собственного ума и ловкости. Карточная тема в повести — символ особого мироотношения и мировосприятия, свойственного европейскому герою эпохи Наполеоновских войн и Реставрации.

Но Пушкин дает своему герою отличную от Стендаля и Бальзака трактовку. Судьба Жюльена и Ростиньяка воспринимается французскими писателями как естественная норма всякого порядочного человека. Действия Германна, алчущего богатства честолюбца, воспринимаются Пушкиным как аномалия, выпадающая из норм русской жизни. В судьбе сходящего с ума Германна Пушкин изображает нравственную и социальную болезнь века, уже охватившую Запад и начинающую угрожать России. О том, что эта угроза реальна, свидетельствует и повесть «Выстрел», входящая в цикл «Повести Белкина». Сильвио, подобно Германну и героям «Маленьких трагедий», одержим страстью мести, продиктованной завистью к противнику — счастливому сопернику за первенство в полку.

Особое место в цикле «Повести Белкина» занимает неоконченная «История села Горюхина» — пародийная стилизация «Истории русского народа» Полевого. О деревенской жизни Пушкин рассказывает языком исторических повествователей, вызывая комический эффект несоответствия высокой формы низкому содержанию. Парадный официальный фасад российской государственности сталкивается с реаль-

ностью глубинной деревенской жизни. Открытием Пушкина в этой повести воспользуются Гоголь в «Мертвых душах» и Салтыков-Щедрин в «Истории одного города».

Стиль реалистической прозы Пушкина отмечен лаконизмом, точностью, аскетической скупостью специальных художественных средств. Он отличается от прозы Карамзина, широко использующей приемы стихотворной речи — восклицания, обращения к читателю, искусственную расстановку слов (поэтическая инверсия), пышные метафоры и т. п.

Пушкин сознательно ориентируется на иной тип художественного повествования. Еще в 1822 году он замечал: «Но что сказать об наших писателях, которые, почтя за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами? Эти люди никогда не скажут «дружба», не прибавя: «сие священное чувство, коего благодатный пламень» и пр. Должно бы сказать: «рано поутру» — а они пишут: «Едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба» — ах, как все это ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее. Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат».

Историческая тема в творчестве Пушкина 1830-х годов

18 февраля 1831 года состоялось венчание Пушкина с Н. Н. Гончаровой в Москве, в церкви Большого Вознесения на Никитской. Весну и лето молодая чета провела в Царском Селе, а осенью Пушкины переселились в Петербург. Наступил последний период жизни и творчества поэта. Продолжая затронутую им в «Стансах» и развернутую в «Полтаве» тему царствования Петра Великого, Пушкин решает написать серьезный научный труд — историю Петра. Он получает разрешение Николая I посещать государственные архивы и определяется в Коллегию иностранных дел с назначенным государем жалованьем. Вскоре интересы Пушкина выходят за пределы петровского времени: его привлекает история Пугачевского бунта. Он едет в Оренбургскую губернию, в места, где происходило восстание. На обратном пути поэт два месяца проводит в Болдине, переживая второй прилив творческого вдохновения. В Болдинскую осень 1833 года Пушкин написал поэмы «Медный всадник» и «Анджело», «Сказку о рыбаке и рыбке», «Сказку о мертвой царевне...». По возвращении в Петербург он издает «Историю Пугачевского бунта» и приступает к работе над повестью «Капитанская дочка».

1830—1837 годы — время писательской мудрости Пушкина. По-новому решает он теперь главную проблему своего творчества — проблему соотношения православной России с католически-протестантским Западом. Если в пору его самоопределения обращение к культурной мере Западной Европы способствовало прояснению русского своеобразия, то теперь Пушкин измеряет европейское русской мерой. В его сознании уже определилась «формула» русской истории и русской национальной культуры, во многом самобытная и определяющая особое место России в ряду других европейских держав.

Когда в 1836 году в журнале «Телескоп» Пушкин прочитал первое «Философическое письмо» своего друга Чаадаева, он подготовил ответ на него. Чаадаев выразил глубокое сомнение в историческом бытии России: «Мы не принадлежим ни к одному из великих семейств человеческого рода. Мы не принадлежим ни к Западу, ни к Востоку, и у нас нет традиций ни того, ни другого». Причину такого положения дел Чаадаев видел в том, что Россия приняла христианство из византийского источника. Он считал православие религией, враждебной духу истории.

В письме к Чаадаеву Пушкин сказал: «Нет сомнения, что Схизма (разделение церквей) отъединила нас от остальной Европы и что мы не принимали участия ни в одном из великих событий, которые ее потрясали, но у нас было свое особое предназначение. Это Россия, это ее необъятные пространства поглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и оставить нас в тылу. Они отошли к своим пустыням, и христианская цивилизация была спасена. Для достижения этой цели мы должны были вести совершенно особое существование, которое, оставив нас христианами, сделало нас, однако, совершенно чуждыми христианскому миру, так что нашим мученичеством энергичное развитие католической Европы было избавлено от всяких помех. Вы говорите, что источник, откуда мы черпали христианство, был нечист... У греков мы взяли Евангелие и предания, но не дух ребяческой мелочности и словопрений. Нравы Византии никогда не были нравами Киева. Наше духовенство, до Феофана, было достойно уважения, оно никогда не пятнало себя низостями папизма и, конечно, никогда не вызвало бы реформации в тот момент, когда человечество больше всего нуждалось в единстве. Согласен, что нынешнее наше духовенство отстало. Хотите знать причину? Оно носит бороду, вот и все. Оно не принадлежит к хорошему обществу. Что же касается нашей исторической ничтожности, то я решительно не могу с вами согласиться. Войны Олега и Святослава и даже удельные усобицы — разве это не та жизнь, полная кипучего брожения и пылкой и

бесцельной деятельности, которой отличается юность всех народов? Татарское нашествие — печальное и великое зрелище. Пробуждение России, развитие ее могущества, ее движение к единству (к русскому единству, разумеется), оба Ивана, величественная драма, начавшаяся в Угличе и закончившаяся в Ипатьевском монастыре, — как, неужели все это не история, а лишь бледный и полузабытый сон? А Петр Великий, который один есть целая всемирная история! А Екатерина II, которая поставила Россию на пороге Европы? А Александр, который привел вас в Париж? И (положа руку на сердце) разве вы не находите чего-то значительного в теперешнем положении России, чего-то такого, что поразит будущего историка?.. Хотя лично я сердечно привязан к государю, я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя; как литератора — меня раздражают, как человек с предрассудками — я оскорблен, но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам Бог ее дал».

В черновых набросках письма Пушкин более четко назвал причину падения авторитета Русской православной церкви и ее духовенства в послепетровский период развития России. Петр, по мнению Пушкина, принизил роль духовенства, «отменив патриаршество» и поставив церковь в зависимое положение от государства. Наполеон в Тильзите сказал Александру: «Вы сами у себя поп». В поздний период творчества у Пушкина появляются критические ноты в оценке петровской государственности.

Поэма «Медный всадник»

Название поэмы, особая роль в ней Медного всадника, памятника Петру I на Сенатской площади Петербурга, свидетельствуют о философском подходе Пушкина к освещению истории. Фигура Петра символизирует государственную мощь, а конь под ним — вздернутую державной уздой Россию. В отличие от поэмы «Полтава» тема Петра в «Медном всаднике» получает не героическое, а трагическое освещение.

Петр, олицетворяющий державную мощь российской государственности, является и здесь главным героем, хотя действие поэмы относится к 1824 году, ко времени большого петербургского наводнения.

Во Вступлении Пушкин славит историческое дело Петра, олицетворенное в красоте и величии созданной им новой столицы. Но мажорное Вступление, достигнув торжества, внезапно обрывается на драматической ноте: «Была ужасная пора». За внешним благообразием и стройностью начинает

шевелиться обузданный, но готовый вырваться из плена хаос. Как продолжение печального воя ветра над омраченным Петроградом, из его тревожных, волнующихся стихий появляется в «петербургской повести» фигура Евгения, мелкого чиновника, мечтающего о служебной карьере, о семейной идиллии с будущей женой, юной невестой Парашей. Поэт описывает огромный город, его могучего основателя Петра на бронзовом коне и маленького бедного Евгения с его невестой. И все они подвергаются страшному испытанию. «Божья стихия» несет разрушения городу, хотя Медный всадник выдерживает ее напор. Евгения же она повергает в непоправимую беду: наводнение сметает домик Параши и разрушает его идиллические мечты. Евгений сходит с ума, и в сознании «безумца» виновник случившегося — Петр, построивший город «под морем» и не сумевший обуздать бушующих стихий. Возникает один из вечных в истории конфликтов — власть и личность, исторический процесс и судьба «частного» человека в нем.

Пушкин не отдает в этом конфликте предпочтения ни государственному (Петр), ни личному (Евгений) началу. Высший смысл исторического прогресса должен заключаться в их гармонии. В трактовке «мятежа» Евгения иногда усматривается бунт частного против общего во имя торжества частного. Но современный исследователь поэмы Ю. Борев полагает, что «идея личного счастья не только «частное» дело Евгения, но и «всеобщее» дело, так как этот герой представляет самые широкие слои «третьего сословия». Судьба Евгения — судьба народная. И если он несчастлив и о его жизненных интересах не заботится царь, то он не заботится и о тысяче подобных».

В поэме ставится вопрос о цене исторического прогресса, который будет волновать героев Достоевского. Измучивший Раскольникова, являющийся предметом спора Ивана с Алешей в «Братьях Карамазовых», этот вопрос Достоевский не случайно адресовал «русскому гению» в знаменитой речи на открытии памятника Пушкину. В его творчестве великий романист видел истоки своих собственных идей. Оправдано ли строительство Петербурга, созидание мощной государственности без учета и за счет интересов «маленького человека» — Евгения? Достоевский сказал: «...Представьте, что вы сами возводите здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им, наконец, мир и покой. И вот, представьте себе тоже, что для этого необходимо и неминуемо надо замучить всего только лишь одно человеческое существо, мало того — пусть даже не столь достойное, смешное даже на иной взгляд существо, не Шекспира какого-нибудь... И вот только его надо опозорить, обесчестить и замучить и на слезах этого обесчещенного старика возвести

ваше здание! Согласитесь ли вы быть архитектором такого здания на этом условии? Вот вопрос».

Однако содержание «Медного всадника» этим кругом идей не ограничивается. Дело в том, что и Евгений, бунтующий против Петра, является человеком Петровской эпохи русской истории. Пушкин не щадит не только «медного» истукана Петра, но и бедного дворянина, давно забывшего о том, кто он и откуда он. Пушкин рассказывает, что Евгений — отпрыск древнего боярского рода, что имена его дедов, прадедов и пращуров звучали в «Истории государства Российского» Карамзина. «Безродный» и «беспамятный» Евгений у Пушкина — прямое детище петровских преобразований, нарушивших связь времен.

В набросках письма к Чаадаеву 1836 года Пушкин упрекает Петра не только в самовластном уничтожении патриаршества, пресекавшего в прошлом своеволие земных владык, но и в расправе над дворянской аристократией, бывшей опорой трона и контролировавшей действия государя. Петр «уничтожил, укоротил» дворянство, опубликовав «Табель о рангах» и допустив в дворянское сословие людей случайных, неродовитых, сделавших карьеру на государственной службе, но лишенных высоких нравственных достоинств и фамильных преданий, укреплявших патриотизм. Более ста лет дворянское сословие размывается притоком в него неродовитого, демократического элемента и теряет свою культурную, стабилизирующую роль в системе российской государственности. А ведь самодержавие без такой опоры и духовного контроля, как об этом писал еще юный Пушкин, катастрофически вырождается в самовластие.

Заметим, что Пушкин здесь опирается на исторические взгляды Карамзина: как только самодержавие склоняется к самовластию, неминуемо и неотвратимо Провидение наказывает властителя подъемом стихийных народных мятежей. С воспевающим волю Петра вступлением вступает в диалог другой образ державного всадника среди «вселенского потопа», разлива и разгула «Божьих стихий»:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Восхищение здесь граничит с ужасом, гордость державного властителя — с гордыней, так как Россия-то вздернута им над бездной. И теперь Пушкин с тревогой думает о том, куда скачет конь взнузданной Петром государственности и какова его дальнейшая судьба. Пророчества Пушкина подхватит позднее Салтыков-Щедрин. Отголоски «Медного всадника» нельзя не почувствовать в финале «Истории одного города», где страшная стихия мятежа сметает на корню и город Непреклонск, построенный Угрюм-Бурчеевым, и несчастных «глуповцев», павших ниц перед грозным *Оно*, надвигающимся на город с севера и издающим «глухие, каркающие звуки».

«Многозначность или, вернее, всесторонность пушкинского художественного мира выражается, в частности, в том, что ведь счастье Евгения губит вовсе не Медный всадник, но противостоящая и ему самому, Всаднику, стихия, — отмечает В. В. Кожинов. — Сплошь и рядом толкование поэмы ограничивается выяснением оппозиции «Медный всадник — Евгений». Между тем без третьего основного «героя» — стихии — пушкинская поэма попросту немыслима. И Медный всадник «виноват» лишь в том, что бросил вызов этой стихии, которая в своем бунте походя разрушила жизнь Евгения. Все еще более осложняется (вернее, становится более многозначным) оттого, что Евгений, казнимый стихией, именно ею же угрожает Медному всаднику. Мало того, он сам в этот момент предстает вдруг как частица, как выражение губящей его самого стихии:

Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал.
Вскипела кровь. Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом
И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной.
«Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав, —
Ужо тебе!..»

Ответственность за Россию в поэме Пушкина несет не только Петр Великий, но и Евгений «маленький», представитель того сословия, на котором искони лежал тяжелый груз государственных забот. Потому и бунт сошедшего с ума Евгения, угрожающего кумиру на бронзовом коне («Ужо тебе!..»), — бунт бессмысленный и наказуемый. Кланяющиеся кумирам становятся их жертвами. Не только в безумии Евгения, но и в этом — реалистический смысл фантастической картины ожившего Медного всадника, преследующего Евге-

ния. Не исключено, что бунт Евгения в «Медном всаднике» содержит скрытую в подтексте параллель с судьбой декабристов, о которых другой поэт пушкинской поры, Ф. И. Тютчев, скажет: «Вас развратило самовластье и меч его вас поразил». Скрытую параллель с судьбой декабристов подтверждает трагический финал пушкинской «петербургской повести» — «остров малый на взморье», труп несчастного Евгения (известно, что казненных декабристов предали земле на острове Голодай).

Не только самовластие Петра, но и измена Евгения своему историческому призванию спровоцировали катастрофу. В буйстве стихий бессильной выглядит самовластная государственность и теряет надежды Евгений. Обе ветви державной власти терпят наказание.

Не случайно в 1830-е годы Пушкин бился над проблемой возрождения культурной дворянской аристократии. Он пророчески чувствовал, что с ее падением неминуем крах российской государственности. В поэме «Медный всадник» он это предсказал. Пройдет несколько десятилетий, и пушкинская стихия забушует в поэме А. Блока «Двенадцать» как реальное осуществление его пророчества.

Историческая повесть «Капитанская дочка»

Как «Медный всадник» связан с «Историей Петра», так и «Капитанская дочка» у Пушкина вырастает из «Истории Пугачева». Пушкин-художник в зрелом периоде своего творчества опирается на собственные исторические изыскания и труды, которые ставят его воображению строгие границы и пределы. Над повестью «Капитанская дочка» Пушкин работал в 1834—1836 годах. По первоначальному замыслу Петр Гринев должен был у него принять участие в пугачевском движении. Но в процессе работы над повестью этот замысел изменился. Параллельный труд над «Историей Пугачева» убедил его в том, что «весь черный народ был за Пугачева, одно только дворянство было открытым образом на стороне правительства».

Пушкин-историк убедился в грозной стихии ненависти «черного народа» к дворянству, а вслед за ним и к правительству. Пушкинский дворянин оказался в трагической ситуации: на одном полюсе «ужо тебе!», обращенное к самовластию, на другом — «ужо тебе!», адресованное и дворянству, и самодержавию взбунтовавшимся народом. Дворянство, принадлежностью к которому Пушкин гордился, на глазах у поэта попадало в жернова отечественной истории. Спасение его, а вместе с ним и русской государственности Пушкин видел в национальной святыне, призванной снять рознь и вражду в намечавшемся и, как оказалось, неотвра-

тимом национальном расколе и противостоянии. В этом заключался и современный Пушкину, и обращенный в будущее подтекст исторической повести «Капитанская дочка», которая является «повестью» лишь по объему, а по масштабности поставленных в ней общенациональных проблем — первым «зерном», «формулой» русского романа-эпопеи.

«Береги честь смолоду» — храни верность национальным святыням, которые не мы выбирали: их дал нам Бог вместе с нашей историей. Таков смысл эпиграфа к «Капитанской дочке», определяющий разрешение в ней главной трагической коллизии. Пушкин избрал для своей повести форму записок дворянина Петра Гринева, обращенных к своему потомству. В форме «родовых воспоминаний» передавалось от деда к внуку национальное предание, без которого душа человека — «алтарь без божества». В записках Гринева есть и прямые обращения к юношеству, за которыми скрывается голос самого Пушкина: «Молодой человек! если записки мои попадутся в твои руки, вспомни, что *лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений*». Такую же направленность имеет в повести описание последствий страшного мятежа, завершающееся фразой, вошедшей в пословичную кладовую русской народной мудрости: «*Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный*».

«Конечно, — пишет Н. Н. Скатов, — это книга о смуте, о восстании, о революции, и, наверное, нет в русской классике более грандиозной картины бунта, более впечатляющего изображения мятежа как стихии... Само явление Пугачева — из бурана, из метели, из вьюги. Он ее страшное дитя... Здесь — еще и картина взрыва почти космических природных сил. Позднее лишь далекий потомок Александра Пушкина Александр Блок так ощутит и выразит их в поэме «Двенадцать»: «ветер» его поэмы сродни «Божией стихии» «Медного всадника» и «бурану» пушкинской повести».

Мятежный дух Пугачева знает ту страшную красоту упоения на краю мрачной бездны, о которой идет речь в «Пире во время чумы». В нем представлен тот безудерж отдавшейся своеволию русской натуры, о которой потом будет говорить Достоевский. Упоение гибелью сеет вокруг страшное беззаконие и беспредел, когда жизнь человеческая не ставится ни во что, попадая в зависимость от разгулявшихся на русской вольной волюшке разрушительных страстей. Пугачев у Пушкина их злой гений. Он и свою жизнь поставил на ту же карту, исповедуя жутковатую мудрость калмыцкой сказки о споре орла с вороном: «...нет, брат ворон; чем триста лет питаться падалью, лучше раз напиться живою кровью!» «Какова калмыцкая сказка?» — спрашивает

Пугачев Гринева с каким-то «диким вдохновением» и получает бесстрашный, правдивый ответ: «Но жить убийством и разбоем — значит по мне клевать мертвечину».

Пугачев у Пушкина чувствует свою обреченность. Может, потому он и жесток особенно, и беспощаден к себе и к другим. Очарованная анархическим безудержем его, М. Цветаева в книге «Мой Пушкин» противопоставила гениальному «вожатому» «бесцветного», с ее точки зрения, Гринева. Но понять «Капитанскую дочку» так — значит не уловить за зловещей красотой полыхающего мятежа те ценности, те святыни, ради которых повесть написана.

Народность Пугачева не столько в его бесшабашной удали, сколько в другом, в том, что неожиданно объединяет Пугачева, поверх всех барьеров, всех русских бездн, мятежей и расколов, с Петром Гриневым и Машей Мироновой и казненным капитаном Мироновым. Это скрытая в глубинах русской его души святыня христианской совестливости. Совесть в душе Пугачева заставляет на добро Петруши Гринева ответить добром. Совесть помогает ему по достоинству оценить прямоту и бесстрашие дворянского юноши, преданного завету отца: «Береги платье снову, а честь смолоду».

На закладке одной из книг в своей библиотеке Пушкин написал:

Воды глубокие
Плавно текут.
Люди премудрые
Тихо живут.

На фоне мятежного Пугачева, которому «улица тесна и воли мало», Гринев и впрямь выглядит не столь ярким. Но ведь и все по-настоящему мудрое и глубокое чуждается блеска и треска. «Вот он просто и тихо говорит Пугачеву: «Нет... я природный дворянин; я присягал государыне императрице; тебе служить не могу... велят идти против тебя — пойду, делать нечего... Голова моя в твоей власти: сказал тебе правду...» «То, что он говорит, — пишет В. С. Непомнящий, — так же просто и тихо, как стихотворение «Я Вас любил», где страсть отступает перед любовью, а красота скрывается в правде, где поэтическое слово не сверкает, не гремит, а почти безмолвствует. Он отвечает Пугачеву с любовью, отвечает как человек, у которого правда и «воля» внутри, которому никакая улица не тесна.

В его словах та скрытая гармония, которая еще сильней явленной, и просты эти слова потому, что идеал всегда прост.

Герой «Капитанской дочки» оказался *словом* писателя, выражающим (как и народное, фольклорное слово) единственность и безотносительность нравственной истины,

простота и неяркость которой — от ее чистоты и глубины. Так может казаться бесцветным бездонный среднерусский пейзаж».

Лирика Пушкина 1830-х годов

1830-е годы в творчестве Пушкина открывает «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»), написанная в Болдине 8 сентября 1830 года:

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.

Белинский сказал, что именно эта элегия свидетельствует, «до какого состояния внутреннего просветления возвысился дух Пушкина в последнее время» его жизни. По замечанию Д. Д. Благого, здесь «как бы с некоей высоты поэт «умными очами» окидывает всю свою жизнь — от одного горизонта до другого, от утренней зари до заката». Лейтмотивом «Элегии» является тема «печали»: от «печали минувших дней» до «печального заката» жизни вообще. Но примечательно, что у Пушкина печаль «светла». «В этом — и необыкновенное обаяние стихотворения, в четырнадцать строк которого с предельной силой конденсации вмещена вся история трагической и прекрасной судьбы поэта».

В своей поздней элегии поэт изнутри перестраивает традиционный элегический жанр, являвшийся ключевым жанром в поэзии русского романтизма. В романтической элегии воспевается чувство скорби и уныния, рожденное безотрадным настоящим и безрадостным прошлым. Дисгармонические начала торжествуют тут как в душе поэта, так и в мире, окружающем его. В романтической элегии нет разрешения возникших противоречий.

У Пушкина переход от молодости к зрелости, от «безумного веселья», юношеских надежд и страстей к жизненной

мудрости не сводится к чувству разочарований и утрат. Веселье безумных лет угасло, оставив смутное похмелье, но печаль минувших дней живет и с годами становится сильнее и тревожнее, чем прежде. Современный путь поэта «уныл», да и в будущем его ждут «труд», «горе» и «печальный закат» — смерть. Но поэт не сожалеет, не льет, как романтик, элегических слез об ушедшей молодости. Он мужественно принимает жизнь со всеми ее печалями, огорчениями и утратами. Потому что «элегическое» содержание жизни не исчерпывает всей ее полноты. Оно уравновешивается радостями пытливой мысли, мужественной красотой человеческого страдания, минутами поэтических вдохновений, взлетами преодолевающей время любви.

Если чувства героя романтической элегии были сосредоточены на самом себе, то Пушкин осуществляет посылку к другим. Он разрывает традиционный элегический «круг» неожиданным возгласом-призывом: «Но не хочу, о други, умирать; Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...» Он переходит от исповеди перед собой к проповеди, адресованной друзьям, от элегического монолога к поэтическому завещанию.

Поздний Пушкин достигает удивительной духовной просветленности. Исчезает упоение мятежной красотой чувственных страстей, уходят темные тучи и метели суетных земных тревог, появляется умиленное созерцание духовной красоты в природе и в человеке:

Я возмужал среди печальных бурь,
И дней моих поток, так долго мутный,
Теперь утих дремотою минутной
И отразил небесную лазурь.

Как природа очищается и обновляется в грозовом ненастье, так и душа, проходя через бурные чувственные искушения, воскресает в бескорыстном любовании красотой и гармонией окружающего мира. В стихотворении «Туча» (1835) Пушкин радостно приветствует эту гармонию, это душевное просветление:

Последняя туча рассеянной бури!
Одна ты несешься по ясной лазури,
Одна ты наводишь унылую тень,
Одна ты печалишь ликующий день...
Довольно, сокройся! Пора миновалась,
Земля освежилась, и буря промчалась,
И ветер, лаская листочки древес,
Тебя с успокоенных гонит небес.

В стихотворении «Осень», созданном в Болдине в 1833 году, Пушкин объясняет, почему он любит именно это время

года, почему осенью испытывает он самые длительные приливы вдохновения. Осень глубоко умиляет поэта своей особой красотой — умиротворенной, тихой, смиренной, не возбуждающей страстных тревог. Пушкин любит осень не тщеславной любовью, к которой всегда примешивается субъективный, чувственный порыв, ревнивое стремление к обладанию. Красота осени, напротив, просветляет и одухотворяет человеческие чувства.

Любовь Пушкина к осени возвышенна и духовна: свободна от всего тяжелого, замутняющего чистые источники. Она не скована бременем чувственных желаний и эгоистических страстей. Такая красота взывает к созерцательной любви-умилению, требует полного забвения себя, полной самоотдачи. Она воскрешает в Пушкине поэта, поднимает его над миром на волнах вдохновения и дает ему радость плавания в любую сторону, в какую поэтическая душа пожелает:

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

Ввиду «отдаленных угроз седой зимы», старости и смерти, Пушкин остро чувствует, что все на земле подвержено исчезновению. Но именно потому, что ничего здесь нам не дано удержать, и возникает в душе иная любовь к этой жизни, любовь-умиление, бескорыстная любовь к красоте, молодости с ее улыбками, с ее радостями. Это любовь, к которой не примешивается ничего эгоистического, которая чиста, как свет. Это духовная любовь, познавшая тайну христианской мудрости: «душа светлеет от скорбей; в скорби есть таинство спасения и истинная мудрость».

Поэзия второй половины 1820—1830-х годов прошла в своих поисках мимо тех удивительных открытий, которые совершались в лирике позднего Пушкина. Именно он осуществил в русской поэзии 1830-х годов решающий переворот. В заметке 1828 года Пушкин, подобно многим поэтам своего времени, протестовал против «условленного, избранного» литературного языка, против «условных украшений стихотворства». И он выдвинул против них требование «*нагой простоты*». Это требование заключалось в необходимости *вернуть условному поэтическому слову* «школы гармонической точности» утраченный в нем *прямой, предметный смысл*. Надо отбирать слова не по готовой системе поэтических знаков и формул, а прямо и непосредственно, соотнося их с той индивидуальной лирической ситуацией, которую поэт изображает.

«Совершенный Пушкиным переворот, — отмечает Л. Я. Гинзбург, — был делом величайшей трудности. Речь

ведь шла совсем не о том, чтобы просто ввести «прозаические» слова в поэтический текст... У Пушкина *речь шла об эстетическом чуде претворения обыденного слова в слово поэтическое*». В этом чуде нуждалась поэзия, ибо в «школе гармонической точности» лирическое слово теряло предметное значение, превращалось в условный символ, в знак того или иного поэтического стиля. Но в реалистическом искусстве, к которому шла в своем развитии русская поэзия этого времени, жизненные ценности должны были определяться не по готовым эстетическим формулам и образцам, а по возникающим всякий раз перед поэтом неповторимым жизненным ситуациям, нуждающимся в поэтическом осмыслении и обобщении. И любое разговорное слово, вводимое в стихи, должно было получить ценностную ориентацию, обрести поэтический вес. Как это достигалось Пушкиным? В своем стихотворении «Осень», например, поэт говорит о минутах поэтического вдохновения, редких, но самых счастливых в творческой жизни художника:

Ведут ко мне коня; в раздолии открытом,
Махая гривою, он всадника несет,
И звонко под его блистающим копытом
Звенит промерзлый дол и трескается лед.
Но гаснет краткий день, и в камельке забытом
Опять огонь горит — то яркий свет лиет,
То тлеет медленно, — а я пред ним читаю
Иль думы долгие в душе моей питаю.

«*Промерзлый, трескается* — эти слова не были бы допущены в классическую элегию; *копыто* — скорее принадлежало к басенному словарю, — замечает Л. Я. Гинзбург. — Но в «Осени» Пушкина все эти предметные слова в то же время выразители идеи вольной сельской жизни, русской природы, вдохновенного труда. Они так же прекрасны — и потому закономерно друг с другом сочетаемы, — как *камелек*, в котором то горит, то тлеет огонь, как думы поэта. Все это равноправно и единою цепью сплетающихся ассоциаций тянется к заключительному образу вдохновения — плывущему кораблю, грандиозному символу, изображенному также вполне предметно («матросы вдруг кидаются, ползут...»).

Пушкин показал, что в слово, полностью сохраняющее свою психологическую или вещественную конкретность, может быть вложен заряд огромной социальной и моральной силы. Тем самым Пушкин решил поставленную временем задачу *поэзии действительности*». Такая поэзия дышит в стихотворении «Вновь я посетил...», написанном осенью 1835 года в Михайловском. 25 сентября 1835 года поэт писал из Тригорского жене: «В Михайловском нашел я все по-

старому, кроме того, что нет уже в нем няни моей и что около знакомых старых сосен поднялась, во время моего отсутствия, молодая сосновая семья, на которую мне досадно смотреть, как иногда досадно мне видеть молодых кавалергардов на балах, на которых уже не пляшу».

В стихотворении эта досада отсутствует. Чувства Пушкина здесь совершенно свободны от всякой примеси эгоистического, страстного увлечения. Бóльшая часть стихотворения посвящена изображению мест, с которыми связаны у поэта воспоминания о былом: «вот опальный домик, где жил я с бедной нянею моей»; «вот холм лесистый, над которым часто я сиживал»; вот три сосны — «они все те же...» — грусть об уходящей жизни, невеселые мысли о необратимых переменах, приближающих поэта к роковому пределу.

Но вдруг он замечает, что под соснами, около их устарелых корней, «младая роща разрослась». И грустные чувства, скользившие к унынию, внезапно преображаются. Стихи увенчивает светлый финал, в котором поэт любовно принимает чужую молодую жизнь:

Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! не я
Увижу твой могучий поздний возраст...
Но пусть мой внук
Услышит ваш приветный шум, когда,
С приятельской беседы возвращаясь,
Веселых и приятных мыслей полон,
Пройдет он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомянет.

Дуэль и смерть Пушкина

1 января 1834 года Пушкин записал в своем дневнике: «Третьего дня я был пожалован в камер-юнкеры — что довольно неприлично моим летам». Такую придворную должность действительно получали люди более молодого возраста. Но дело было еще и в другом: должность обязывала иметь специальный мундир и непременно являться на все официальные церемонии при дворе, где получали выговоры за опоздания или неявку, за нарушение строгого придворного ритуала.

В конце апреля 1834 года Пушкин написал жене, находившейся тогда в Москве: «Все праздники просижу дома. К наследнику являться с поздравлениями и приветствиями не намерен; царствие его впереди, и мне, вероятно, его не видать. Видел я трех царей: первый (Павел. — *Ю. Л.*) велел снять с меня картуз и пожурил за меня мою няньку; второй

меня не жаловал; третий хоть и упек меня в камер-пажи под старость лет, но променять его на четвертого не желаю; от добра добра не ищут...»

Это письмо распечатали и направили в III отделение Бенкендорфу, который доставил его Николаю I. Николай I потребовал объяснений. Пушкин был взбешен: «Какая глубокая безнравственность в привычках нашего правительства! Полиция распечатывает письма мужа к жене и приносит их читать царю (человеку благовоспитанному и честному), и царь не стыдится в том признаться — ни давать ход интриге, достойной Видока и Булгарина! Что ни говори, мудрено быть самодержавным». Поэт немедленно подал в отставку. Николай отставку Пушкина принял, но тут же запретил пользоваться государственными архивами. Такого удара в разгар работы над своими историческими замыслами Пушкин не ожидал и с помощью Жуковского вынужден был улаживать конфликт с государем.

В 1835 году Пушкин с трудом добивается разрешения на издание собственного журнала, который он называет «Современник». Журнал выходит с периодичностью один раз в квартал. Поэт прилагает максимум усилий, чтобы противопоставить свое издание пошловатой журналистике Булгарина, Греча и Сенковского. Он печатает в нем свои произведения — «Пиковую даму» и «Капитанскую дочку», публикует цикл критических статей. Активными сотрудниками журнала и помощниками становятся П. А. Плетнев и Н. В. Гоголь. Но вкусы публики к 1830-м годам заметно изменились, развращенные пресловутым «триумвиратом», без зазрения совести потакавшим любой пошлости, если она могла снискать популярность и увеличить подписку. Строгая аристократическая позиция Пушкина на этот счет не принесла успеха журналу, подписка на который не превышала 600 экземпляров (при 5000 «Библиотеки для чтения» Сенковского). Ожидаемых доходов журнал не давал и никак не поправил стесненное материальное положение Пушкина.

Спасение от неудач, унижений, светских интриг, непрочности последнего оплота — семейного очага Пушкин находит в религии. Он создает цикл стихотворений, пронизанных глубоким христианским настроением. Среди них выделяются «Странник» (1835) и «Отцы пустынники и жены непорочны...» (1836) — переложение в стихах великопостной молитвы Ефрема Сирина.

Вместе с лицейским товарищем М. Л. Яковлевым Пушкин участвует «советом и делом» в издании «Словаря исторического о святых, прославленных в российской церкви». Он откликается на выход в свет этой книги в «Современнике» сочувственной рецензией, в которой удивляется людям, не имеющим понятия о жизни и подвигах того святого, имя

которого они носят. Друзья Пушкина вспоминали, что в последние годы жизни он «находил неистощимое наслаждение в чтении Евангелия и многие молитвы, казавшиеся ему наиболее исполненными высокой поэзии, заучивал наизусть». Все говорило об укреплении духовных начал в творчестве Пушкина. Созревали новые замыслы, составлялись планы будущих романов.

Но придворная толпа, среди которой было немало людей развращенных и завистливых, с каждым днем проникалась чувством недоброжелательства к Пушкину и его жене. Раздражала независимость поэта, его нетерпимость к лести и низкопоклонству, его дерзкая прямота в вопросах личной чести и достоинства, его близость к государю. Раздражала красота и неприступность Наталии Николаевны, и Пушкин сообщал друзьям, что его «бедная Натали стала мишенью для ненависти света».

В придворных кругах были такие люди, которых бесила поэтическая гениальность Пушкина, его глубокий патриотизм и способность в любую минуту отстоять в стихах достоинство и честь России. К ним принадлежали, например, министр иностранных дел Карл Нессельроде и его супруга. По характеристике хорошо знавшего придворные круги П. Долгорукова, этот «австрийский министр русских иностранных дел» «не любил русских и считал их ни к чему не способными», а жена его, «взяточница, сплетница и настоящая Баба-Яга, своей необыкновенной энергиею, дерзостью, нахальством держала в покорном безмолвии петербургский придворный люд, малодушный и трусливый».

Своим человеком в салоне супругов Нессельроде был голландский посланник, масон Луи Борхард Бевернаард Геккерн, который в начале 1830-х годов привез с собой в Петербург усыновленного им при живом отце французского выходца Дантеса. Эта «семейка» Геккернов, известная всему Петербургу своим распутством, и должна была сыграть роковую роль в судьбе русского национального поэта.

Началось с расчетливых ухаживаний Дантеса за Наталией Николаевной. Ловкий интриган разыгрывал страстную любовь, а подлый папаша с братией сочинял порочащий честное имя Пушкина и его жены пасквиль. Когда Пушкин вызвал зарвавшегося «сынка» на дуэль, Дантес струсил и запросил отсрочки на две недели. За это короткое время, стремясь избавиться от дуэли, он «успел влюбиться» в старшую сестру Наталии Николаевны, сделал ей предложение и женился. Загнав подлецов в угол, Пушкин снял свой вызов.

Но теперь Дантес начал преследовать Пушкина просьбами о примирении, а «отец» его — распространять сплетни о жестокости, нетерпимости, «африканской» ревнивости поэта.

К сожалению, в это поверили даже некоторые его друзья. Тогда Пушкин нанес публичное оскорбление Геккерну-старшему, бросив ему в лицо очередное «послание» Дантеса. А в письме к барону он заявил: «Всем поведением этого юнца руководили Вы. Это Вы диктовали ему пошлости, которые он распускал, и нелепости, которые он осмеливался писать».

«Гений с одного взгляда открывает истину», — говорил Пушкин. Он понял безошибочно, что Дантес во всей этой гнусной истории — марионетка и что подлинный виновник заговора Геккерн и вся космополитическая клика, стоящая за ним. Геккерну-старшему ничего не оставалось делать, как послать вызов Пушкину, но к барьеру за него вышел Дантес, до конца исполнивший отведенную ему в этом страшном спектакле роль...

Смертельно раненный в живот и лишь контузивший противника ответным выстрелом, задевшим ему руку, Пушкин умирал в течение двух отпущенных ему Богом дней. Умирал мужественно и примиренно, как православный христианин.

Тем же вечером после рокового поединка, 27 января 1837 года, он исповедался и причастился. Старый священник отец Петр рассказывал: «Вы можете мне не поверить, но я скажу, что я самому себе желаю такого конца, какой он имел». Обращаясь к своему секунданту Данзасу, Пушкин завещал: «Требую, чтобы ты не мстил за мою смерть; прощаю ему...»

В полночь приехал лейб-медик Н. Ф. Арендт с письмом от государя: «Любезный друг, Александр Сергеевич, если не суждено нам видеться на этом свете, прими мой последний совет: старайся умереть христианином. О жене и детях не беспокойся, я беру их на свое попечение».

За несколько минут до смерти Пушкин впал в полузабытье. Схватив руку В. И. Даля, он говорил: «Ну, подымай же меня, пойдем, да выше, выше — ну пойдем!» Затем он вдруг открыл глаза. Лицо его прояснилось. «Кончена жизнь, — сказал он. — Тяжело дышать, давит». Это были его последние слова. Пушкин ушел из жизни тридцати семи лет восьми месяцев и трех дней 29 января (10 февраля) 1837 года в 2 часа 45 минут пополудни.

Жуковский писал: «Мы долго стояли над ним, молча, не шевелясь, не смея нарушить великого таинства смерти... Когда все ушли, я сел перед ним и долго один смотрел ему в лицо... Оно было для меня так ново и в то же время так знакомо. Это было не сон и не покой! Это не было выражение ума, столь прежде свойственное этому лицу; это не было также и выражение поэтическое! нет! какая-то глубокая, удивительная мысль на нем разливалась; что-то похожее на видение, на какое-то полное, глубокое, удовольствованное знание... Таков был конец нашего Пушкина».

Вопросы и задания на базовом и профильном уровнях изучения

1. Подготовьте рассказ о том, какие впечатления детских и отроческих лет способствовали формированию «русского гения». Почему детство Пушкина многие знатоки его творчества считают счастливым? Какие впечатления детских лет облегчали Пушкину возложенную на него историей отечественной литературы задачу создания русского литературного языка?
2. Анализируя стихи Пушкина, посвященные дню лицейских годовщин, дайте характеристику того духовного братства, которое сложилось между лицеистами. Почему Пушкин называл союз выпускников лицея «прекрасным»?
3. Проследите по тексту «Воспоминаний в Царском Селе» движение поэтической мысли Пушкина. Как использует и обновляет юный поэт традиции классицистической оды XVIII века? Что сближает стихи Пушкина с «Певцом во стане русских воинов» В. А. Жуковского и в чем заключается пушкинская оригинальность в решении гражданской темы?
4. Подготовьте самостоятельный разбор одного из пушкинских стихотворений петербургского периода («К Чаадаеву», «Вольность», «Деревня» и др.). В процессе анализа покажите, что нового вносит Пушкин в поэзию «гражданского романтизма», ее тематику и особенности художественной формы.
5. Подготовьте связный рассказ о жизни и творчестве Пушкина периода южной ссылки.
   В чем пушкинская литературная и общественная позиция совпадала с декабристами и в чем принципиально с ними расходилась?
6. Наказанием или благом обернулась для Пушкина ссылка в Михайловское? (Развернутый ответ сопроводите доказательствами и примерами из писем поэта и его произведений.)
7. Раскройте автобиографический смысл стихов Пушкина «Подражания Корану».
   В чем, по-вашему, проявилась здесь «всемирная отзывчивость» Пушкина, подмеченная Достоевским?
8. Подготовьте ответы на вопросы: в чем видит Пушкин предназначение поэта и как он обосновывает в стихах свое право на бессмертие? Как развиваются в его стихах о назначении поэзии мотивы, впервые прозвучавшие в «Разговоре книгопродавца с поэтом»?
9. Почему Пушкин протянул руку Николаю I и в какие отношения с царем он вступил? Сохранял ли он в этих отношениях внутреннюю свободу? (Ответ подтвердите текстами пушкинских произведений.)

10. Какие мотивы звучат в философской лирике Пушкина, в чем заключается ее художественное своеобразие? Раскройте смысл поэтического диалога Пушкина с митрополитом Филаретом.
11. Продумайте рассказ о любовной лирике Пушкина, обратив внимание на следующие вопросы: почему Белинский сказал, что любовь у Пушкина — «это не просто чувство человека, но чувство человека-художника»? Каков содержательный смысл композиции стихотворения «Я помню чудное мгновенье...»? Что подкупает вас в стихах «На холмах Грузии...» и «Я Вас любил...»? Какими художественными средствами передает поэт драматизм любовного чувства?
12. Охарактеризуйте лирику Пушкина конца 1830-х годов. Как изменяется любовь Пушкина к жизни в позднем лирическом творчестве, почему осень является для него надежным источником поэтического вдохновения?
13. Как обновляет Пушкин традиционный поэтический жанр в стихотворении «Элегия»?
14. Подготовьте сообщение «Тема Петра Великого в поэмах Пушкина».
15. На чьей стороне — Всадника или бедного Евгения — находится Пушкин?
16. Какую роль играет в поэме «Медный всадник» образ разбушевавшейся стихии?
17. Подготовьте доклады: «Москва и Петербург в жизни Пушкина», «Дуэль и смерть Пушкина».
18. Обращаясь к тексту романа, докажите правоту слов Белинского о «Евгении Онегине» как «энциклопедии русской жизни».
19. Почему Пушкин при написании романа создал специальную онегинскую строфу? В чем ее структурные и содержательные особенности? (Ответ сопроводите собственным анализом выбранной вами строфы.) Как понять слова Пушкина о «дьявольской разнице» между романом в стихах и романом в прозе?
20. Проследите по тексту романа соотношение поэтического и повествовательного сюжетов, времени автора и времени героя. Какую роль играет диалог двух времен в создании реалистического характера героя? В какой момент начинаются приятельские отношения автора с героем? В чем сходство и различия между героем и автором? Какую роль играют в романе автобиографические строфы? Что это: лирические отступления или значимая для понимания главного героя романа сюжетная линия?
21. Покажите, как осуществляется типизация характера Онегина в 1-й главе романа.

22. Проследите по тексту романа условия воспитания Ленского: чем они отличаются от онегинских и как это сказывается на различиях в характерах героев? Какой дополнительный прием в типизации характера Ленского-поэта использует Пушкин?
23. Сравните условия жизни Онегина с условиями жизни Татьяны. Какие обстоятельства способствовали формированию «русской души» Татьяны?
24. Сделайте сопоставительный анализ сна Татьяны и сцены ее именин. В чем проявляется глубокая интуиция героини?
25. Можно ли согласиться с Г. А. Гуковским, что в последней главе романа мы видим переродившегося Онегина?
26. Какая тайна души Татьяны ускользает от Онегина при встрече с ней в великосветских гостиных?
27. Сопоставьте письмо Татьяны с письмом Онегина. В чем сходство и различия между ними?
28. Раскройте смысл пушкинской поэтической формулы «даль свободного романа».

Дополнительные вопросы и задания на профильном уровне изучения

1. Объясните причины «очарованности» русской классической литературы Пушкиным. Почему без стремления к подражанию она остается в кругу тем, сюжетов и образов, созданных Пушкиным? Приведите в подтверждение собственные примеры.
2. Как вы понимаете слова Льва Толстого о том, что «все предметы поэзии *предвечно* распределены по известной иерархии»? Связаны ли эти слова с пушкинским пониманием природы поэтического вдохновения? Как они соотносятся с высказыванием П. А. Плетнева о том, что национальный язык «не есть произвол, не есть собственность автора»? Почему Пушкин видел в поэтическом творчестве не «самовыражение», а «служение»?
3. Как «всемирная отзывчивость» Пушкина помогала ему решать те задачи, которые стояли перед русской литературой его времени? Кто, по-вашему, более прав в характеристике пушкинского «протеизма» — Достоевский или Аполлон Григорьев? Используйте при ответе на этот вопрос анализ стихотворения Пушкина «Подражания Корану» (IX «И путник усталый на Бога роптал...»).
4. Проведите сопоставительный анализ прощальной песни Чайльд Гарольда из 1-й главы поэмы Байрона с элегией Пуш-

кина «Погасло дневное светило...» и покажите сходство и различия между ними.

5. Прочтите эпизод прощания с морем в 4-й главе «Чайльд Гарольда» Байрона и сравните его со стихотворением Пушкина «К морю». Определите характер диалога Пушкина с Байроном.
6. Напишите сочинение-миниатюру на тему «Диалог с Байроном в произведениях Пушкина южного периода». С какими противоречиями столкнулся Пушкин при работе над романтическими поэмами и какой выход из них он нашел? Почему Пушкин сказал, что он не годится «в герои романтического стихотворения»?
7. Составьте на основе материала учебника и дополнительной литературы, рекомендованной учителем, развернутый план по теме «Характерные отличия «Бориса Годунова» Пушкина от трагедии классицизма».
8. Проследите по тексту трагедии эпизоды, в которых возникает детская тема, и объясните, какую роль эта тема играет в сюжете трагедии.
9. Покажите на конкретных примерах из текста трагедии, как Пушкину удается показать скрытое действие той Силы, которая управляет всем. Почему ни народ, ни Борис Годунов не имеют права претендовать на роль этой Силы?
10. Дайте сравнительно-сопоставительный анализ стихотворений Пушкина о назначении поэта и поэзии («Разговор книгопродавца с поэтом», «Пророк», «Поэт и толпа», «Поэт», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»). Обратите внимание на сходство и различия в содержательной и поэтико-философской позиции Пушкина в этих стихах.
11. Покажите взаимосвязь темы Стихии в «Медном всаднике» и «Капитанской дочке» Пушкина. В чем, по-вашему, сходство между Евгением и Гриневым и в чем различия? Почему поразному складывается их жизненная судьба?
12. Почему Татьяна называет Онегина «рабом мелкого чувства»? Познакомьтесь со статьями Белинского и Достоевского о поступке Татьяны и попытайтесь вступить в полемику с ними, опираясь на текст романа.
13. В чем смысл художественного диалога между «Маленькими трагедиями» и «Повестями Белкина»? Как включается в этот диалог «Пиковая дама»?
14. Напишите сочинение-миниатюру на тему «Мой диалог с Мариной Цветаевой в оценке Пугачева и Гринева в повести Пушкина «Капитанская дочка».

Михаил Юрьевич ЛЕРМОНТОВ (1814—1841)

О своеобразии художественного мироощущения Лермонтова

Преобладающий мотив творчества М. Ю. Лермонтова — это бесстрашный самоанализ и связанное с ним обостренное чувство личности, отрицание любых ограничений, любых посягательств на ее свободу. Именно таким поэтом с гордо поднятой головой он и пришел в русскую литературу со стихами «Смерть поэта» (1837). В них он смело высказал светскому обществу то, о чем умалчивали даже пушкинские друзья. Он пригрозил «наперсникам разврата» не только «железным» стихом, «облитым горечью и злостью», но и Страшным судом, от которого не уйдут они за гробом. Поэт ворвался в поэзию как воин, подхвативший знамя из рук поверженного собрата. И тут же, в 1837 году, был наказан за свою дерзость ссылкой на Кавказ. Поспешили избавиться от непокорного поэта-героя. Повторилось то, что было и с Пушкиным, но только в еще более ускоренном ритме: две ссылки и смерть на дуэли, скорее похожая на сознательное, рассчитанное убийство. Только четыре года прожил Лермонтов с рокового январского дня 1837 года. Но эти четыре года составили целый этап в развитии русской литературы. Лермонтов оказался не только преемником Пушкина, но и гениальным его продолжателем.

О его глубоком отличии от Пушкина свидетельствует уже тот образ погибшего поэта, который Лермонтов создает в своих стихах. Этот образ далек от личности Пушкина, который не мог по складу своей души умереть «с напрасной жаждой мщенья». Поэтому и слова сожаления, адресованные Пушкину, не свидетельствуют о полноте понимания Лермонтовым его характера. Тема противостояния поэта светской черни появляется у Пушкина лишь однажды в стихотворении «Поэт и толпа». Она отнюдь не является для Пушкина сквозной и постоянной. У Лермонтова, напротив, эта тема пронизывает всю поэзию, проникает как навязчивый и устойчивый мотив даже в стихи, посвященные гибели русского национального поэта.

В стихотворении «Пророк» (1841) Лермонтов дает пушкинскому взгляду на судьбу поэта свое, трагическое осмысление. Лермонтовский пророк пытается исполнить на деле тот Божественный призыв, который получил пророк Пушкина — «И, обходя моря и земли, / Глаголом жги сердца людей»:

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья:
В меня все ближние мои
Бросали бешено каменья.

Пророк Лермонтова поруган и не принят миром. Вместо сердечного отклика на свои огненные глаголы он получает от людей ненависть и презрение. В слабости своей они не хотят прислушиваться к его словам, зовущим на добрые дела любви и правды. Слабовольным и ленивым, им гораздо легче обвинить пророка в гордости и неуживчивости, чем взять на себя тяжкий крест борьбы со злом. И поруганный пророк вынужден оставить людей:

Посыпал пеплом я главу,
Из городов бежал я нищий,
И вот в пустыне я живу,
Как птицы, даром Божьей пищи.

В своем «Пророке» Лермонтов предвосхищает проблемы, остро поставленные и разрешенные Достоевским. В «Братьях Карамазовых» Инквизитор, богоотступник, будет упрекать самого Христа в гордости, ибо Он, по мнению Инквизитора, дал людям слишком высокие и непосильные идеалы. Толпа, побивающая пророка каменьями, так же оправдывает свои гонения на правдолюбца: «Он горд был, не ужился с нами!» Лермонтов говорит о трагической судьбе высокой поэзии, зовущей человека на трудное дело и часто остающейся не понятой и не принятой людьми в силу их слабостей и склонностей к пороку.

Такого неверия и гордого презрения к людским недостаткам не знала поэзия пушкинской эпохи, более доверчивая к жизни. Молодость Пушкина совпала с торжеством России в Отечественной войне 1812 года. Эту молодость окрылял исторический оптимизм. «Звезда пленительного счастья», светившая Пушкину, в эпоху Лермонтова, после краха движения декабристов, исчезла с русского горизонта. Лермонтов входил в жизнь, не имея твердых мировоззренческих опор.

Мы говорим об универсальности и «всемирной отзывчивости» пушкинского гения. Лермонтов как будто бы унаследовал от него широту ренессансного творческого диапазона: он и поэт, и прозаик, и лирик, и драматург, и создатель лироэпических поэм. А кроме того, он еще и замечательный художник, и незаурядный музыкант. Одним словом, лич-

ность широкая и универсальная, на которой еще лежит отблеск пушкинской эпохи. Но в тематическом отношении творчество Лермонтова значительно у́же пушкинского. В его поэзии от юношеских опытов до зрелых стихов варьируется, уточняется и углубляется несколько устойчивых тем и мотивов.

Так, в творчестве Пушкина южного периода встречается стихотворение «Демон». Но этот образ появляется у него всего лишь один раз в разгар довольно скоро изжитого увлечения поэзией Байрона. У Лермонтова наоборот: образ Демона настолько захватывает его, что проходит через все творчество, начиная с раннего стихотворения и кончая поэмой «Демон». Эта поэма имеет восемь редакций, в которых образ Демона все более и более обогащается, уточняется и проясняется от одной редакции к другой.

Уступая Пушкину в тематическом многообразии, Лермонтов активизирует в поэзии и прозе психологическое начало. Лирика Лермонтова, например, не столь отзывчива на голоса внешнего мира, потому что она глубоко погружена в тайны одинокой и страдающей души. На первом плане у Лермонтова не созерцание внешнего мира, а самоанализ замкнутого в самом себе, обдумывающего каждый свой шаг и поступок героя. Поэт открывает *историческую значимость самых интимных, самых сокровенных переживаний человека*. История дышит не только в грандиозных событиях или глубоких социальных переворотах. Она обнаруживается в том, как думает и что чувствует «герой своего времени», как он любит, как ненавидит, как дружит или ссорится, как видит мир. По состоянию отдельной души можно судить о положении общества, государства, нации в ту или иную историческую эпоху. Открытие Лермонтова использует потом Лев Толстой в романе-эпопее «Война и мир». Не случайно Белинский, читая Лермонтова, воскликнул: «Ведь у каждой эпохи свой характер!»

В романе «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтов сказал: «История души человеческой... едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа». Так думал не только Лермонтов, но и целое поколение 1830-х годов, к которому он принадлежал. Энергии политического действия, воодушевлявшей декабристов, они противопоставили энергию самопознания. При этом «история души человеческой» никак не противопоставлялась «истории народа». «В полной и здоровой натуре, — писал Белинский, — тяжело лежат на сердце судьбы родины; всякая благородная личность глубоко сознает свое кровное родство, свои кровные связи с отечеством... *Живой* человек носит в своем духе, в своем сердце, в своей крови жизнь общества: он болеет его недугами, мучится его страданиями, цветет его здоровьем...»

Поэзия Лермонтова, по мнению Белинского, явила новую фазу в истории русского самосознания, глубоко отличающуюся от пушкинской эпохи: «В первых своих лирических произведениях Пушкин явился провозвестником человечности, пророком высоких идей общественных; но эти лирические стихотворения были столько же полны светлых надежд, предчувствия торжества, сколько силы и энергии. В первых лирических произведениях Лермонтова... также виден избыток несокрушимой силы духа и богатырской силы в выражении; но в них уже нет надежды, они поражают душу читателя безотрадностью, безверием в жизнь и чувства человеческие, при жажде жизни и избытке чувства... 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».

Отличительным признаком эпохи Лермонтова Белинский считает бесстрашный самоанализ и доходящее до самых глубинных противоречий человеческой природы самопознание. «Наш век, — утверждает он, — есть век сознания, философствующего духа, размышления, «рефлексии»... Он громко говорит о своих грехах, но не гордится ими; обнажает свои кровавые раны, а не прячет их под нищенскими лохмотьями притворства. Он понял, что сознание своей греховности есть первый шаг к спасению. Он знает, что действительное страдание лучше мнимой радости».

Детские годы Лермонтова

Михаил Юрьевич Лермонтов родился 3 (15) октября 1814 года в семье армейского капитана Юрия Петровича Лермонтова и Марии Михайловны Лермонтовой (урожденной Арсеньевой). Русская ветвь рода Лермонтовых вела свое начало от Георга Лермонта, выходца из Шотландии, который в эпоху Смуты начала XVII века в составе шведского ополчения попал в Россию, принял русское подданство и получил поместья в Галичском уезде Костромской губернии. Внуки Георга называли своим предком шотландского вельможу Лермонта из числа «породных людей Английской земли». Ту же фамилию носил легендарный шотландский поэт-пророк XIII века Томас Лермонт, которому Вальтер Скотт посвятил балладу «Томас-рифмач», рассказывающую о том, как Томас попал в царство фей и получил там вещий, пророческий дар. Юный Лермонтов гордился своим шотландским происхождением и зачитывался Байроном, чувствуя в нем не только «властителя дум», но и кровнородственную душу. Он называл Шотландию своей далекой родиной и считал себя «пос-

ледним потомком отважных бойцов». В семье Лермонтовых существовало еще одно пленившее мальчика предание о том, что шотландские Лермонты были в кровном родстве с испанским герцогом Лерма. С этим связано увлечение юного Лермонтова сюжетами из испанской жизни: драма «Испанцы», первые наброски «Демона», написанный маслом портрет испанского предка, явившегося юноше Лермонтову во сне.

Но к началу XIX века давно обрусевший род Лермонтовых обеднел. Юрий Петрович пленил свою богатую невесту Марию Михайловну Арсеньеву внешней красотой и редким добродушием. Несмотря на решительные протесты властной и гордой матушки Елизаветы Алексеевны Арсеньевой (урожденной Столыпиной), Мария Михайловна вышла замуж. Но ее семейное счастье было омрачено недоброжелательством и постоянными ссорами Елизаветы Алексеевны со своим зятем. В 1817 году Мария Михайловна заболела скоротечной чахоткой и умерла в возрасте 21 года, оставив своего единственного сына сиротой. «Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал: ее не могу теперь вспомнить, но уверен, что если б услыхал ее, она бы произвела прежнее действие. Ее певала мне покойная мать», — записал шестнадцатилетний Лермонтов в своем дневнике. Стихотворение «Ангел» (1831), вероятно, навеяно Лермонтову смутным воспоминанием о небесных звуках материнской песни, которая не раз звучала над его колыбелью:

По небу полуночи ангел летел
  И тихую песню он пел;
И месяц, и звезды, и тучи толпой
  Внимали той песне святой.
Он пел о блаженстве безгрешных духов
  Под кущами райских садов;
О Боге великом он пел, и хвала
  Его непритворна была.
Он душу младую в объятиях нес
  Для мира печали и слез;
И звук его песни в душе молодой
  Остался — без слов, но живой.
И долго на свете томилась она,
  Желанием чудным полна;
И звуков небес заменить не могли
  Ей скучные песни земли.

Бабушка решительно отказала Юрию Петровичу в желании оставить сына у него, ссылаясь на бедность армейского капитана, которая не позволит дать мальчику хорошее обра-

зование. Сразу же после смерти матери она увезла любимого внука в свое имение Тарханы в Пензенской губернии. Здесь она окружила Лермонтова заботой и лаской, не жалела средств для развития многообразных талантов мальчика, рано проснувшихся в нем. С детских лет он писал стихи, рисовал, увлекался музыкой. Но семейная драма наложила отпечаток на характер Лермонтова. Редкие свидания с отцом оставили в его душе глубокую рану. Сердце мальчика разрывалось между доброй бабушкой и любимым отцом:

Ужасная судьба отца и сына —
Жить розно и в разлуке умереть...
.....
Но ты простишь мне! я ль виновен в том,
Что люди угасить в душе моей хотели
Огонь Божественный, от самой колыбели
Горевший в ней, оправданный Творцом?

Все это способствовало раннему пробуждению в маленьком Лермонтове аналитического отношения к миру, сложных чувств любви и обиды на самых близких людей, недоверчивости к их добру и ласке. В детстве Лермонтов много болел. Тяжелый ревматизм надолго приковывал его к постели, приучал к задумчивости и одиночеству. В неоконченной автобиографической повести «Переписка» Лермонтов писал: «Лишенный возможности развлекаться обыкновенными забавами детей...», я «начал их искать в самом себе... В продолжение мучительных бессонниц, задыхаясь между подушек... я уже привыкал побеждать страдания тела, увлекаясь грезами души».

Возник разлад между миром поэтических грез и повседневной жизнью. Мальчик рано почувствовал себя одиноким и непонятым даже самыми близкими людьми. Его часто охватывала тоска по «душе родной», такой же неприкаянной и одинокой, способной понять его и утешить.

Когда Лермонтову исполнилось 10 лет, бабушка увезла мальчика на Кавказ лечить его ревматическую болезнь. Здесь Лермонтов пережил первую детскую любовь. В автобиографических заметках 16-летний Лермонтов писал: «Кто мне поверит, что я знал уже любовь, имея 10 лет от роду? Мы были большим семейством на водах Кавказских: бабушка, тетушка, кузины. К моим кузинам приходила одна дама с дочерью, девочкой лет 9. Я ее видел там. Я не помню, хороша собою была она или нет. Но ее образ и теперь еще хранится в голове моей; он мне любезен, сам не знаю почему... Надо мной смеялись и дразнили... Я плакал потихоньку без причины, желал ее видеть; а когда она приходила, я не хотел или стыдился войти в комнату... Белокурые волосы, го-

лубые глаза, быстрые, непринужденность... И так рано! в 10 лет... о эта загадка, этот потерянный рай до могилы будут терзать мой ум!.. иногда мне странно, и я готов смеяться над этой страстию! — но чаще плакать».

С тех пор Лермонтов считал Кавказ своей поэтической родиной. В 1830 году в стихотворении «Кавказ» он писал:

Я счастлив был с вами, ущелия гор;
Пять лет пронеслось: все тоскую по вас.
Там видел я пару божественных глаз;
И сердце лепечет, воспомня тот взор:
Люблю я Кавказ!..

Постоянная самоуглубленность и душевная сосредоточенность способствовали раннему взрослению чувств и мыслей мальчика.

Годы учения в Московском Благородном пансионе. Юношеская лирика

В 1827 году бабушка привезла его из Тархан в Москву для продолжения образования. После отличной домашней подготовки в 1828 году Лермонтов был принят сразу в IV класс Московского Благородного пансиона. Четырнадцатилетний отрок оказался в самом центре русского «любомудрия». Всеобщее увлечение немецкой классической философией, творчеством Шиллера и Гете, постоянный самоанализ, стремление к личному совершенствованию, разработка своего «я» — вот к чему жадно устремилась тогда Россия.

Член литературного кружка С. Е. Раича, будущий профессор Московского университета С. П. Шевырев поучал на страницах «Московского вестника»: «Говори чаще с самим собой, — о, как эта беседа богата мыслями! Она требует напряженного внимания, а ты знаешь — степенью внимания измеряется гений человека. Тот мудрец истинный, кто умеет говорить с самим собой».

Всем предшествующим жизненным опытом, кратким по времени, но глубоким по сути, душа Лермонтова радостно откликается на этот призыв, на этот общественный запрос. Он очень интенсивно работает. Поток стихов заполняет одну тетрадь за другой. Стихи связаны между собой и напоминают дневник души, занятой напряженным самоанализом. Слово «дума» является в них ключевым: «боренье дум», «тревоги ума», «пытки бесполезных дум», «всегда кипит и зреет что-нибудь в моем уме». Он считает самосознание «Божественным огнем души», даром Творца. «Назвать вам всех, у кого я бываю? — спрашивает юный Лермонтов в одном из своих писем и отвечает: — Я сам та особа, у которой бываю

с наибольшим удовольствием... В конце концов я нашел, что лучший мой родственник — это я сам». Юный Лермонтов размышляет о двойственности человека, о борьбе в его душе «небесных» и «земных» начал.

Эта тема порождена умственной жизнью Москвы начала 1830-х годов. В январском номере журнала «Атеней» за 1830 год учитель В. Г. Белинского Н. И. Надеждин писал: «Дух человеческий есть *гражданин двух противоположных миров*. Как свободная сила разумения, он есть дух чистый, бессмертный — пришлец от обители горней, незримой земле; но сей дух облечен вместе плотию, слепленной из земного брения, — есть обитатель дольней видимой вселенной. Сия *двойственность*, различая самое себя через *самосознание*, составляет основное начало полного человеческого бытия».

В творчестве Лермонтова эта двойственность осознается как источник трагического душевного противоречия. В стихотворении «Ангел», которое мы приводили, душа помнит о своей небесной родине, тянется к ней, «скучные песни земли» не могут заменить ей «звуков небес». И потому душа, скованная земными оковами, страдает и тоскует об утраченном рае, стремится к совершенству, но никогда не достигает его. В стихотворении «Небо и звезды» Лермонтов пишет:

Тем я несчастлив,
Добрые люди, что звезды и небо —
Звезды и небо! — а я человек!..

Поэт не сомневается в бессмертии души и в том, что, отделившись от тела, она вернется на свою небесную родину. Русский поэт и религиозный философ Серебряного века Д. С. Мережковский писал: «Когда я сомневаюсь, есть ли что-нибудь, кроме здешней жизни, мне стоит вспомнить Лермонтова, чтобы убедиться, что есть». Но одновременно в поэзии Лермонтова появляется другой, противоположный мотив — любви к грешной земле. В стихотворении «Земля и небо» он пишет:

Как землю нам больше небес не любить?
Нам небесное счастье темно;
Хоть счастье земное и меньше в сто раз,
Но мы знаем, какое оно.

Примирить землю и небо, увидеть в земной красоте отблеск лучей небесной славы Лермонтов еще не может. Он видит причину этого разлада в помраченной грехом природе человека, находит «корень мук в себе самом». А в счастливые мгновения он готов примириться с небом и поверить в возможность союза его с землей:

Когда б в покорности незнанья
Нас жить Создатель осудил,
Неисполнимые желанья
Он в нашу душу б не вложил,
Он не позволил бы стремиться
К тому, что не должно свершиться.
Он не позволил бы искать
В себе и в мире совершенства,
Когда б нам полного блаженства
Не должно вечно было знать.

Здесь Лермонтову раскрывается смысл земной жизни. Он заключается в совершенствовании, открытии в себе Божественной сущности:

Но чувство есть у нас святое,
Надежда, Бог грядущих дней, —
Она в душе, где все земное,
Живет наперекор страстей;
Она залог, что есть поныне
На небе иль в другой пустыне
Такое место, где любовь
Предстанет нам, как ангел нежный,
И где тоски ее мятежной
Душа узнать не может вновь.

Однако мгновенные прозрения или просветы вновь сменяются у Лермонтова сомнениями. Конфликт земного с небесным, периодически возобновляясь, пройдет через все его творчество и достигнет максимальной степени напряжения в двух зрелых романтических поэмах — «Демон» и «Мцыри».

То неустойчивое и переменчивое состояние духа, в котором находился Лермонтов-поэт, Белинский называл *рефлексией*. Это «переходное состояние», «в котором человек распадается на два человека»: «один живет, а другой наблюдает за ним и судит о нем». «Тут нет полноты ни в каком чувстве, ни в какой мысли, ни в каком действии: как только зародится в человеке чувство, намерение, действие, тотчас какой-то скрытый в нем самом враг уже подсматривает зародыш, анализирует его, верна ли, истинна ли эта мысль, действительно ли чувство. И человек, плененный противоречиями собственной природы, кружится и бьется внутри себя самого, переходя от одного состояния к другому и нигде не находя для себя полноты и самоуспокоения».

Лирика Лермонтова во многом предвосхищает творчество Достоевского: она разрушает иллюзию человеческой самодос-

таточности, подрывает просветительскую веру в неизменную и добрую природу человека, лишь искаженную враждебными ей внешними обстоятельствами. Отдаваясь последовательному и бесстрашному самоанализу, Лермонтов обнаруживает корень противоречивости и дисгармоничности внутри самого человека, совмещающего в своей глубине «священное с порочным». Главный источник мук и бед он усматривает не во внешних обстоятельствах, а в болезненном состоянии, в котором находится человеческая душа. Именно в этом заключается одна из ключевых особенностей лирики Лермонтова, которая получит развитие в творчестве Достоевского и Толстого.

У юного Лермонтова есть острое ощущение социальной несправедливости, порой рождающее стихи, близкие по своей проблематике к лирике декабристов. В «Жалобах турка» (1829), прибегая к обычному иносказанию, поэт пишет:

Ты знал ли дикий край, под знойными лучами,
Где рощи и луга поблекшие цветут?
Где хитрость и беспечность злобе дань несут?
Где сердце жителей волнуемо страстями?
И где являются порой
Умы и хладные и твердые как камень?
Но мощь их давится безвременной тоской,
И рано гаснет в них добра спокойный пламень.
Там рано жизнь тяжка бывает для людей,
Там за утехами несется укоризна,
Там стонет человек от рабства и цепей!..
Друг, этот край... моя отчизна!

Но примечательно все же, как и в этом, явно спроецированном на лирику декабристов стихотворении политическая тема осложняется иной, экзистенциальной. «Умы и хладные и твердые как камень» у Лермонтова душатся не только гнетом политического режима, не только тиранической властью, а еще и «безвременной тоской», от которой «рано гаснет в них добра спокойный пламень». Тенденция к самоанализу ощутима здесь и в самом характере лирического монолога: начало его напоминает известные стихи из «Миньоны» Гете, очень любимые романтиками школы Жуковского. Но у Лермонтова они наполняются смыслом, диаметрально противоположным мечте о райской стране, где «цветут лимоны», — край «дикий», рощи и луга «поблекшие», люди одержимы «страстями». Причем этот симбиоз поэтической системы Жуковского с поэтической системой декабристов не воспринимается как пародия. Традиционные поэтизмы у Лермонтова перестают восприниматься как «слова-сигналы»,

но принимают ярко выраженную субъективную окрашенность: за ними стоит личность автора — индивидуально неповторимого творца этого лирического монолога. Одно из юношеских стихотворений Лермонтов так и называет — «Монолог» (1829):

Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете.
К чему глубокие познанья, жажда славы,
Талант и пылкая любовь свободы,
Когда мы их употребить не можем?

Казалось бы, мысль должна повести поэта далее к обличению современных общественных условий, не дающих возможности развернуться лучшим общественным стремлениям. Но у Лермонтова иной ход:

Мы, дети севера, как здешние растенья,
Цветем недолго, быстро увядаем...

Мотивировка вялости и бессилия уводит читательское восприятие в сторону от привычных ассоциаций. Речь идет о предопределенности этих качеств самой природой человека, живущего в северном суровом краю, где безотносительно к общественной ситуации «жизнь пасмурна, как солнце зимнее на сером небосклоне» и мгновенна, как короткое северное лето. Будто бы намечается возврат к политической проблематике. Но это скорее легкий намек на нее, поглощаемый обычными у Лермонтова горькими сетованиями на недостатки и пороки своего поколения:

Средь бурь пустых томится юность наша,
И быстро злобы яд ее мрачит,
И нам горька остылой жизни чаша;
И уж ничто души не веселит.

Московский университет

В 1830 году Лермонтов завершает обучение в Благородном пансионе и поступает на нравственно-политическое отделение юридического факультета Московского университета. Открывается период страстного увлечения Лермонтова английской литературой и творчеством Байрона. В стихотворении «Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...» (1830) поэт равняется на Байрона, соотносит с ним свои идеалы и мечты:

Я молод; но кипят на сердце звуки,
И Байрона достигнуть я б хотел;
У нас одна душа, одни и те же муки;
О если б одинаков был удел!..

Однако меру лермонтовского байронизма нельзя преувеличивать. Не случайно два года спустя поэт напишет стихи:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.

В чем же проявилась «русская душа» Лермонтова и что отличает ее от Байрона? Современный исследователь творчества Лермонтова С. В. Ломинадзе обращает внимание, что стихотворению «Нет, я не Байрон...» предшествует «Поле Бородина» (1830—1831), первый подступ к зрелому произведению Лермонтова «Бородино». В этом стихотворении уже проступают коренные приметы народной войны, а поэт преодолевает эгоистическую сосредоточенность на себе:

Всю ночь у пушек пролежали
Мы без палаток, без огней,
Штыки вострили да шептали
Молитву родины своей.

В лирическом голосе автора уже чувствуется психология русского солдата, готового принять смертный бой ради спасения национальных святынь. Молитвенно сосредоточена тишина русских дружин перед боем:

Безмолвно мы ряды сомкнули,
Гром грянул, завизжали пули,
Перекрестился я.

Отличие русского душою Лермонтова от Байрона еще ярче проступает в решении темы Наполеона. В 1815 году войска англичан с помощью прусских союзников разбили армию Наполеона при Ватерлоо. Для Англии эта победа была сопоставимой с русским Бородино. Сразу же после победы Байрон написал стихи «Прощание Наполеона». Подзаголовком «с французского» он застраховал себя от английской цензуры и от возмущения своих соотечественников-англичан. Наполеон Байрона мечтает о реванше, о кровавой мести врагам-англичанам. При этом Байрон ему глубоко сочувствует. Прощаясь с Францией, Наполеон говорит:

Меня призовешь ты для гордого мщенья,
Всех недругов наших смету я в борьбе.
В цепи, нас сковавшей, есть слабые звенья:
Избранником снова вернусь я к тебе!

У Лермонтова в стихах наполеоновского цикла («Наполеон», «Эпитафия Наполеона», «Святая Елена», «Воздушный корабль», «Последнее новоселье») нет и намека на воспева-

ние воинственных замыслов завоевателя. Наоборот, основная тема у Лермонтова — это *Наполеон поверженный*, страдающий в изгнании, на «острове уединенном», уже оставивший «и честолюбие, и кровь, и гул военный». В «Воздушном корабле» высокий дух усопшего императора томится в одиночестве и в день кончины всегда навещает далекую родину, тщетно ищет там своих друзей:

Иные погибли в бою,
Другие ему изменили
И продали шпагу свою.

Глубокая печаль, которой наполнены эти строки, далека от гнева героя Байрона. У Лермонтова речь идет о другом. Не байронический сверхчеловек, а незаурядная личность, обреченная на одиночество, вызывает наше сочувствие в лермонтовских стихах:

Стоит он и тяжко вздыхает,
Пока озарится восток,
И капают горькие слезы
Из глаз на холодный песок.

Поэтому романтический образ Наполеона-изгнанника не вступает у Лермонтова в конфликт с патриотической темой народной войны в стихах «Два великана», «Поле Бородина», «Бородино». В них Наполеон предстает в ином состоянии, как завоеватель и «трехнедельный удалец», поверженный «русским великаном» («Два великана», 1832):

И пришел с грозой военной
Трехнедельный удалец,
И рукою дерзновенной
Хвать за вражеский венец.
Но улыбкой роковою
Русский витязь отвечал:
Посмотрел — тряхнул главою...
Ахнул дерзкий — и упал!

Русская душа Лермонтова осуждает эгоизм Наполеона-завоевателя, но не отказывает побежденному врагу в сострадании и сочувствии.

Петербургский период жизни и творчества Лермонтова 1830-х годов

В 1832 году Лермонтов вынужден был оставить Московский университет из-за конфликта с некоторыми профессорами. Он едет в Петербург, надеется продолжить обучение в

столичном университете. Но ему отказываются зачесть прослушанные в Москве предметы. Чтобы не начинать обучение заново, Лермонтов по настоятельным советам родных, не без колебаний и сомнений, избирает военное поприще. 4 ноября 1832 года он сдает экзамены в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров.

«Два страшных года» — так определил Лермонтов время пребывания в учебном заведении, где «маршировки», «парадировки» и прочая военная муштра почти не оставляли времени для занятий серьезным литературным творчеством.

В 1835 году Лермонтов оканчивает школу и направляется корнетом в лейб-гвардии гусарский полк, расквартированный под Петербургом, в Царском Селе. Теперь он много работает: пишет драму «Маскарад», повесть «Княгиня Лиговская», поэму «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», стихотворение «Бородино».

В этот период формируются общественные убеждения Лермонтова, его взгляды на исторические судьбы России, тяготеющие к зарождавшемуся к концу 1830-х годов славянофильству. Лермонтов выносит из школы московских «любомудров» взгляд на человечество и нацию как на единую индивидуальность. Подобно отдельному человеку, каждая нация в своем историческом развитии проходит фазы детства, юности, зрелости и старости. Исторический процесс представляется ему последовательной сменой «избранных» народов, обретающих по мере роста и взросления свою национальную идею, которой они обогащают мировую историю. «Мы должны жить своею самостоятельною жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое, — говорит Лермонтов своему новому петербургскому приятелю А. А. Краевскому. — Зачем нам тянуться за Европою, за французами?»

Лермонтову кажется, что западноевропейская культура вступает в полосу необратимого кризиса, что в мировой смене народов, играющих в определенные исторические периоды главенствующую роль, Запад одряхлел и пришел его черед уступить место другому, более молодому народу. Об этом пишет Лермонтов в стихотворении «Умирающий гладиатор» (1836):

Не так ли ты, о европейский мир,
Когда-то пламенных мечтателей кумир,
К могиле клонишься бесславной головою,
Измученный в борьбе сомнений и страстей,
Без веры, без надежд — игралище детей,
Осмеянный ликующей толпою!

Россия, по Лермонтову, выходит на мировую историческую сцену. «Она вся в настоящем и будущем. Сказывается сказка: Еруслан Лазаревич сидел сиднем 20 лет и спал крепко, но на 21-м году проснулся от тяжелого сна — и встал и пошел... и встретил он тридцать семь королей и 70 богатырей, и побил их, и сел над ними царствовать... Такова Россия».

В этот период Лермонтов работает над поэмой «Сашка», в которой он пишет о Москве как о сердце России проникновенные слова:

Москва, Москва!.. люблю тебя как сын,
Как русский, — сильно, пламенно и нежно!
Люблю священный блеск твоих седин
И этот Кремль зубчатый, безмятежный.
Напрасно думал чуждый властелин
С тобой, столетним русским великаном,
Померяться главою и — обманом
Тебя низвергнуть. Тщетно поражал
Тебя пришлец: ты вздрогнул — он упал!
Вселенная замолкла... Величавый,
Один ты жив, наследник нашей славы.

В мировоззрении Лермонтова укрепляется историзм: прошлое России интересует его теперь как *звено* в цепи исторического развития национальной жизни.

Этот историзм особо отметил Белинский в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»: «Здесь поэт от настоящего мира не удовлетворяющей его русской жизни перенесся в ее историческое прошедшее, подслушал биение его пульса, проник в сокровеннейшие и глубочайшие тайники его духа, сроднился и слился с ним всем существом своим, обвеялся его звуками, усвоил себе склад его старинной речи, простодушную суровость его нравов, богатырскую силу и широкий размет его чувства и, как будто современник этой эпохи, принял условия ее... и вынес из нее вымышленную быль, которая достовернее всякой действительности, несомненнее всякой истории».

Готовясь к поединку с нанесшим его семье бесчестье Кирибеевичем, купец Калашников просит любезных братьев в случае его поражения выйти на бой за «святую правду-матушку»:

Не сробейте, братцы любезные!
Вы моложе меня, свежéй силою,
На вас меньше грехов накопилося,
Так авось Господь вас помилует!

Православно-христианское сознание купца органически связывает между собой то, что с таким трудом удавалось сделать Лермонтову: земная сила зависит от чистоты и святости, небесное и земное не противоположны, а взаимосвязаны. Молодые братья Калашникова «свежей силою», потому что на них «меньше грехов накопилося»: чем безгрешнее человек, тем сильнее он в битве. Эти убеждения породили в эпоху Ивана Грозного обычай особого судебного поединка, называемого полем. Когда правда не давалась в руки следствию, истцу и ответчику предлагали идти в поле, на поединок, в котором побеждал правый и терпел поражение виноватый.

Характерен и другой мотив в психологии православного человека: Калашников верит, что «святая правда-матушка» на его стороне, но не может самонадеянно предрекать свою победу: «А побьет он меня — выходите вы». Калашников знает, что Кирибеевич не живет по «закону Господнему», «позорит» чужих жен, «разбойничает» по ночам. Но, выходя на честный бой с «бусурманским сыном», он боится впасть в гордыню. Божий Промысел знать никому не дано, и русский праведник чувствует свою малость перед волей Божией.

С. В. Ломинадзе обратил внимание, что такой же духовный образ русского человека Лермонтов изображает в стихотворениях «*Бородино*» и «Поле Бородина», ранней его редакции:

Не будь на то Господня воля,
Не отдали б Москвы!

Отдали Москву по Господней воле, но и дрались за нее с надеждой на Его милость. Подобно Калашникову, солдаты бьются насмерть за «святую правду-матушку» с полным смирением перед верховным Распорядителем этой правды. Не праведной победой они кичатся, не гордыню свою тешат, а мечтают о суровом долге, о смерти за русскую святыню:

«Умремте ж под Москвой,
Как наши братья умирали!» —
И умереть мы обещали,
И клятву верности сдержали
Мы в Бородинский бой!

«Характер противостояния противников в «Бородине» тот же, что и в «Песне...», — отмечает Ломинадзе. — С одной стороны, бравада, игра, похвальба. С другой — подчеркнутая суровость, последняя серьезность намерений:

Не шутку шутить, не людей смешить
К тебе вышел я теперь, бусурманский сын,
Вышел я на страшный бой, на последний бой!

В сущности, это то же, что сказано «басурманам» в «Бородине»: «Что тут хитрить, пожалуй к бою...» Сами воинские станы накануне решающей битвы как бы вступают в полемический диалог между собой, аналогичный обмену репликами между Кирибеевичем и Калашниковым да и всему их поведению перед боем:

И слышно было до рассвета,
Как ликовал француз.

Так же ликует и Кирибеевич, когда на «просторе похаживает» и «над плохими бойцами подсмеивает». А вот русский лагерь иной:

Но тих был наш бивак открытый:
Кто кивер чистил весь избитый,
Кто штык точил, ворча сердито,
Кусая длинный ус».

В героический момент жизни русский человек ищет духовную опору в православно-христианской святыне. Д. С. Лихачев отмечает в древнерусских воинских повестях XIII — XVII веков общую закономерность: вторгшийся в Россию враг, *захватчик*, «в силу одного только этого своего деяния, будет горд, самоуверен, надменен, будет произносить громкие и пустые фразы... Напротив, защитник отечества всегда будет скромен, будет молиться перед выступлением в поход, ибо ждет помощи свыше и уверен в своей правоте». Так и у Лермонтова в «Поле Бородина» солдаты перед смертным боем «штыки вострили да *шептали молитву родины своей*».

Л. Н. Толстой считал «Бородино» Лермонтова «зерном» своего романа-эпопеи «Война и мир». Там тоже будет молебен перед Бородинским сражением и «серьезное выражение лиц в толпе солдат, однообразно жадно смотревших» на чудотворную икону Смоленской Божией Матери. «Скрытая теплота патриотизма» и согласие своего душевного настроя с высшей правдой и волей Божией, отказ солдат от «водки» в «такой день» и многозначительное, суровое их молчание — все это гармонирует у Толстого с атмосферой «Бородина» и восходит к духовной сущности «народной войны», открытой в новой русской литературе Лермонтовым.

В этот период даже в сугубо лирических стихах Лермонтов преодолевает конфликт между небом и землей. Примирение с Богом в духе народного миросозерцания открывает Лермонтову благодатную гармонию в окружающем мире. В стихотворении «*Когда волнуется желтеющая нива...*» остро переживается радость и счастье земного бытия. Смиряется душевная тревога, «расходятся морщины на челе» поэта,

природа открывает ему тайны своей умиротворенной, врачующей красоты. Примирение с небом ведет Лермонтова к созданию «*Молитвы*» (1837), в которой поэт с доверием и народной любовью обращается к Матери Божией — «теплой заступнице мира холодного» — с просьбой о спасении не своей «пустынной», страннической души, а души «чужой» — «невинной девы»:

Окружи счастием душу достойную;
Дай ей сопутников, полных внимания,
Молодость светлую, старость покойную,
Сердцу незлобному мир упования.

В молитве за другого человека душа поэта умиротворяется и просветляется, находит желанное утешение. Укрепляется вера в благодатное участие небесных заступников в судьбах смертных людей на земле.

В том же 1837 году Лермонтов пишет стихотворение «*Ветка Палестины*», в котором отсутствует тревожное, болезненное сомнение. Неизбывная «рефлексия», иссушающий живые источники сердца самоанализ, тоска одиночества — все эти чувства гаснут в благодатном дыхании святости:

Заботой тайною хранима
Перед иконой золотой
Стоишь ты, ветвь Ерусалима,
Святыни верный часовой!
Прозрачный сумрак, луч лампады,
Кивот и крест, символ святой...
Все полно мира и отрады
Вокруг тебя и над тобой.

«Смерть Поэта» и первая ссылка Лермонтова на Кавказ

Мотив Божьего Суда звучит в эпилоге стихотворения «Смерть Поэта», приписанном к тексту после ссоры Лермонтова с Н. А. Столыпиным, который защищал Дантеса, выражая мнение придворных кругов. Возмущенный Лермонтов на одном дыхании написал 16 строк, исполненных праведного гнева. В стихах получил предельную конкретизацию и сам предмет этого гнева:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов,
Пятою рабскою поправшие обломки
Игрою счастия обиженных родов!

В сущности, это круг придворной знати, пробившейся в верхи лестью, хитростью и обманом, той самой знати, которая так раздражала Пушкина и которой он послал вызов в «Моей родословной». «Род», обиженный «игрою счастия», — это род Пушкина и многих других столбовых дворян, хранителей отечественных святынь, вытесненных в послепетровский период ловкими пройдохами, неправдами нажившими богатство и «молчалинством» достигшими «известных степеней»:

Вы, жадною толпой стоящие у трона,
Свободы, Гения и Славы палачи!
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда — всё молчи!..

И тут в порыве праведного гнева, заимствуя «Божественный глагол» у самого Творца, Лермонтов обрушивает на голову губителей русского гения Его карающую десницу. Возникает иллюзия, что Страшный суд вершится прямо сейчас, на наших глазах, неотложно и неотвратимо:

Но есть и Божий Суд, наперсники разврата!
Есть грозный Суд: он ждет;
Он не доступен звону злата,
И мысли и дела он знает наперед.
Тогда напрасно вы прибегнете к злословью:
Оно вам не поможет вновь,
И вы не смоете всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь!

«Приятные стихи, нечего сказать, — сообщил император Николай I Бенкендорфу. — Я послал Веймарна в Царское Село осмотреть бумаги Лермонтова и, буде обнаружатся еще другие, наложить на них арест. Пока что я велел старшему медику гвардейского корпуса посетить этого господина и удостовериться, не помешан ли он, а затем мы поступим с ним согласно закону».

Лермонтов был арестован 18 февраля 1837 года. Объявить его сумасшедшим сочли неудобным: только что, за три месяца до гибели Пушкина, в сумасшествии был обвинен Чаадаев за его «Философическое письмо». 25 февраля было объявлено высочайшее повеление: корнета Лермонтова перевести тем же чином в Нижегородский драгунский полк, который вел военные действия на Кавказе.

На известном акварельном автопортрете Лермонтов изобразил себя в мохнатой бурке, накинутой на куртку с красным воротником и кавказскими газырями на груди. Через плечо перекинута черкесская шашка. В этой форме он изъездил всю линию укреплений кавказской армии по левому берегу Терека и по правому берегу Кубани от Каспийского

моря до Черного, побывал в азербайджанских городах Кубе и Шемахе, познакомился и подружился с азербайджанским поэтом Мирзой Фатали Ахундовым, брал у него уроки азербайджанского языка и с его слов записал сюжет сказки «Ашик-Кериб». В это время он тесно сошелся с сосланными на Кавказ декабристами. Сердечная дружба свела его с Александром Ивановичем Одоевским, поэтом, автором знаменитого ответа на пушкинское послание в Сибирь. После десяти лет каторги его перевели в 1837 году рядовым солдатом на Кавказ.

Лирика Лермонтова 1838—1840 годов

В конце ноября — начале декабря 1837 года хлопоты бабушки увенчались успехом. Лермонтова перевели сперва в Гродненский лейб-гвардии гусарский полк в Новгород, а весной 1838 года по месту старой службы в Петербург. Здесь Лермонтова встретили как знаменитого и опального поэта. 1 января 1840 года юный И. С. Тургенев видел его на маскараде в Благородном собрании, а несколькими днями ранее — в доме знатной петербургской дамы княгини Шаховской. Об этих встречах Тургенев рассказал в «Литературных и житейских воспоминаниях»: «У княгини Шаховской я, весьма редкий и непривычный посетитель светских вечеров, лишь издали, из уголка, куда я забился, наблюдал за быстро вошедшим в славу поэтом... В наружности Лермонтова было что-то зловещее и трагическое; какой-то сумрачной и недоброй силой, задумчивой презрительностью и страстью веяло от его смуглого лица, от его больших и неподвижно-темных глаз. Их тяжелый взор странно не согласовывался с выражением почти по-детски нежных и выдававшихся губ. Вся его фигура, приземистая, кривоногая, с большой головой на сутулых широких плечах возбуждала ощущение неприятное; но присущую мощь тотчас сознавал всякий... Внутренно Лермонтов, вероятно, скучал глубоко; он задыхался в тесной сфере, куда его втолкнула судьба. На бале Дворянского собрания ему не давали покоя, беспрестанно приставали к нему, брали его за руки; одна маска сменялась другою, а он почти не сходил с места и молча слушал их писк, поочередно обращая на них свои сумрачные глаза. Мне тогда же почудилось, что я уловил на лице его прекрасное выражение поэтического творчества. Быть может, ему приходили в голову те стихи:

Как часто, пестрою толпою окружен,
Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,
При шуме музыки и пляски,
При диком шепоте затверженных речей,

Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски,
Когда касаются холодных рук моих
С небрежной смелостью красавиц городских
Давно бестрепетные руки, —
Наружно погружась в их блеск и суету,
Ласкаю я в душе старинную мечту,
Погибших лет святые звуки».

Тургенев здесь приводит начало стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...», которому Лермонтов предпосылает в качестве эпиграфа дату «1-е января», действительно имея в виду бал в Дворянском собрании под Новый год 1 января 1840 года.

От механического мира кукол-масок, бездушных, бестрепетных, произносящих «затверженные речи», воображение уносит Лермонтова в Тарханы, в детские годы. Он вспоминает о первой любви, созданной более мечтами о девочке «с глазами, полными лазурного огня»:

Когда ж, опомнившись, обман я узнаю
И шум толпы людской спугнет мечту мою,
На праздник нéзванную гостью,
О, как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..

Лермонтов смело соединяет в пределах одного лирического стихотворения жанровые традиции обличительной сатиры и элегии. Тургенев даже во внешнем облике поэта схватывает это «странное» сочетание «задумчивой (!) презрительности» «неподвижно-темных глаз» «с выражением почти по-детски нежных и выдававшихся губ» — детская нежность, хрупкость, трогательная незащищенность рядом с сумрачной силой и мощью.

Трагедию людей своего поколения Лермонтов раскрыл в замечательном стихотворении «Дума» (1838), тоже соединяющем в себе сатиру и элегию:

Печально я гляжу на наше поколенье!
Его грядущее — иль пусто, иль темно,
Меж тем, под бременем познанья и сомненья,
В бездействии состарится оно.

Характерна повествовательная форма, избранная Лермонтовым: от «я» поэт переходит здесь к «мы». Перед нами бесстрашная и беспощадная в своей правде исповедь от лица це-

лого поколения: это дает возможность Лермонтову, с одной стороны, придать стихам глубоко лирический в своей исповедальности смысл, ибо здесь он говорит и о себе, а с другой — как бы подняться над субъективным, личным в коллективное «мы», отделить от себя и объективировать типические черты духовного облика, присущие людям его времени.

Теперь Лермонтов чувствует не только сильные, но и слабые стороны «самопознания», «рефлексии», составлявшие отличительное свойство людей тридцатых годов. Усиленно сознающая себя личность волей-неволей лишается непосредственности сердечных движений, убивает в себе волю и энергию действия. Чрезмерное увлечение историей, например, дает человеку мудрость, предостерегающую от ошибок. Но одновременно эта мудрость гасит в человеке безоглядные юношеские порывы. Трезвая терпимость к осознанной неизбежности тех или иных отклонений жизни от праведного русла, тех или иных ошибок и заблуждений людей оборачивается равнодушием к злу и невольным попустительством. Мысль о жизни, постоянное обдумывание каждого шага в ней лишает человека непосредственности: жизнь, наблюдаемая со стороны, — «пир на празднике чужом». Чрезмерный самоанализ охлаждает чувства, лишает их силы, страсти и постоянства:

И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

Впоследствии Тургенев в романе «Рудин» покажет трагедию идеалиста 1830—1840-х годов, развертывая в живые картины многие поэтические «формулы-определения», данные Лермонтовым в «Думе». Да и сам Лермонтов аналитически раскроет эти «формулы» в прозе — в романе «Герой нашего времени». И в то же время «Дума» не оставляет безотрадного чувства при всей беспощадности своих конечных выводов. Сознание своей слабости, умение посмотреть на себя критически, со стороны, понять свои недостатки являются залогом грядущего от них освобождения.

К «Думе» примыкает другое трагическое стихотворение — «И скучно и грустно...», полное разочарования в высоком назначении человека, дышащее безнадежным одиночеством и неприкаянностью:

И скучно и грустно, и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды...

Желанья!.. что пользы напрасно и вечно желать?..
А годы проходят — все лучшие годы!
Любить... но кого же?.. на время — не стоит труда,
А вечно любить невозможно.
В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа:
И радость, и муки, и все там ничтожно...
Что страсти? — ведь рано иль поздно их сладкий недуг
Исчезнет при слове рассудка;
И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, —
Такая пустая и глупая шутка...

В этих стихах недостаточно видеть только обличение пустого общества, в котором задыхается живой человек. Напротив, обличение здесь обращено внутрь самого героя, решившегося на горькую исповедь-самопознание. Трагизм человека глубок в силу коренных противоречий земной жизни, находящейся во власти неумолимого бега времени, обрекающего на уничтожение и смерть все лучшие и добрые человеческие чувства. Если рассматривать земную жизнь как единственное, что дано человеку, тогда все в ней начинает терять свой смысл. Любовь не может быть вечной хотя бы потому, что человек смертен да и все в жизни переменчиво. Поэтому лейтмотивом стихотворения является необратимый бег времени: «А годы проходят — все лучшие годы!» Перед лицом вечности все великое на земле разлетается, как дым, а потому трудно пустить корни, нельзя закрепиться для жизни со смыслом на этой земле без веры в бессмертие души и без христианского смирения перед земным несовершенством. Лермонтов невольно дает нам понять и почувствовать в этих стихах, что с утратой веры в Бога человек остается на земле беззащитным, истончаются и подтачиваются корни лучших нравственных чувств и сердечных движений, наступает духовная смерть и утрата высшего смысла жизни. Рабство в плену у непостоянных земных страстей приводит человека к опустошению.

Вот почему рядом со стихами «И скучно и грустно...» стоит у Лермонтова «Молитва» (1839):

В минуту жизни трудную
Теснится ль в сердце грусть:
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть...
С души как бремя скатится,
Сомненье далеко —
И верится, и плачется,
И так легко, легко...

Дуэль и вторая ссылка на Кавказ

В это время стремительно расширяется круг литературных знакомств Лермонтова. Он частый гость в доме Е. А. Карамзиной, вдовы писателя; он тесно сходится с известным прозаиком, критиком и философом В. Ф. Одоевским; он посещает салон А. О. Смирновой, где встречается с Жуковским, Вяземским, А. И. Тургеневым. Сблизился Лермонтов и с передовой молодежью, с «кружком шестнадцати», названным так по числу его членов. Обыкновенно вечером, после бала или театра, молодые люди этого кружка собирались вместе, говорили о новостях литературной жизни, читали стихи.

Открытый и сердечный в кругу близких по духу и убеждениям людей, Лермонтов был непримирим ко всякой неправде, к любой лжи и фальши. Он никогда не скрывал своего презрительного отношения к высшему свету, своего негодования на правительство и придворную толпу, собиравшуюся в салоне супруги министра иностранных дел Карла Нессельроде, куда сходились нити заговора против А. С. Пушкина. Презиравшие Россию иностранцы, русские «наперсники разврата», «надменные потомки известной подлостью прославленных отцов», конечно, не могли простить Лермонтову нанесенной им смертельной обиды. Была подстроена его ссора с сыном французского посланника де Барантом, по пустячному поводу вызвавшим Лермонтова на дуэль в феврале 1840 года. Сперва противники дрались на шпагах, затем стрелялись. Барант выстрелил первым и промахнулся, а Лермонтов выпустил заряд в воздух.

Слух о дуэли разнесся по Петербургу. Лермонтов был арестован и заключен под следствие в Петербургский ордонанс-гаус (офицерскую тюрьму). Здесь его посетил Белинский и провел в сердечном разговоре четыре часа с глазу на глаз. В письме к В. П. Боткину от 16—21 апреля 1840 года Белинский сообщал: «Недавно был я у него в заточении и в первый раз поразговорился с ним от души. Глубокий и могучий дух! Как он верно смотрит на искусство, какой глубокий и чисто непосредственный вкус изящного! О, это будет русский поэт с Ивана Великого! Чудная натура!.. Я с ним спорил, и мне отрадно было видеть в его рассудочном, охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого. Я это сказал ему — он улыбнулся и сказал: «Дай Бог!» ...Я с ним робок, — меня давят такие целостные, полные натуры, я перед ним благоговею и смиряюсь в сознании своего ничтожества».

23 апреля 1840 года был опубликован высочайший приказ: «Поручика Лермонтова перевести в Тенгинский пехотный полк тем же чином». Этот армейский полк был в

действующих частях армии и вел бои на Северном Кавказе. Поручика Лермонтова ссылали под чеченские пули. Перед отъездом Лермонтов посетил дом Карамзиных, куда собрались литературные друзья проститься с поэтом. И тут, растроганный вниманием к себе, поэт, стоя у окна и глядя на тучи, которые плыли над Летним садом и Невой, написал стихотворение «Тучи». София Карамзина и несколько человек гостей окружили поэта и просили прочесть только что набросанное стихотворение. Он оглядел всех грустным взглядом своих выразительных глаз и прочитал его:

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники,
С милого севера в сторону южную...

Когда он кончил, глаза были влажными от слез.

Тройка ждала у подъезда дома Карамзиных. Отсюда он и отправился «в сторону южную». По пути на Кавказ Лермонтов остановился в Москве и 9 мая присутствовал в доме М. П. Погодина на именинах Гоголя. Здесь были московские литераторы, профессора университета. Лермонтова просили прочитать новые стихи. Он согласился и, по воспоминаниям участников этого вечера, прочитал отрывок из только что завершенной поэмы «Мцыри» — бой юноши с барсом.

Поэмы Лермонтова «Демон» и «Мцыри»

Образ Демона восходит у Лермонтова к типу героя-индивидуалиста, критическое отношение к которому наметилось уже у Пушкина в поэмах «Кавказский пленник» и «Цыганы», а также в лирических стихотворениях «Демон» и «Ангел». Скорее всего, именно пушкинский «Ангел» (1827) навел Лермонтова на замысел поэмы о Демоне, разочаровавшемся во зле и потянувшемся к добру (первый набросок «Демона» Лермонтов сделал в 1829 году). У Пушкина:

В дверях эдема ангел нежный
Главой поникшею сиял,
А демон мрачный и мятежный
Над адской бездною летал.
Дух отрицанья, дух сомненья
На духа чистого взирал
И жар невольный умиленья
Впервые смутно познавал.
«Прости, — он рек, — тебя я видел,
И ты недаром мне сиял:

Не все я в мире ненавидел,
Не все я в мире презирал».

Существовала, конечно, мощная европейская традиция, на которую не мог не оглядываться Лермонтов в работе над своей поэмой: «Потерянный рай» Мильтона, «Фауст» Гете с его Мефистофелем, «Каин» Байрона, наконец. Но Демон Лермонтова резко отличается от всех его западноевропейских собратьев неведомой им неудовлетворенностью не столько миром, сколько самим собой. Опираясь на библейский мотив о духе зла, свергнутом с неба за свой бунт против верховной Божественной власти, Лермонтов вслед за Пушкиным *очеловечил* образ Демона, придав ему характер, свойственный многим своим современникам.

Главным мотивом, движущим всеми поступками и переживаниями лермонтовского героя, является непомерная гордыня, приносящая Демону бесконечные страдания и всякий раз ставящая последний предел его благим порывам. Любовь Демона к Тамаре не свободна от гордого стремления обладать ее красотой, овладеть ее святыней. Первый шаг Демона к осуществлению своей мечты — искушение жениха Тамары, по его злой воле погибшего в засаде. Демон губит жениха Тамары «без сожаленья, без участья». Одну минуту своих «непризнанных мучений» или нежданных радостей он ставит выше «тягостных лишений, трудов и бед толпы людской».

Какие «золотые сны» навевает Демон на душу Тамары после устранения любимого ею жениха? Он не без лукавства говорит о полной безучастности праведных душ в раю к живущим на земле людям. Он Тамару хочет искусить своей песней о безмятежных «облаках», тихо плавающих в тумане «без руля и без ветрил»:

Час разлуки, час свиданья —
Им ни радость, ни печаль;
Им в грядущем нет желанья
И прошедшего не жаль...

Но ведь все это так же далеко от райского состояния праведных душ, как далек от ангела этот «пришлец туманный и немой»:

То был не ада дух ужасный,
Порочный мученик — о нет!
Он был похож на вечер ясный:
Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!..

В поэме есть одно мгновение, когда душа Демона дрогнула перед святыней. Когда незримый ангел, охраняя душу Та-

мары, вдохновляет ее на такую песню, «как будто для земли она была на небе сложена»,

Он хочет в страхе удалиться...
Его крыло не шевелится!
И чудо! Из померкших глаз
Слеза тяжелая катится...

Но, поверженный в своей гордости райской песней Тамары, Демон уже не находит в себе силы удалиться и является в келью «с душой, открытой для добра». Ему мнится, что теперь для него начинается «новая жизнь», он впервые испытывает «страх неизвестности немой». Все это новые для Демона чувства, никогда еще не испытанные его гордой душой. Но признать и принять в свое сердце райскую песню Тамары нельзя без принятия и признания Того, Кто сотворил ее такой, Кто вдохновил ее на эту песню. Нужно принять и Божьего посланца, Херувима, «хранителя грешницы прекрасной», находящегося в ее келье. Казалось бы, теперь Демон должен покаяться перед Ним, задавив свою гордыню. Но этого не происходит:

Злой дух коварно усмехнулся;
Зарделся ревностию взгляд;
И вновь в душе его проснулся
Старинной ненависти яд.
«Она моя! — сказал он грозно, —
Явился ты, защитник, поздно»...

Но ведь владеть святыней как личной собственностью — это значит повторить еще раз тот бунт против Бога, который когда-то и послужил причиной изгнания Демона с райских небес. «Веровать добру» Демон не может: он зовет Тамару не в мир ангелов и праведных душ, а в «надзвездные края», где он является безраздельным властелином пустоты:

Без сожаленья, без участья
Смотреть на землю станешь ты,
Где нет ни истинного счастья,
Ни долговечной красоты...

Так монолог Демона, искушающего Тамару, перерастает в нигилизм, в полное отрицание добра и правды на земле. И когда душа Тамары проходит через воздушные мытарства, искуситель, явившийся на спор с ангелом-хранителем, уже сбросил с себя личину доброты: «Каким смотрел он злобным взглядом, / Как полон был смертельным ядом / Вражды, не знающей конца, — / И веяло могильным хладом / От неподвижного лица». Гордость, этот смертный грех, всегда по-

сягавший и посягающий на святыню, — вот причина поражения Демона, вот источник его страданий:

И проклял Демон побежденный
Мечты безумные свои,
И вновь остался он, надменный,
Один, как прежде, во вселенной
Без упованья и любви!..

В поэме Лермонтов интуитивно предчувствует будущую трагедию русского безбожия и русского нигилизма. Отголоски его поэмы долго будут звучать в нашей литературе: в творчестве Достоевского в первую очередь, а далее у Тургенева («Отцы и дети»), Гончарова («Обрыв»), Льва Толстого (наполеоновская тема в «Войне и мире»), Лескова («На ножах»), Писемского («Взбаламученное море»). Вообще дар пророчества был Лермонтову присущ. В 1830 году в связи с революционными событиями во Франции и холерными бунтами в России он написал стихотворение «Предсказание»:

Настанет год. России черный год,
Когда царей корона упадет;
Забудет чернь к ним прежнюю любовь,
И пищей многих будет смерть и кровь;
Когда детей, когда невинных жен
Низвергнутый не защитит закон;
Когда чума от смрадных, мертвых тел
Начнет бродить среди печальных сел,
Чтобы платком из хижин вызывать,
И станет глад сей бедный край терзать;
И зарево окрасит волны рек:
В тот день явится мощный человек,
И ты его узнаешь — и поймешь,
Зачем в его руке булатный нож:
И горе для тебя! — твой плач и стон
Ему тогда покажется смешон;
И будет все ужасно, мрачно в нем,
Как плащ его с возвышенным челом.

Преодолению романтического индивидуализма, раскрытию бесплодности демонического отрицания посвящена поэма Лермонтова «Мцыри». Образ Мцыри вызревал в сознании поэта одновременно с образом Демона на протяжении всего творческого пути и служил ему постоянным «противовесом». Мцыри в поэме не только герой, но еще и рассказчик: его монологи-исповеди занимают бóльшую часть поэмы. Форма исповеди, давно испытанная Лермонтовым, помогает глубо-

ко проникнуть в душу героя. Этой же цели подчинено авторское вступление — 1-я и 2-я главки первой части, где кратко обозначены все этапы жизни Мцыри, включая его побег из монастыря и трехдневное пребывание на воле. Тем самым Лермонтов дает возможность читателю сосредоточить внимание не на внешней, фабульной «биографии» героя, а на внутренней, душевной. «Родина» — предел долгих мечтаний и деятельных его порывов — предстает в поэме как обетованная страна, овеянная дымкой смутных воспоминаний об утраченном рае.

Поэма Лермонтова противостоит основным мотивам творчества Жуковского и Козлова. В поэме Козлова «Чернец» поэтизируется разрыв с греховным миром, а идеал выносится за пределы земного бытия. Лермонтов ищет этот идеал не на небе, а на земле в той мере, в какой земная жизнь одухотворена и пронизана небесными лучами. Три дня жизни на воле приобретают в поэме символический смысл — это судьба любого человека на этой земле. Вырвавшись на волю из стен монастыря, Мцыри воспринимает природу в красоте и яркости, как в первый день творенья, как первый житель рая:

Кругом меня цвел Божий сад;
Растений радужный наряд
Хранил следы небесных слез...

Однако земная природа, как и человек, двойственна. Она тоже несет на себе следы грехопадения. Из верного друга Мцыри она неуклонно превращается в его врага. Райский облик уступает место другому, темному ее лику, угрожающему человеку неотвратимой гибелью:

Напрасно в бешенстве, порой,
Я рвал отчаянной рукой
Терновник, спутанный плющом:
Все лес был, вечный лес кругом,
Страшней и гуще каждый час;
И миллионом черных глаз
Смотрела ночи темнота
Сквозь ветви каждого куста...

Отчаянное в своем безоглядном бесстрашии сражение Мцыри с барсом символизирует в поэме кульминационный порыв к прекрасному идеалу, которым наполнена вся жизнь героя на воле. Но этот идеал недостижим в пределах земного круга. Символичен этот круг героя, завершившийся возвратом к стенам монастыря.

Алеша Карамазов в романе Достоевского «Братья Карамазовы» скажет брату Ивану: «Ты уже наполовину спасен,

если эту жизнь любишь». Лермонтов отстаивает в своей поэме деятельное стремление к идеалу, недостижимому на земле, но дающему жизни высокий смысл, приобщающий ее к вечности.

Вся поэма превращается в поэму-символ жизни человеческой с ее красотой, с ее трудностями и с неизбежным трагическим исходом. Своей деятельной силой, страстным порывом к достижению земли обетованной образ Мцыри явился в поэме прямым укором целому поколению современников поэта, стареющему в своем бездействии.

Долгое время в поэме «Мцыри» искали и находили богоборческие мотивы, цитируя слова героя, обращенные к духовнику-монаху. Но «думу-страсть» о милой родине, вознесшейся к небу своими скалами, о чудных людях, вольных, смелых и чистых в своих помыслах, нельзя никак зачислить в разряд богоборческих. Речь ведь тут идет о жизни мирянина, которая и должна быть наполнена тяжелым трудом и вечной борьбой за добро, правду и красоту.

Лирика Лермонтова 1840—1841 годов

11 июня 1840 года Лермонтов прибыл в Ставрополь, где располагалась штаб-квартира русских войск. А 18 июня его командировали на левый фланг Кавказской линии. Во время штурма завалов на реке Валерик (в пер. с чеченского — река смерти) Лермонтов сражался мужественно и с «первыми рядами храбрейших ворвался» в тыл неприятеля. За отличие в боевых действиях он трижды представлялся к наградам, но ни одно из представлений «монаршего соизволения» не получило. Кровопролитному сражению на «реке смерти» посвящено стихотворение Лермонтова «Валерик», в котором поэт показал жестокую изнанку войны:

Уже затихло все; тела
Стащили в кучу; кровь текла
Струею дымной по каменьям,
Ее тяжелым испареньем
Был полон воздух. Генерал
Сидел в тени на барабане
И донесенья принимал.
Окрестный лес, как бы в тумане,
Синел в дыму пороховом.
А там вдали грядой нестройной,
Но вечно гордой и спокойной,
Тянулись горы — и Казбек
Сверкал главой остроконечной.

И с грустью тайной и сердечной
Я думал: жалкий человек,
Чего он хочет!.. небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он — зачем?

В стихах потрясает контраст между красотой окружающей природы и чудовищной жестокостью человека, одержимого духом бессмысленной вражды и злобы. Этими стихами восхищался Лев Толстой. Мотивы «Валерика» он использовал в рассказе «Севастополь в мае», в романе-эпопее «Война и мир» — в описании Аустерлицкого сражения.

Лермонтов воевал, рисковал жизнью. А в Петербурге вышел в свет его роман «Герой нашего времени», успех которого превзошел всякие ожидания. Тираж книги был раскуплен моментально, готовилось второе издание. В ноябре 1840 года появилось первое издание «Стихотворений» М. Ю. Лермонтова, на которое большой и умной статьей откликнулся Белинский. Бабушка Лермонтова с помощью влиятельных петербургских родственников и знакомых пыталась добиться прощения и вызволить внука из ссылки. Но ей удалось выхлопотать лишь отпускной билет на два месяца.

В начале февраля 1841 года Лермонтов прибыл в Петербург. Два месяца пролетели быстро. Стали просить об отсрочке. Благодаря высокой протекции это удалось. Лермонтову очень не хотелось возвращаться на Кавказ. Он подал прошение об отставке, желая целиком отдаться литературе, издавать свой собственный журнал... Но однажды утром его разбудил дежурный Генерального штаба и приказал в 48 часов собраться и выехать из Петербурга на Кавказ к месту службы.

Роман «Герой нашего времени»

Работу над романом Лермонтов начал по впечатлениям первой ссылки на Кавказ. В 1839 году в журнале «Отечественные записки» появились две повести — «Бэла» и «Фаталист», в начале 1840 года там же увидела свет «Тамань». Все они шли под рубрикой «Записки офицера на Кавказе». К «Фаталисту» редакция журнала сделала примечание: «С особенным удовольствием пользуемся случаем известить, что М. Ю. Лермонтов в непродолжительном времени издает собрание своих повестей и напечатанных и ненапечатанных. Это будет новый прекрасный подарок русской литературе».

В апреле 1840 года обещанная книга вышла, но не как «собрание повестей», а как единый роман под заглавием «Ге-

рой нашего времени». Кроме опубликованных, сюда вошли две новые повести — «Максим Максимыч» и «Княжна Мери». Порядок расположения повестей в отдельном издании не соответствовал последовательности их публикации: «Максим Максимыч» помещался после «Бэлы», а «Фаталист» — в конце романа, в составе трех повестей («Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист»), объединенных общим заглавием «Журнал Печорина» и снабженных специальным «Предисловием». Все произведение объединялось главным героем — кавказским офицером Печориным.

Предисловие ко всему роману было написано Лермонтовым во втором его издании 1841 года. Это был отклик на критические разборы романа. Лермонтова задела статья С. П. Шевырева, опубликованная во втором номере журнала «Москвитянин» за 1841 год. Критик назвал главного героя человеком безнравственным и порочным, не имеющим корней в русской жизни. Печорин, по мнению Шевырева, принадлежит «миру мечтательному, производимому в нас ложным отражением Запада». Кроме того, до Лермонтова дошли сведения, что Николай I назвал роман «жалкой книгой, показывающей большую испорченность автора».

В «Предисловии» Лермонтов говорит о простодушии и молодости русской публики, привыкшей к сочинениям, в которых господствует прямое нравоучительное начало. Его роман — произведение иное, реалистическое, в котором на смену авторскому нравоучению приходит тонкая ирония, позволяющая «объективировать» героя, отделить его от автора. Лермонтов указал на типичность героя, портрет которого составлен «из пороков всего нашего поколения в полном их развитии».

«Вы скажете, что нравственность от этого не выигрывает? — спрашивает Лермонтов и отвечает: — Извините. Довольно людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины... Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж Бог знает!» Лермонтов здесь иронизирует над читателями. Отказываясь от лечения болезни путем откровенного морализаторства, он ведь находит другое, кажущееся ему более эффективным «лекарство» — *лечение* пороков *с помощью «горьких истин»*.

Случайно ли отказался Лермонтов от хронологического принципа в расположении повестей, вошедших в роман, от порядка их первоначальной публикации? Почему «Фаталист» оказался в конце романа? Почему повесть «Максим Максимыч» Лермонтов не поместил за «Таманью», а сделал ее второй в романе, идущей за повестью «Бэла»? Какой смысл преследовал автор, публикуя повести в следующем порядке: «Предисловие», «Бэла», «Максим Максимыч», «Жур-

нал Печорина» («Предисловие», «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист»)?

Вслед за этим возникает и другой вопрос: почему Лермонтов нарушил хронологическую последовательность в освещении жизни Печорина? Ведь фабула, соответствующая этапам этой жизни, должна была продиктовать Лермонтову совсем другое расположение повестей: 1. «Тамань» — высланный из Петербурга Печорин с подорожной по казенной надобности едет на Кавказ и сталкивается с контрабандистами. 2. «Княжна Мери» — после участия в сражении, где он познакомился с Грушницким, Печорин отдыхает на водах. 3. «Бэла» — за дуэль с Грушницким Печорин сослан в отдаленную кавказскую крепость под начало Максима Максимыча. 4. «Фаталист» — Печорин по делам службы отлучается на две недели и живет в казачьей станице. 5. «Максим Максимыч» — спустя пять лет Печорин проездом из Петербурга в Персию встречается во Владикавказе с Максимом Максимычем и повествователем. 6. «Предисловие» к «Журналу Печорина» играет роль последней части, в которой сообщается о смерти героя на обратном пути из Персии. Для чего же Лермонтов «спутал» все в своем романе, отступив от последовательного жизнеописания героя?

На эти вопросы в свое время ответил Белинский. Он сказал: «Части этого романа расположены сообразно с внутренней необходимостью». А далее он пояснил: «Несмотря на его (романа. — *Ю. Л.*) эпизодическую отрывочность, его нельзя читать не в том порядке, в каком расположил его сам автор: иначе вы прочтете две превосходные повести и несколько превосходных рассказов, но романа не будете знать».

Указав на «внутреннюю необходимость», которой подчинена композиция романа, Белинский приблизился к самой сути ее содержательного смысла. Свободное обращение со временем дает Лермонтову возможность обрисовать Печорина с разных сторон, в разных обстоятельствах жизни, *постепенно приближая его к читателю*. В повести «Бэла» Печорин воспринимается глазами Максима Максимыча, человека из народа с цельным и глубоко русским складом ума и характера. Сквозь призму народного сознания крупно и выпукло высвечиваются самые коренные противоречия в характере главного героя. Но понять, проанализировать их истоки, проникнуть в тонкую психологическую их подоплеку простодушный штабс-капитан не может.

В следующей повести «Максим Максимыч» происходит смена ракурса повествования: Печорин сталкивается с самим автором-рассказчиком, обладающим гораздо большей проницательностью. Его глазами оценивается разрыв Печорина с людьми из народа, и одновременно дается его психологический портрет. А затем идут одна за другой три повести из

«Журнала Печорина», в которых слово получает сам герой, анализирующий себя с предельной степенью проникновенности и дающий возможность читателю заглянуть в его душу изнутри.

В романе изображается готовый, уже сложившийся характер Печорина. Поэтому для его раскрытия не требуется последовательного жизнеописания: внешние факты его биографии подчинены задачам внутреннего самораскрытия. А для этого важно показать героя не в повседневном жизненном обиходе, а в яркие, кульминационные мгновения жизненного пути. Здесь Лермонтов использует хорошо освоенные им традиции байронической поэмы с так называемым вершинным принципом композиции: отказом от последовательного изображения жизни героя в ее будничном течении, выхватыванием из ее потока мгновений, когда предельно обостряются конфликты и максимально раскрываются не только очевидные, но и скрытые, потенциальные возможности характера.

Внимание к «внутреннему миру человека» отличает этот роман от «Евгения Онегина». На перекличку между Печориным и Онегиным обратил внимание Белинский. «Печорин Лермонтова, — писал он, — это Онегин нашего времени... Несходство их между собою гораздо меньше расстояния между Онегою и Печорою». Указывая на это сходство, Белинский обратил внимание и на различие. Онегин «является в романе человеком», «которому все пригляделось, все прилюбилось». Онегин скучает. «Не таков Печорин. Этот человек не равнодушно, не апатически несет свое страдание: бешено гоняется он за жизнью, ища ее повсюду; горько обвиняет он себя в своих заблуждениях. В нем неумолчно раздаются внутренние вопросы, тревожат его, мучат, и он в рефлексии ищет их разрешения: подсматривает каждое движение своего сердца, рассматривает каждую мысль свою».

Путешествие Печорина, человека с романтическим складом ума и характера, проходит по тем мирам русской жизни, которые были давно освоены в романтических повестях и рассказах писателей-предшественников Лермонтова. Главы романа «Герой нашего времени» сохраняют отчетливую связь с основными типами романтических повестей: «Бэла» — восточная или кавказская повесть, «Максим Максимыч» — повесть-путешествие, «Тамань» — разбойничья повесть, «Княжна Мери» — «светская» повесть, «Фаталист» — философская повесть. Каждая из лермонтовских глав-повестей посвящена описанию какого-то одного культурного уклада, уже освоенного романтической литературой. «В каждой из них, — пишет современный исследователь романа А. М. Крупышев, — автор вместе со своим героем сталкивается и полемизирует с устоявшимися в предшествующей

литературе конфликтами и развязками... В каждой главе Печорин оказывается внутри определенного уклада культуры и становится от него зависимым. Всякий раз, попадая в условия новой для него среды, Печорин в конце концов начинает руководствоваться в своем поведении правилами, ей присущими: в главе «Бэла» он ведет себя как горец, в «Тамани» — как контрабандист, в «Княжне Мери» — как светский жуир и дуэлянт, в «Фаталисте» — как «любомудр»-философ».

Но во всех этих «мирах», где находили себя герои романтической литературы, Печорин остается без приюта и без пристанища. Через судьбу Печорина-романтика Лермонтов разоблачает изнутри неизбывный драматизм романтического мироощущения, уже не способного дать удовлетворяющий современную личность ответ на вопрос о смысле человеческого существования.

Обдумывая прожитую жизнь перед дуэлью, Печорин пишет в свой журнал: «...Зачем я жил? для какой цели я родился?.. А верно она существовала, и верно было мне назначенье высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные; но я не угадал этого назначенья...» Здесь же герой приближается к пониманию причин своей жизненной драмы, заключенных в самой природе романтического мироощущения. Человек романтического образа мысли оказывается пленником своего «я», своих эгоистических страстей и желаний. «Моя любовь, — продолжает Печорин, — никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил; я любил для себя, для собственного удовольствия...» Но такая любовь, лишенная самоотдачи и сердечного самоотречения, обречена на дурную бесконечность, ибо она не знает насыщения и успокоения. «...Я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страданья — и никогда не мог насытиться». Вся жизнь героя превращается, таким образом, в мучительную пытку. Стремясь вырваться из плена своего эгоистического «я» и зачерпнуть хоть каплю «запредельной» жизни, Печорин всякий раз терпит катастрофу и остается наедине с самим собой. Живая жизнь остается для него «пиром на празднике чужом».

В повести «Бэла», слушая рассказ Максима Максимыча о нравах горских народов, повествователь говорит: «Меня невольно поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить». Похищение Бэлы, задуманное Печориным, как будто бы соответствует нравам горцев. В ответ на упреки Максима Максимыча в «нехорошем деле» Печорин резонно отвечает, что «по-ихнему он все-таки ее муж, а что Казбич разбойник, которого надо было наказать».

Порой кажется, что сознательное стремление Печорина походить на горца в общении с Бэлой глубоко и серьезно: герой полностью сливается с ролью, которую он добровольно на себя принял. «Бэла! — сказал он, — ты знаешь, как я тебя люблю. Я решился тебя увезти, думая, что ты, когда узнаешь меня, полюбишь; я ошибся: — прощай!» И даже чуткий ко всякой фальши Максим Максимыч, наблюдая за Печориным в этой сцене, удивляется его искренности: «Не слыша ответа, Печорин сделал несколько шагов к двери; он дрожал — и сказать ли вам? я думаю, он в состоянии был исполнить в самом деле то, о чем говорил шутя. Таков уж был человек, Бог его знает!»

Но вот герой добивается того, о чем грезили персонажи романтических повестей и романов. Мечта Руссо о возвращении «цивилизованного» человека в «природное» состояние сбылась. «Они были счастливы!» — утверждает Максим Максимыч. Но вслед за кратким увлечением у Печорина наступает отрезвление и строгий самоанализ, охлаждающий вспыхнувшее на мгновение чувство: «Я опять ошибся: любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой...» «Прорыв» души Печорина к Бэле оказался иллюзорным. В сущности, она влекла Печорина к себе как источник наслаждения, как «даритель» сладких минут, пресытившись которыми герой вновь обратился к себе, к своему «я».

В «Тамани», оказавшись в доме контрабандистов, Печорин втягивается в новую, небезопасную для него игру, пытается разгадать захватившую его тайну жизни этих людей. В поведении Печорина в новой ситуации повторяется та же самая закономерность, которая обнаружилась в повести «Бэла». Сначала герой включается сознательно и расчетливо в предложенную ему жизнью игру. Он ведет себя по законам этой среды как заправский контрабандист. Затем игра отступает на второй план: приходит счастливое мгновение, когда жизнь этих людей втягивает его. Печорин испытывает романтическую страсть к загадочной девушке. Неподдельное чувство увлекает его. А затем вступает в свои права ирония и самоанализ — и все рушится. Символична в финале «Тамани» фигура брошенного всеми, плачущего от горя и обиды *слепого* мальчика Янко: «Долго при свете месяца мелькал белый парус между темных волн; слепой все сидел на берегу, и вот мне послышалось что-то похожее на рыдание; слепой мальчик точно плакал, и долго, долго... Мне стало грустно. 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!»

Повесть «Княжна Мери» открывается встречей Печорина на водах со своим сослуживцем Грушницким. Обычно в Грушницком видят пародию на Печорина, оттеняющую глубину и масштаб печоринского характера. Однако роль пародийных персонажей при главном герое в любом художественном произведении двойственна: оттеняя сильные, они одновременно укрупняют и слабые его черты. Характер и поведение Грушницкого не только жалкая, но и злая карикатура на Печорина. Вдумаемся в емкую характеристику, которую дает Грушницкому Белинский в статье о «Герое нашего времени»: «Грушницкий — *идеальный молодой человек*, который щеголяет своею идеальностию, как записные франты щеголяют модным платьем, а «львы» ослиною глупостию. Он носит солдатскую шинель из толстого сукна; у него георгиевский солдатский крестик. Ему очень хочется, чтобы его считали не юнкером, а разжалованным из офицеров: он находит это очень эффектным и интересным. Вообще «производить эффект» — его страсть. Он говорит вычурными фразами. Словом, это один из тех людей, которые особенно пленяют чувствительных, романических и романтических провинциальных *барышень*, один из тех людей, которых, по прекрасному выражению автора записок, «не трогает *просто прекрасное* и которые важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания». «В их душе, — прибавляет он, — часто много добрых свойств, но ни на грош поэзии».

Печорин, высмеивая Грушницкого, предполагает, что, уезжая на Кавказ из отцовской усадьбы, он «говорил с мрачным видом какой-нибудь хорошенькой соседке, что он едет не так, просто служить, но что ищет смерти, потому что... тут он, верно, закрыл глаза рукою и продолжал так: «нет, вы (или ты) этого не должны знать!.. Ваша чистая душа содрогнется!.. Да и к чему?.. Что я для вас! — Поймете ли вы меня?..» и так далее».

Но вот ведь и сам Печорин, вступая в рискованную игру с княжной Мери, прельщает ее словами Грушницкого: «Зачем вам знать то, что происходило до сих пор в душе моей! Вы этого никогда не узнаете, и тем лучше для вас. Прощайте». И в монологе «Да! такова была моя участь с самого детства», обращенном к Мери, Печорин не свободен от рисовки, от игры, от желания произвести эффект и обольстить свою жертву.

Конечно, Печорин несоизмерим с Грушницким по глубине и серьезности своих мыслей и переживаний и по масштабам того зла, которое несет его эгоизм окружающим людям. В его монологе сквозь романтическую драпировку пробивается гораздо чаще, чем у Грушницкого, искреннее чувство. «От души ли говорил это Печорин или притворял-

ся? — спрашивал Белинский и отвечал: — Трудно решить определительно: кажется, что тут было и то и другое. Люди, которые вечно находятся в борьбе с внешним миром и с самими собою, всегда недовольны, всегда огорчены и желчны... Мало того: начиная лгать с сознанием или начиная шутить, — они продолжают и оканчивают искренно. Они сами не знают, когда лгут и когда говорят правду...» Эта двойственность распространяется в романе на все поступки Печорина и на все его монологи, обращенные даже к самому себе.

В Печорине все время ощущается какая-то темная, ускользающая от понимания глубина. Конечно, многое в герое открывается в процессе самопознания. Но при всем этом Печорин остается не разгаданным до конца не только Максимом Максимычем, но и самим собой. Лермонтов раскрывает в романе одну из коренных болезней людей своего поколения, имеющую чисто духовный источник. «Любомудрие» 1830-х годов таило в себе опасность «любоначалия» ума, гордыни человеческого разума. Когда читаешь роман внимательно, невольно замечаешь, что существенная часть душевного мира Печорина все время убегает от его самопознания: разум не вполне справляется с его чувствами. И чем самоувереннее претензии героя на полное знание себя и людей, тем острее столкновение его с тайной, царящей как в мире, так и в собственной душе.

В минуту последнего объяснения с княжной Мери самодовольный разум подсказывает Печорину, что никаких сердечных чувств к своей жертве он не питает: «мысли были спокойны, голова холодна». Но в процессе объяснения прилив непознанных, неподконтрольных разуму чувств расшатывает внутренний мир Печорина: «Это становилось невыносимо: еще минута, и я бы упал к ногам ее. — «Итак, вы сами видите, — сказал я сколько *мог* твердым голосом и *с принужденной усмешкой*: — вы сами видите, что я не могу на вас жениться...»

Разум Печорина, как потом у Достоевского разум Раскольникова, не в силах познать всю глубину ускользающих от него чувств. И чем интенсивнее, чем дерзновеннее в герое самовластные претензии разума, тем необратимее оказывается процесс печоринского душевного опустошения.

Есть некий существенный изъян в самом *качестве* ума Печорина. Святитель русской церкви Тихон Задонский различал мудрость *духовную* и мудрость *мирскую*. «Духовная мудрость, — утверждал он, — во всем «разнится» от плотской или мирской. Плотская мудрость *горда*, духовная *смиренна*». В уме Печорина воцарилась мудрость мирская, ум его гордый, самолюбивый и подчас завистливый. Сплетая сеть интриг вокруг княжны Мери, вступая с нею в проду-

манную плотским умом любовную игру, Печорин говорит: «А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет».

Интеллект Печорина, как видим, перенасыщен энергией разрушительного, любоначального разума. Такой разум далеко не бескорыстен: Печорин не мыслит познания без эгоистического обладания познаваемым предметом. А потому его интеллектуальные игры с людьми приносят им лишь несчастия и горе. Страдает Вера, оскорблена в лучших чувствах княжна Мери, убит на дуэли Грушницкий. Такой исход «игр» не может не озадачить Печорина: «Неужели, думал я, мое единственное назначение на земле — разрушать чужие надежды? С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние. Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба?»

Но причина скрывается не в судьбе, а в печоринском уме, нацеленном лишь на познание низких истин и провоцирующем поэтому не лучшие инстинкты и страсти в душах вовлеченных в его «игры» людей. Разум Печорина, плененный сиюминутными, преходящими явлениями жизни, бескрылый разум, теряет одухотворяющие и возвышающие человека начала. Не согретый верой, этот разум осознает лишь мирскую бренность и конечность земного бытия. Он служит не жизни, а смерти. Он нацелен на познание не Божественного и вечного, а смертного и тленного, эгоистического начала в мире и в человеческой душе.

Такой разум беспощаден не только к окружающим, он разрушительно действует и на самого героя, лишая его душевной цельности, раскалывая его внутреннее «я». «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его». Получается, что жизнь сама по себе, а мысль сама по себе: сперва живу, потом мыслю или одной половиной своего «я» живу и чувствую жизнь, а другой — осмысливаю ее. Рассказывая, как ведет себя в бою Грушницкий, как он «махает шашкой, кричит и бросается вперед, зажмуря глаза», Печорин замечает: «Это что-то не русская храбрость!» То же самое можно сказать и о качестве печоринского ума: «Это что-то не русский ум!»

Русский человек, воспитанный в атмосфере отечественной духовности, не мыслил себе «ума» в отрыве от «сердца». В православной традиции не существовало противоречия между умом и сердцем, чувствами и волей. Она утверждала

иное, целостное понимание личности, становление которой совершается не механическими скачками, а органически, в единстве мыслящего чувства и чувствующей мысли. Даже русская философия чужда отвлеченного, спекулятивного умозрения и близка к художественной манере постижения действительности.

Самопознание Печорина осуществляется иначе: оно выпускает чувство на свободу, а потом дает ему оценку, овладевает им и приходит к неутешительному выводу. В состоянии рефлексии разум и чувство действуют не в союзе, а в отрыве друг от друга. Под самовластием разума «благоуханный цвет чувства блекнет, не распустившись». Но и мысль, лишенная чувства и веры, «дробится в бесконечность, как солнечный луч в граненом хрустале». И «рука, подъятая для действия, как внезапно окаменелая, останавливается на взмахе и не ударяет», — пишет Белинский.

Такое самопознание не собирает мир в органическое целое, а дробит его на куски, не объединяет человеческую личность, а раскалывает ее. Внутренняя раздвоенность печоринского «я» становится источником постоянной боли: она подтачивает полноту человеческого чувства, а не одухотворяет его, она гасит волю, опустошает душу, погружая ее в глубокое уныние, она превращает жизнь героя в бесконечную игру, не приносящую удовлетворения и успокоения: «Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится...»

В повести «Фаталист», завершающей роман, Печорин пытается обрести смысл жизни в поверье, будто бы судьба любого человека предопределена Богом и записана на небесах. Это поверье, как сказано в «Фаталисте», свойственно не только мусульманам, оно разделяется и многими христианами. Сам Лермонтов почерпнул его из английского романтизма, в котором явственно звучали отголоски протестантского учения Кальвина о предопределении. Согласно этому учению судьбы людей предопределены непостижимой для смертных Божественной волей: «избранные» предназначены для вечного спасения, «отверженные» — для вечной гибели и мучений. В поэме «Демон» Лермонтов скажет об избранных душах так:

Творец из лучшего эфира
Соткал живые струны их,
Они не созданы для мира,
И мир был создан не для них!

Это учение, с одной стороны, открывало соблазн для одаренной личности причислить себя к исключительной натуре, богоизбранной, свободной от любых нравственных ограниче-

ний. Через такой искус пройдет у Достоевского Родион Раскольников. А с другой стороны, оно давало повод обвинить Творца в жестокости, в нелюбви к человеку — источник лермонтовского ропота и тяжбы с Богом. В этих представлениях Бог напоминал скорее ветхозаветного Иегову, чем новозаветного Христа, карающего Судию, а не доброго Пастыря. Не потому ли имя Христа почти не встречается в творчестве Лермонтова?

Тем не менее в повести «Фаталист» и это учение подвергается сомнению: «Все это вздор! — сказал кто-то, — где эти верные люди, видевшие список, на котором означен час нашей смерти?.. И если точно есть предопределение, то зачем же нам дана воля, рассудок? почему мы должны давать отчет в наших поступках?»

Начавшийся между офицерами спор завершается рискованной игрой-экспериментом, на которую решается подзадоренный Печориным офицер Вулич. «Странная» осечка, которую дал его пистолет, приставленный к виску, как будто бы доказывает существование предопределения. Сбывается и предчувствие Печорина, читающего на лице Вулича роковую обреченность: он гибнет в эту же ночь от руки взбесившегося пьяного казака. Наконец и сам Печорин включается в эксперимент по задержанию этого казака. Испытывая судьбу, подобно Вуличу, герой остается невредимым: пуля казака лишь сорвала эполет.

«После всего этого, как бы, кажется, не сделаться фаталистом? — спрашивает себя Печорин и тут же возражает: — Но кто знает наверное, убежден ли он в чем или нет?.. и как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка!..» Что доказывает, например, счастливый исход эксперимента Вулича с выстрелом себе в висок? Существование предопределения? Или правоту Максима Максимыча, который говорит: «Эти азиатские курки часто осекаются, если дурно смазаны или не довольно крепко прижмешь пальцем»? Да и встреча Вулича с пьяным казаком могла бы пройти безболезненно. Максим Максимыч сетует: «Черт же его дернул ночью с пьяным разговаривать!» Наконец, предопределение ли спасло жизнь Печорину в его собственном эксперименте? Вспомним, что Печорин очень тщательно продумал план своих действий: прыгнул в окно в тот момент, когда есаул отвлек внимание казака, нырнул вниз головой, чтобы казак промахнулся, а дым от выстрела помешал ему схватить шашку.

Финал романа поэтому звучит открыто и неразрешенно. Пройдя сквозь искус фатализма, Печорин говорит: «Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера — напротив; что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожи-

дает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!»

Но миросозерцание людей «древних и премудрых» все-таки не оставляет Печорина в покое, тревожит его гордый ум и опустошенное сердце. Вспомнив о «людях премудрых», посмеявшись над их верой в то, что «светила небесные принимают участие» в человеческих делах, Печорин замечает: «Но зато какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!.. А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы неспособны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя истинного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбою».

Здесь Лермонтов подходит к объяснению самых глубоких мировоззренческих истоков, питающих индивидуализм и эгоизм Печорина: они заключены в его безверии. Именно оно является конечной причиной кризиса, переживаемого печоринским «гуманизмом». Печорин — это человек, предоставленный самому себе, возомнивший себя творцом своей собственной судьбы. «*Я*» для него — единственный бог, которому можно служить и который невольно становится по ту сторону добра и зла. В судьбе Печорина показана трагедия современного «гуманиста», возомнившего себя «самозаконодателем» нравственности и любви. Но, попадая в плен к противоречивой, помраченной природе своей, такой «гуманист» сеет вокруг горе и разрушение, а свою душу приводит к опустошению и самоиспепелению. Придавая конфликту романа в «Фаталисте» философско-религиозный смысл, Лермонтов протягивает руку Достоевскому, герои которого через искушение абсолютной свободой и своеволием приходят страдальческим путем к открытию вечной истины: «Если Бога нет — то все позволено». Печорин как раз и привлекает читателя тем, что горькие истины, открываемые им в процессе испытания возможностей своего гордого, любоначального разума, приносят герою не успокоение, не самодовольство, а жгучее страдание, которое все более и более нарастает по мере движения романа к финалу.

Примечательно, что в финале романа Печорин решает проверить правоту своих мыслей мнением Максима Максимыча. Тот, как русский человек, «не любит метафизических

прений» и заявляет по поводу фатализма, что это, конечно, «штука довольно мудреная». Но в то же время, не мудрствуя лукаво, именно из уст простого штабс-капитана Печорин слышит резонные и отрезвляющие слова и доводы.

Случайно ли словами Максима Максимыча открывается и завершается роман? Что дает возможность Лермонтову отделить себя от Печорина и посмотреть на него со стороны? Какие животворные силы русской жизни остались чужды Печорину, но Лермонтову — интимно близки?

Заметим, что в душе Печорина не нашлось места тому строю мыслей и чувств, который отразился в лермонтовских «Бородине» и «Родине», «Песне про купца Калашникова...» и «Казачьей колыбельной», «Молитве» и «Ветке Палестины». Входит ли мотив трагического отчуждения Печорина от коренных устоев русской жизни в текст романа? Безусловно, входит, и связан он с образом Максима Максимыча.

Обычно роль простодушного штабс-капитана сводят к тому, что этот герой, не понимая глубины печоринского характера, призван дать ему первую, самую приблизительную характеристику. Но ведь роль Максима Максимыча в системе образов романа более весома и значительна. Еще Белинский увидел в нем воплощение русской натуры: «Максим Максимыч может употребляться не как собственное, но как нарицательное имя наравне с Онегиными, Ленскими, Чацкими, Фамусовыми. У него чудесная душа и золотое сердце. Это тип чисто русский».

Своей сердечной, братской любовью к ближнему Максим Максимыч рельефно оттеняет изломанность и болезненную раздвоенность характера Печорина, а вместе с тем и всего «водяного общества». «Картина выходит особенно яркой благодаря архитектонике романа, — обращал на это внимание А. С. Долинин. — Максим Максимыч нарисован раньше, и когда потом проходят действующие лица из «Дневника Печорина», то им все время противостоит его великолепная фигура во всей своей чистоте, неосознанном героизме и смиренномудрии — с теми чертами, которые нашли свое дальнейшее углубление у Толстого в Платоне Каратаеве, у Достоевского в смиренных образах из «Идиота», «Подростка», «Братьев Карамазовых». Русский интеллектуальный герой второй половины XIX века откроет в этих «смиренных» людях религиозную глубину и ресурсы для своего обновления. Лермонтовский Печорин встретился с таким человеком и — прошел мимо».

Лирическое завещание Лермонтова

Уезжая в вечную ссылку на Кавказ, Лермонтов оставил в редакции журнала «Отечественные записки» у А. А. Краевского стихотворение «Родина». Поэт назвал в нем свою лю-

бовь к России «странной», потому что корни ее глубоки, неподвластны рассудку. Здесь впервые сформулировано Лермонтовым русское, сердечное чувство патриотизма, о котором Ф. И. Тютчев, поэт лермонтовского поколения, скажет так:

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить;
У ней особенная стать —
В Россию можно только верить.

Главные святыни свои русский человек хранит в сердце. Даже в «умной молитве», обращенной к Спасителю, наши праведники учили погружать ум в сердце и из этой глубины и полноты духовных сил, соединяющих разум, чувство, волю и интуицию, возносить к Нему молитвенное слово. Лермонтов говорит, что все обычные атрибуты патриотизма — «темной старины заветные преданья», «слава, купленная кровью», гордость за Отечество и преданность ему — еще не составляют глубинного ядра такой любви, они лежат на поверхности души русского человека. Он не отрицает этих чувств, как принято считать, но говорит, что главная отрада, первичный источник любви к родине не головной, не отвлеченный, а образный, живой, предметный. Именно его и пытается уловить Лермонтов в своих стихах. Сперва он воссоздает широкий, пространственно распахнутый образ России, схваченный как бы с высоты:

Но я люблю — за что, не знаю сам —
Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям...

И вдруг с этой поднебесной высоты поэт спускается вниз, сложив крылья и приникая к родной земле, с ее проселочными дорогами, с конкретными приметами ее неброской, но одухотворенной красоты:

Проселочным путем люблю скакать в телеге
И, взором медленным пронзая ночи тень,
Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,
Дрожащие огни печальных деревень.

Детали и подробности дорожных впечатлений — «чета белеющих берез», «жнивье», то захудалые, крытые соломой избенки, то приметы довольства и труда в «полном гумне», в «резных ставнях» — скользят и сквозят в пространстве, сливаясь с целостным образом России, масштаб и безбрежная широта которого заданы в самом начале. Точные детали со-

четают в себе зримую конкретность с глубоким психологизмом, поднимающимся до художественной символики. Таковы, например, «дрожащие огни печальных деревень». С одной стороны, это живописно-пластический образ, передающий движение путника по холмистому ночному проселку, когда огоньки вдали то появляются, то исчезают. С другой, возникает щемящая душу печаль от скудно теплящейся, трепетной жизни, затерянной в дальних далях, в необозримых пространствах России.

Есть в стихотворении и другое композиционное движение — все ближе и ближе к ядру, к сердцу вечно возрождающейся русской жизни: «полное гумно», «изба с резными ставнями». Поэт приближается к крестьянскому семейному гнезду и застывает, очарованный, на его пороге:

И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.

Всю русскую поэзию Лермонтов подводит в «Родине» к тому порогу, за которым откроется вскоре неисчерпаемая глубина народной жизни. На смену ему придет Некрасов — поэт, прислушивающийся к говору мужичков, включающий этот говор в свои стихи. Традиции лермонтовской «Родины» останутся жить и в русской поэзии XX века. В лихую годину Великой Отечественной войны они воскреснут, например, в стихах К. Симонова «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...».

А между тем дни поэта были уже сочтены. Последние стихи его полны роковых предчувствий. Таков, например, «Сон», написанный в Пятигорске, где Лермонтов был оставлен военным врачом для лечения:

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилася моя.

«Сон» развивает традиции жанра баллады: это произведение сюжетное. Но сюжет здесь основан не на реальном развитии событий, а на прихотливых ассоциациях человека, погружающегося в небытие, находящегося на грани жизни и смерти. Герой баллады видит сон о своей смерти в долине Дагестана и в своем сне — сон о сияющем огнями вечернем пире в родимой стороне, где «юные жены» ведут о нем веселый разговор:

Но в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,

И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена;

И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди, дымясь, чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей.

Так в балладу включается третий сон любимой женщины, пророчески предчувствующей смерть лирического героя. Л. М. Щемелева, анализируя эту балладу в «Лермонтовской энциклопедии», замечает: «Всепроницающая связь мотивов любви и смерти находит выражение в сложной сюжетной форме, построенной по принципу «порождения» — одна сюжетно-психологическая ситуация (сон лирического героя) порождает другую (сон любимой им женщины), или «вложения» — в сон одного «вкладывается», встраивается сон другого...» Б. М. Эйхенбаум, исследуя жанровое и композиционное своеобразие «Сна», назвал его построение зеркальным: «Сон героя и сон героини — это как бы два зеркала, взаимно отражающие действительные судьбы каждого из них и возвращающие друг другу свои отражения». По определению В. С. Соловьева, это «сон в кубе»...

Первое и последнее кольцевые четверостишия принадлежат не одному, как обычно, а разным сознаниям: героя («лежал недвижим я») и героини («и снилась ей»). Такой кольцевой повтор — один человек «узнает», воссоздает вплоть до подробностей смерть другого — сообщает особый, «разрешающий» смысл трагическому сюжету стихотворения, заключенному не только в смерти, но и в самом «наблюдении» героем баллады своего умирания: «Глубокая еще дымилась рана, По капле кровь точилася моя».

«Сон» не рождает того «леденящего душу отчаяния», о котором говорил В. Г. Белинский в связи с поздними стихами Лермонтова. Если герой ранней лирики Лермонтова постоянно обращается к любимой им женщине с мольбой, заклинанием сохранить посмертное воспоминание о нем — «с требованием не столько любви, сколько памяти», то в художественном пространстве баллады как бы сбывается и до конца уясняется живший в Лермонтове образ идеальной любви, оказавшейся провидческой. И такая любовь, которую лишь в смертном сне, но успел — силой собственного прозрения — увидеть герой стихотворения, выводит тему смерти из абсолютного, замкнутого трагизма».

Но особенно пронзительны предчувствия неминуемого ухода в стихотворении Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...», созданном в считанные дни до случившейся трагедии. Стихи построены на глубоком контрасте, почти диссо-

нансе. Сначала поэт изображает чудную, космическую картину гармонии в природе, умиротворенной, чутко внемлющей голосу Творца.

Сам поэт ощущает в своей душе родство и причастность к благодатному союзу земли и неба, смиряющему волнения и тревоги бунтующего сердца:

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит.

Кажется, что земля и небо готовы принять душу истомившегося поэта в свои объятия.

Зачин стихотворения напоминает о поэзии материнской любви, так проникновенно переданной им в «Казачьей колыбельной песне»:

Спи, младенец мой прекрасный,
Баюшки-баю.
Тихо смотрит месяц ясный
В колыбель твою...

И вот теперь вся природа, задремав в своей колыбели, окутавшись голубым сиянием, внемлет «колыбельной песне» Творца. Но ее гармонию обрывает болезненный диссонанс — почти стон измученной души:

Что же мне так больно и так трудно?

Казалось бы, успокоительная красота дремлющей ночи, безмятежно раскинувшейся под звездами, дарит ему то, чего он так упорно искал. Но нет! Поэт ищет иной, *вечной* гармонии, о существовании которой лишь намекают мирно спящая земля и говорящие друг с другом звезды. Ему нужен покой, свободный от власти неумолимого времени, от тяжести земных оков. Его душа устремляется за грани земного бытия...

Лермонтов не только предчувствовал приближающуюся к нему смерть, но и сам тянулся к ней. А случай... он не заставил себя ждать. В Пятигорске оказался приятель по юнкерской школе Мартынов. Хватило язвительной шутки, на которую Лермонтов никогда не скупился, чтобы вызвать поэта на дуэль.

15 июля около пяти часов вечера разразилась ужасная буря с молнией и громом. И в это самое мгновение отказавшийся стрелять в Мартынова Лермонтов был убит им в пяти шагах — в грудь, навылет — между горами Машук и Бештау.

Значение творчества Лермонтова в истории русской литературы

В своей лирике Лермонтов открыл простор для самоанализа, самоуглубления, диалектики души. Этими открытиями воспользуется потом русская поэзия и проза. Именно Лермонтов решил проблему «поэзии мысли», которую с таким трудом осваивали «любомудры» и поэты кружка Станкевича. 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. Поэзия Лермонтова сбросила с себя бремя готовых поэтических формул школы гармонической точности, исчерпавших себя к 1830-м годам. Подобно Пушкину, но только в сфере самоанализа, рефлексии, психологизма, Лермонтов открыл путь прямому предметному слову, точно передающему состояние души в той или иной драматической ситуации.

В романе «Герой нашего времени» Лермонтов достиг большого успеха в дальнейшем развитии и совершенствовании языка русской прозы. Развивая художественные достижения прозы Пушкина, Лермонтов не отбросил и творческих открытий романтизма, которые помогли ему в поиске средств изображения внутреннего мира человека. Отказываясь от назойливой метафоризации языка, свойственной Марлинскому, Лермонтов все же использует в прозе слова и выражения в переносном, метафорическом смысле, помогающие ему передать настроение персонажа.

Академик Виноградов, исследуя стиль прозы Лермонтова, пришел к выводу: «Лермонтов в «Герое нашего времени» объединил в гармоническое целое все созданные в пушкинскую эпоху средства художественного выражения. Был осуществлен новый стилистический синтез достижений стиховой и прозаической культуры русской речи». Вместив в пределы одного романа все жанры существовавших в 1830-е годы повестей, объединив их личностью одного, центрального героя, Лермонтов достиг органического синтеза их повествовательных манер и стилей. Гоголь сказал: «Никто еще не писал у нас такою правильною, прекрасною и благоуханною прозою». «Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова», — утверждал Чехов, рекомендуя учиться писать путем тщательного грамматического разбора лермонтовской прозы.

Наконец, роман «Герой нашего времени» открыл путь русскому психологическому и идеологическому роману 1860-х годов от Достоевского и Толстого до Гончарова и Тургенева. Развивая пушкинскую традицию в изображении

«лишнего человека», Лермонтов не только усложнил психологический анализ в обрисовке его характера, но и придал роману идеологическую глубину, философское звучание.

Вопросы и задания на базовом и профильном уровнях изучения

1. В чем сходство и различия в мироощущении Пушкина и Лермонтова? Почему Белинский связывал с творчеством Лермонтова начало новой, послепушкинской эпохи в русской литературе?
2. Подготовьте рассказ о детстве Лермонтова. Какие впечатления детских лет способствовали его раннему взрослению?
3. Расскажите об интеллектуальной атмосфере, окружавшей Лермонтова в Московском Благородном пансионе.
   Какое влияние оказала она на становление его поэтического таланта? Ответ подтвердите анализом его юношеских стихов.
4. Напишите сочинение-миниатюру на тему «Религиозные мотивы в лирике Лермонтова».
5. Какие тайны русского национального характера раскрыл Лермонтов в стихотворениях «Песня про купца Калашникова...» и «Бородино»?
6. Сопоставьте воспоминания Тургенева о Лермонтове со стихами «Как часто, пестрою толпою окружен...» и найдите моменты совпадения образа поэта в прозе Тургенева с лирическим героем стихотворения. Что нового вносит Лермонтов в жанр элегии?
7. Как изменилось отношение поэта к «самопознанию» в стихотворении «Дума»? В чем видит поэт слабость людей своего поколения?
8. Раскройте философский смысл стихотворения Лермонтова «И скучно и грустно...».
9. Подготовьте рассказ о второй ссылке Лермонтова на Кавказ. Какое настроение преобладает в его стихотворении «Тучи»?
10. Проанализируйте стихотворение Лермонтова «Валерик». Какие приемы использует поэт для передачи трагически-бессмысленной сути войны?
11. Дайте анализ лермонтовского стихотворения «Родина», обратив внимание на его композицию и систему образов.
12. Подготовьте рассказ о творческой истории романа «Герой нашего времени». Объясните содержательный смысл композиционного построения этого романа. (В какой последовательности сменяются повествователи в романе и почему? С какой целью Лермонтов нарушает хронологическую последователь-

ность повестей? Для чего ему нужны «дневниковые» главы романа?)

13. Покажите сходство и различия между Онегиным и Печориным. Каковы особенности героя лермонтовской эпохи в сравнении с героем пушкинской эпохи 1820-х годов?
14. Почему рассказ о любви Печорина к Бэле ведется от лица Максима Максимыча? Почему эта любовь была обречена?
15. Почему описание портрета Печорина делает сам автор? Как сцена встречи Печорина с Максимом Максимычем раскрывает их характеры? Кому из героев вы здесь сочувствуете и почему?
16. Какие черты характера Печорина раскрываются в повести «Тамань»?
17. За что Печорин презирает Грушницкого? Как проявляется его характер в сцене дуэли? Похожа ли эта дуэль на дуэль Онегина и Ленского?
18. В чем изъян печоринского ума, являющийся источником двойственности всех его поступков и переживаний? Покажите этот изъян на примере отношений Печорина с княжной Мери и другими героями романа.
19. Проанализируйте отношения Печорина с Верой. Способен ли герой на истинную любовь?
20. Почему роман заканчивается главой «Фаталист»?
21. Какие приемы типизации использует Лермонтов, отделяя себя от Печорина?
22. Подготовьте сообщение на тему «Герой нашего времени» как социально-психологический роман».

Дополнительные вопросы и задания для профильного уровня изучения

1. В чем принципиальное отличие лермонтовской эпохи от эпохи пушкинской.
2. Дайте разбор лермонтовских стихотворений, свидетельствующих об увлечении поэта творчеством Байрона. В чем сходство и различия Лермонтова с Байроном в художественном решении образа Наполеона?
3. Сопоставьте стихотворение Лермонтова «Тучи» с «Тучей» («Последняя туча рассеянной бури...») Пушкина. Покажите различие в мироощущении двух поэтов и в стиле их стихов.
4. Сопоставьте стихи Лермонтова «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...» со стихотворением Пушкина «Я Вас любил...». Попытайтесь определить сходство и различие этих стихов и свяжите их с общим характером творчества Лермонтова и Пушкина.

5. Дайте обобщенную характеристику лирического героя Лермонтова. В чем его принципиальное отличие от лирического героя пушкинской поэзии?
6. Напишите сочинение-миниатюру «Стихотворение «Пророк» у Пушкина и Лермонтова». Покажите различие во взгляде поэтов на судьбу творческой личности.
7. Сопоставьте образ Демона в стихотворениях Пушкина «Демон» и «Ангел» с Демоном одноименной лермонтовской поэмы. Как Лермонтов развивает пушкинскую традицию?
8. Для чего нужно Лермонтову восприятие Печорина глазами Максима Максимыча? Какую роль играет этот герой и его взгляд на мир в раскрытии сильных и слабых сторон характера Печорина?
9. Дайте сопоставительный анализ образов Печорина и Грушницкого. Какой содержательный смысл в романе имеет установка Лермонтова на пародию?
10. Есть ли у Печорина друзья? Можно ли назвать его другом доктора Вернера?
11. Какие лирические стихотворения Лермонтова вы вспоминаете, следя за судьбой Печорина, и почему?
12. Почему Белинский назвал Печорина «страдающим эгоистом»? Можно ли эту характеристику отнести к Демону Лермонтова? Как раскрывается характер главного героя в реалистическом романе и в романтической поэме? Как изменялся образ Демона в восьми редакциях поэмы?

Николай Васильевич ГОГОЛЬ (1809—1852)

Призвание Гоголя-писателя

«Ничего не говорю о великости этой утраты. Моя утрата всех больше, — писал Гоголь друзьям, получив известие о гибели Пушкина. — Когда я творил, я видел перед собою только Пушкина. Ничто мне были все толки... мне дорого было его вечное и непреложное слово. Ничего не предпринимал, ничего не писал я без его совета. Все, что есть у меня хорошего, всем этим я обязан ему».

Гоголь встретился и сошелся с Пушкиным в 1831 году, а расстался с ним, уезжая за границу, в 1836-м. С уходом Пушкина исчезла опора. Небесный свод поэзии, высокой и недосягаемой в своей Божественной гармонии, который Пушкин, как атлант, держал на своих плечах, теперь обрушился на Гоголя. Он испытал впервые чувство страшного творческого одиночества, о котором поведал нам *в седьмой* главе «Мертвых душ».

Ясно, что в поэте, который никогда не изменял возвышенному строю своей лиры, Гоголь видит Пушкина, а в писателе, погрузившемся в изображение «страшной, потрясающей тины мелочей, опутавших нашу жизнь», писателе одиноком и непризнанном Гоголь видит себя самого. За горечью утраты Пушкина, великого гения гармонии, чувствуется уже и скрытая полемика с ним, свидетельствующая о творческом самоопределении Гоголя по отношению к пушкинскому художественному наследию. Эта полемика ощущается и в специальных статьях. Определяя Пушкина как русского человека в его развитии, Гоголь замечает, что красота его поэзии — это «очищенная красота», не снисходящая до ничтожных мелочей, которые опутывают повседневную жизнь человека.

В «Выбранных местах из переписки с друзьями», давая Пушкину высокую оценку, Гоголь замечает в то же время некоторую односторонность его эстетической позиции: «Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше... Все сочинения его — полный арсенал орудий поэта. Ступай туда, выбирай себе всяк по руке любое и выходи с ним на битву; но сам поэт на бит-

ву с ним не вышел». Не вышел потому, что, «становясь мужем, забирая отовсюду силы на то, чтобы управляться с большими делами, не подумал о том, как управиться с ничтожными и малыми».

Мы видим, что сквозь похвалу Пушкину слышится гоголевский упрек ему. Может быть, этот упрек не совсем справедливый, но зато ясно выражающий мироощущение Гоголя. Он рвется на битву со всем накопившимся «сором и дрязгом» «растрепанной действительности», который был оставлен Пушкиным без внимания. Литература призвана активно участвовать в жизнестроительстве более совершенного человека и более гармоничного миропорядка. Задача писателя, по Гоголю, заключается в том, чтобы открыть человеку глаза на его собственное несовершенство.

Расхождение Гоголя с Пушкиным было не случайным и определялось не личными особенностями его дарования. Ко второй половине 1830-х годов в русской литературе началась смена поколений, наступала новая фаза в самом развитии художественного творчества. Пафос Пушкина заключался в утверждении гармонических идеалов. Пафос Гоголя — в критике, в обличении жизни, которая вступает в противоречие с собственными потенциальными возможностями, обнаруженными гением Пушкина — «русским человеком в его развитии». Пушкин для Гоголя остается идеалом, опираясь на который он подвергает анализу современную жизнь, обнажая свойственные ей болезни и призывая ее к исцелению. Образ Пушкина является для Гоголя «солнцем поэзии» и одновременно залогом того, что русская жизнь может совершенствоваться в пушкинском направлении. Пушкин — это гоголевский свет, гоголевская надежда.

«Высокое достоинство русской природы, — считает Гоголь, — состоит в том, что она способна глубже, чем другие, принять в себя слово евангельское, возводящее к совершенству человека. Семена небесного Сеятеля с равной щедростью были разбросаны повсюду. Но одни попали на проезжую дорогу <...> и были расхищены налетевшими птицами; другие попали на камень, взошли, но усохли; третьи, в тернии, взошли, но скоро были заглушены дурными травами; четвертые только, попавшие на добрую почву, принесли плод. Эта добрая почва — русская восприимчивая природа. Хорошо взлелеянные в сердце семена Христовы дали все лучшее, что ни есть в русском характере».

Пушкин, по Гоголю, — гений русской восприимчивости. «Он заботился только о том, чтобы сказать одним одаренным поэтическим чутьем: «Смотрите, как прекрасно творение Бога!» и, не прибавляя ничего больше, перелететь к другому предмету затем, чтобы сказать также: «Смотрите, как прекрасно Божие творение!»... И как верен отклик, как чутко

его ухо! Слышишь запах, цвет земли, времени, народа. В Испании он испанец, с греком — грек, на Кавказе — вольный горец в полном смысле этого слова; с отжившим человеком он дышит стариной времени минувшего; заглянет к мужику в избу — он русский весь с головы до ног».

Эти черты русской природы связаны, по Гоголю, с православно-христианской душой народа, наделенного даром бескорыстного приветного отклика на красоту, правду и добро. В этом заключается секрет «силы возбудительного влияния» Пушкина на любой талант. Гоголь почувствовал эту «возбудительную силу» в самом начале творческого пути. Пушкин дал ему «некий свет» и призвал его: «Иди ж, держись сего ты света. / Пусть будет он тебе единственная мета». Гоголь пошел в литературе собственным путем, но направление движения определял по пушкинскому компасу.

На протяжении всей своей жизни Гоголь чувствовал себя одиноким. Ему казалось, что современники плохо его понимают. И хотя при жизни его высоко ценил Белинский и другие русские критики, этими оценками писатель не был удовлетворен: они скользили по поверхности его дарования и не касались глубины. В Гоголе все видели писателя-сатирика, обличителя пороков современного общественного строя. Но скрытые духовные корни, которые питали его дарование, современники склонны были не замечать.

В одном письме к Жуковскому Гоголь говорит, что в процессе творчества он прислушивается к высшему зову, требующему от него безусловного повиновения и ждущему его вдохновения. Вслед за Пушкиным Гоголь видит в писательском призвании Божественный дар. В изображении человеческих грехов, в обличении человеческой пошлости Гоголь более всего опасается авторской субъективности и гордыни. И в этом смысле его произведения тяготели к пророческому обличению. Писатель, как человек, подвержен тем же грехам, что и люди, им изображаемые. Но в минуты творческого вдохновения он теряет свое «я», свою человеческую «самость». Его устами говорит уже не человеческая, а Божественная мудрость: голос писателя — пророческий глас.

Мировоззрение Гоголя в основе своей было глубоко религиозным. Гоголь никогда не разделял идейных установок Белинского и русской мысли, согласно которым человек по своей природе добр, а зло заключается в общественных отношениях. «Природа человека» никогда не представлялась Гоголю «мерою всех вещей», ибо он как христианин был убежден, что эта природа помрачена первородным грехом. Источник общественного зла заключен не в социальных отношениях, и устранить это зло с помощью реформ или революций нельзя. Несовершенное общество не причина, а следствие человеческой порочности. Внешняя организация жиз-

ни — отражение внутреннего мира человека. И если в человеке помрачен его Божественный первообраз, никакие изменения внешних форм жизни не в состоянии уничтожить зло.

Все творчество Гоголя взывает к падшему человеку: «Встань и иди!» «В нравственной области Гоголь был гениально одарен, — утверждал исследователь его творчества К. Мочульский, — ему было суждено повернуть всю русскую литературу от эстетики к религии, сдвинуть ее с пути Пушкина на путь Достоевского. Все черты, характеризующие «великую русскую литературу», ставшую мировой, были намечены Гоголем: ее религиозно-нравственный строй, ее гражданственность и общественность, ее пророческий пафос и мессианство».

Гоголь бичевал социальное зло в той мере, в какой видел коренной источник несовершенств. Гоголь дал этому источнику название *пошлость современного человека*. «Пошлым» является человек, утративший духовное измерение жизни, образ Божий. Когда помрачается этот образ в душе, человек превращается в плоское существо, замкнутое в себе самом, в своем эгоизме. Он становится пленником своих несовершенств и погружается в болото бездуховного *ничто*. Люди вязнут в тине мелочей, опутывающих жизнь. Смысл их существования сводится к потреблению материальных благ, которые тянут человеческую душу вниз — к расчетливости, хитрости, лжи.

Гоголь пришел к мысли, что всякое изменение жизни к лучшему надо начинать с преображения человеческой личности. В отличие от либералов-реформаторов и революционеров-социалистов Гоголь не верил в возможность обновления жизни путем изменений существующего социального строя. «Мысль об «общем деле» у Гоголя была мыслью о решительном повороте жизни в сторону Христовой правды — не на путях внешней революции, а на путях крутого, но подлинного религиозного перелома в каждой отдельной человеческой душе», — писал о Гоголе русский мыслитель Василий Зеньковский.

Литературу Гоголь представлял как действенное орудие, с помощью которого можно пробудить в человеке религиозную искру и подвигнуть его на этот крутой перелом. И только неудача с написанием второго тома «Мертвых душ», в котором он хотел показать пробуждение духовных забот в пошлом человеке, заставила его обратиться к прямой религиозной проповеди в «Выбранных местах из переписки с друзьями».

Белинский придерживался в те годы революционно-демократических и социалистических убеждений. Он обрушился на эту книгу в «Письме к Гоголю», упрекая писателя в отступничестве от «прогрессивных» взглядов, в религиозном

мракобесии. Это письмо показало, что религиозную глубину гоголевского реализма Белинский не чувствовал никогда. Пафос реалистического творчества Гоголя он сводил к «обличению существующего общественного строя».

От Белинского пошла традиция делить творчество Гоголя на две части. «Ревизор» и «Мертвые души» рассматривались как прямая политическая сатира на самодержавие и крепостничество, призывавшая к их «свержению», а «Выбранные места из переписки с друзьями» толковались как произведение, явившееся в результате крутого перелома в мировоззрении писателя, изменившего своим «прогрессивным» убеждениям. Не обращали внимания на неоднократные и настойчивые уверения Гоголя, что «главные положения» его религиозного миросозерцания оставались неизменными на протяжении всего творческого пути. Идея воскрешения «мертвых душ» была главной и в художественном, и в публицистическом его творчестве. «Общество тогда только поправится, когда всякий человек займется собою и будет жить как христианин», — утверждал Гоголь. Это было коренное его убеждение от ранних повестей и рассказов до «Мертвых душ» и «Выбранных мест из переписки...».

Детство и юность Гоголя

Николай Васильевич Гоголь родился 20 марта (1 апреля) 1809 года в местечке Великие Сорочинцы Миргородского уезда Полтавской губернии в семье небогатого украинского помещика Василия Афанасьевича Гоголя-Яновского и его супруги Марии Ивановны. Детские годы его прошли в имении родителей Васильевка Миргородского уезда, неподалеку от села Диканька. Это были места, вошедшие в летописи. Здесь Кочубей враждовал с Мазепой, и в диканьской церкви хранилась его окровавленная рубашка, в которой по навету Мазепы он был казнен. В часе езды от Васильевки по Опошнянскому тракту было Полтавское поле — место знаменитой битвы. От своей бабушки Татьяны Семеновны, научившей мальчика рисовать и даже вышивать гарусом, Гоголь слушал зимними вечерами украинские народные песни. Внучка славного Лизогуба, сподвижника Петра Великого, бабушка рассказывала внуку исторические легенды и предания о героических страницах истории, о запорожской казачьей вольнице. Давно уже перевелись в Миргороде те удалые казаки, о которых слагались песни и легенды. Потомки их стали столбовыми дворянами или вольными хлебопашцами. От былой воинской славы остались развешанные по стенам в виде украшения ружья, пистолеты да казачьи шашки. Племя героев сменила толпа «существователей», круг интересов которых ограничивался приобретательством.

Семья Гоголей выделялась на этом фоне устойчивыми культурными запросами. Василий Афанасьевич был талантливым рассказчиком и любителем театра. Он близко сошелся с дальним родственником, бывшим министром юстиции Д. П. Трощинским, который жил на покое в селе Кибинцы, неподалеку от Васильевки. Богатый вельможа устроил в своей усадьбе домашний театр, где Василий Афанасьевич стал режиссером и актером. Он составлял для этого театра комедии на украинском языке, сюжеты которых заимствовал из народных сказок. В подготовке спектаклей принимал участие В. В. Капнист, маститый драматург, автор прославленной «Ябеды». На подмостках сцены в Кибинцах разыгрывались его пьесы, а также «Недоросль» Фонвизина, «Подщипа» Крылова. Василий Афанасьевич был дружен с Капнистом, гостил иногда всем семейством у него в Обуховке. В июле 1813 года маленький Гоголь видел здесь Г. Р. Державина, навещавшего друга своей молодости. Писательский дар и актерский талант Гоголь унаследовал от своего отца.

Мать Мария Ивановна была женщиной религиозной, нервной и впечатлительной. Потеряв двоих детей, умерших в младенчестве, она со страхом ждала третьего. Супруги молились в диканьской церкви перед чудотворной иконой св. Николая. Дав новорожденному имя почитаемого в народе святителя, родители окружили мальчика особой лаской и вниманием.

С детства запомнились Гоголю рассказы матери о последних временах, о гибели мира и Страшном суде, об адских муках грешников. Рассказы сопровождались материнскими наставлениями о необходимости блюсти душевную чистоту ради будущего спасения. Большое впечатление на мальчика произвели рассказы о лестнице, которую спускают с неба ангелы, подавая руку душе умершего. На лестнице этой — семь мерок; последняя, седьмая, поднимает бессмертную душу человека на седьмое небо, в райские обители, которые доступны немногим. Туда попадают души праведников — людей, которые провели земную жизнь «во всяком благочестии и чистоте». Образ лестницы пройдет потом через все размышления Гоголя об участи и призвании человека к духовному совершенствованию.

От матери унаследовал Гоголь тонкую душевную организацию, склонность к созерцательности и богобоязненную религиозность. Дочь Капниста вспоминала: «Гоголя я знала мальчиком всегда серьезным и до того задумчивым, что это чрезвычайно беспокоило его мать». На воображение мальчика повлияли языческие верования народа в домовых, ведьм, водяных и русалок. Разноголосый и пестрый, подчас комически веселый, а порой приводящий в страх и трепет таин-

ственный мир народной демонологии с детских лет впитала впечатлительная гоголевская душа.

В 1821 году, после двухлетнего обучения в Полтавском уездном училище, родители определили мальчика в только что открытую в Нежине Черниговской губернии гимназию высших наук князя Безбородко. Ее часто называли лицеем: подобно Царскосельскому лицею, гимназический курс в ней сочетался с университетскими предметами, а занятия вели профессора. Семь лет проучился Гоголь в Нежине, приезжая к родителям лишь на каникулы.

Сперва учение шло туго: сказывалась недостаточная домашняя подготовка. Дети состоятельных родителей, однокашники Гоголя, поступили в гимназию со знанием латыни, французского и немецкого языков. Гоголь завидовал им, чувствовал себя ущемленным, чурался однокашников, а в письмах домой умолял дражайших папеньку и маменьку забрать его из гимназии. Сынки богатых родителей не щадили его самолюбия, высмеивали его слабости. На собственном опыте пережил Гоголь драму «маленького человека», узнал горькую цену слов бедного чиновника Башмачкина, героя его «Шинели», обращенных к насмешникам: «Оставьте меня! Зачем вы меня обижаете?» Болезненный, хилый, мнительный, мальчик был унижаем не только сверстниками, но и нечуткими педагогами. Редкостное терпение, умение молча сносить обиды дало Гоголю первую кличку, полученную от гимназистов, — Мертвая Мысль.

Но вскоре Гоголь обнаружил незаурядный талант в рисовании, далеко опережающий обидчиков, а потом и завидные литературные способности. Появились единомышленники, с которыми он стал издавать рукописный журнал, помещая в нем свои рассказы, стихотворения, историческую повесть «Братья Твердиславичи», сатирический очерк «Нечто о Нежине, или Дуракам закон не писан», в котором он высмеивал нравы местных обывателей. Но первые литературные опыты Гоголя до нас не дошли.

В 1824 году гимназическое начальство разрешило учащимся открыть свой собственный театр. Гоголь с увлечением отдался этому начинанию: сам рисовал декорации к спектаклям, выступал в роли режиссера-постановщика и ведущего комического актера. Особенно удавались ему роли стариков и старух, и однажды он покорил публику мастерским исполнением роли Простаковой в комедии Фонвизина «Недоросль».

Этот Молчун и Мертвая Мысль вдруг вышел из подполья и обнаружил неиссякаемые источники юмора. Все заметили его острый глаз и примечательную способность по одной яркой детали схватывать самую суть человеческого характера. Его коньком стала, например, комическая имитация лицей-

ских учителей, настолько точная и меткая, что учащиеся хохотали до колик в животе: то он подражает голосам разных животных, то мастерски изображает дурачка. А однажды, чтобы избежать телесного наказания, Гоголь так правдоподобно разыграл сумасшествие, что перепуганное гимназическое начальство направило его в лечебницу.

Но за внешней гоголевской веселостью всегда чувствовалась трагическая нотка, звучал какой-то скрытый вызов. Тогда-то и родилась наиболее меткая кличка, которую дали этому маленькому и болезненному проказнику гимназисты, — Таинственный Карла. Впоследствии Гоголь говорил: «Причина той веселости, которую заметили в первых сочинениях моих, показавшихся в печати, заключалась в некоторой душевной потребности. На меня находили припадки тоски, мне самому необъяснимой, которая происходила, может быть, от моего болезненного состояния. Чтобы развлекать себя самого, я придумывал все самое смешное, что только мог выдумать». Так уже в гимназические годы сформировался комический дар Гоголя — подмеченное Белинским «комическое одушевление, всегда побеждаемое чувством грусти и глубокого уныния».

Период обучения Гоголя в гимназии совпал с поворотом русской общественной мысли от культуры французского классицизма к романтической философии и поэзии Германии. В Нежине этот поворот ознаменовали любимые гимназистами профессор немецкой словесности Ф. И. Зингер и профессор права Н. Г. Белоусов, знакомивший учащихся с Гердером и Шеллингом. Если классики тосковали по Древней Элладе, то романтики обратились к христианскому Средневековью. Утверждался новый взгляд на историю как процесс, в ходе которого каждый народ в соответствии со своим «национальным духом» и призванием вносит собственный вклад в общее развитие человечества.

Пробудилась мысль о необходимости национального самопознания. В Москве возникло общество «любомудров», в которое входили В. Ф. Одоевский, И. В. Киреевский, А. И. Кошелев, Д. В. Веневитинов, М. А. Максимович. Появилась идея создания собственного журнала, программу которого Веневитинов наметил в статье «Несколько мыслей в план журнала»: «*Самопознание* — вот идея, одна только могущая одушевить вселенную; вот цель и венец человека... С сей точки зрения мы должны взирать на *каждый народ*, как на *лицо отдельное*, которое к самопознанию направляет все свои собственные усилия, ознаменованные печатию особенного характера».

Веневитинов подвергает критике современную русскую мысль и литературу. «У всех народов, — говорит он, — просвещение развивалось из начала отечественного. Россия

же все получила извне». Она «приняла наружную форму образованности и воздвигла мнимое здание литературы без всякого основания». Задачей современности является возвращение к себе, к своим собственным историческим корням, к русской древности, к народной песне как хранительнице национальной памяти. Один из «любомудров», М. А. Максимович, приступил тогда к собиранию украинских народных песен, а другой, П. В. Киреевский, — великорусских. Пробуждался интерес к Украине как колыбели восточнославянской и русской истории.

В 1824 году «любомудры» организовали свой печатный орган — альманах «Мнемозина». Второй номер его открывался программной повестью В. Ф. Одоевского «Елладий». В ней звучал призыв к духовному возрождению человека: «Чья жизнь была — беспрерывное совершенствование, тому *на земле знакомо небесное*, тот бодро оставляет прах земной, он привык отрясать его! — но *горе оземленелому* телом и духом!»

Гоголь читает этот альманах. За год до окончания гимназии он пишет своему другу Г. И. Высоцкому в Петербург: «Ты знаешь всех наших *существователей*», которые «задавили корою своей *земности*, ничтожного самодоволия высокое назначение человека. И между этими существователями я должен пресмыкаться». В согласии с религиозной философией «любомудров»-романтиков Гоголь верит в свое высокое предназначение.

Благословен тот дивный миг,
Когда в поре *самопознанья*,
В поре могучих сил своих
Ты, небом избранный, постиг
Цель высшую существованья... —

так пишет Гоголь о своем призвании в романтической поэме «Ганц Кюхельгартен», сочиненной в последний год его обучения в гимназии.

В 1826 году Гоголь начинает труд собирательский. Он заводит «Книгу всякой всячины, или Подручную энциклопедию» — объемистую тетрадь в пятьсот страниц. Он записывает в ней украинские народные песни, пословицы и поговорки, народные предания, описания деревенских обрядов, отрывки из произведений украинских писателей, выписки из сочинений старинных западноевропейских путешественников по России. Сюда включает он обширный «лексикон малороссийский» — материалы для словаря украинского языка.

В 1825 году семья Гоголей переживает тяжкую утрату: скоропостижно умирает отец Василий Афанасьевич. Гоголь

переносит этот удар «с твердостью христианина». Он остается старшим в семье. С этого момента начинается его стремительное взросление: юноша всерьез задумывается о своем призвании, о выборе жизненного пути. «Ежели об чем я теперь думаю, так это все о будущей жизни моей, — пишет он матери. — Во сне и наяву мне грезится Петербург и служба государству». «Я перебрал в уме все состояния, все должности в государстве и остановился на одном. На юстиции», — делится он планами с дядюшкой.

Насколько искренни эти признания Таинственного Карлы? Ведь романтическую поэму «Ганц Кюхельгартен» и «Подручную энциклопедию» он тщательно уложит в дорожный саквояж! Звание литератора в глазах русского дворянства 1830-х годов не воспринималось серьезно. Да и в жизни того времени понятие «профессиональный писатель», если вспомнить Пушкина, с трудом завоевывало свое место в общественной табели о рангах.

Начало творческого пути. «Вечера на хуторе близ Диканьки»

В июне 1828 года Гоголь окончил курс в Нежинской гимназии, а в конце года, заручившись рекомендательными письмами от влиятельных родственников, отправился в Петербург. Он ехал в столицу с самыми радужными надеждами, полагая, что сразу же откроется перед ним поприще широкой и плодотворной деятельности. Но молодого романтика ждало на первых порах глубокое разочарование. Рекомендательные письма провинциалов не помогли. Несмотря на самые отчаянные хлопоты, ему долго не удавалось определиться даже на скромную чиновничью должность. Да и там вместо великих дел, «полезных для человечества», пришлось заниматься механическим переписыванием канцелярских бумаг.

Катастрофой обернулось и начало его литературной деятельности. В 1829 году Гоголь издал под псевдонимом В. Алов привезенную из Нежина романтическую поэму «Ганц Кюхельгартен». Держа свое авторство в глубокой тайне, он разнес издание по книжным лавкам, раздал знакомым, передал в редакции влиятельных газет и журналов для отзыва. Но в магазинах поэму не покупали, друзья и знакомые хранили по ее поводу гробовое молчание. Только Н. Полевой в «Московском телеграфе» откликнулся на это сочинение обидной насмешкой, да в «Северной пчеле» Гоголь прочел убийственные слова: «Свет ничего бы не потерял, если бы сия первая попытка юного таланта залежалась под спудом».

Со своим слугой он забрал у книгопродавцев все экземпляры нераспроданной поэмы, снял специальный номер в гостинице и там сжег их все до одного. До конца жизни Гоголь никому не открылся, что псевдоним В. Алов и поэма «Ганц Кюхельгартен» принадлежали ему.

В этих драматических обстоятельствах Гоголя поддерживает вера в свое высокое призвание и глубокое религиозное убеждение, позволявшее ему видеть в постигших его неудачах волю Провидения, важную и нужную для христианина жизненную школу. «Жалованья получаю сущую безделицу, — пишет он матери, — весь мой доход состоит в том, что иногда напишу или переведу какую-нибудь статейку для господ журналистов... В столице нельзя пропасть с голоду имеющему хотя бы скудный от Бога талант. Одного только нужно опасаться здесь для бедняка — заболеть. Тогда-то уж ему почти нет спасения».

Одновременно с этими жалобами письма Гоголя к матери начинают пестрить настойчивыми просьбами сообщать как можно подробнее обычаи и нравы малороссиян. Ценя тонкий и наблюдательный ум Марии Ивановны, Гоголь ждет описаний полного наряда сельского дьячка, крестьянской девушки («до последней ленты!»), парубка, мужика. Его интересует украинская древность, одежды времен гетманских. Он просит дать подробное описание украинской свадьбы, ему нужны сведения о колядках, об Иване Купале, о русалках, домовых и прочей нечисти. «Много носится между простым народом поверий, страшных сказаний, преданий», и все это для Гоголя теперь «чрезвычайно занимательно».

В свободное от служебных занятий время в «уединенной комнатке» Гоголь начинает свой труд над творческой обработкой присланных ему материалов. Воображение уносит его на родину, в поэтический мир украинской природы, в таинственную глубину народной души, в праздничный шум ярмарочной толпы, в героические времена борьбы «козацкого народа» за свою независимость, за святую веру православную. Он вчитывается в тексты народных песен, вспоминает их мелодии — и поет гоголевская душа: «Моя радость, жизнь моя! песни! как я вас люблю! Что все черствые летописи, в которых я теперь роюсь, перед этими звонкими, живыми летописями!»

Чужой и равнодушный Петербург, где столько мытарств ему пришлось пережить, давно пробудил ностальгическую тоску по родной Украине. В долгие петербургские сумерки, иногда далеко за полночь, у догорающей сальной свечки, поеживаясь от холода, уносится Гоголь в воображении туда, в теплый край детства: «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раз-

дался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно душен, и полон неги, и движет океан благоуханий. Божественная ночь! Очаровательная ночь!»

Высоко над землей несут Гоголя крылья его мечты — могучие крылья. С высоты видит он всю Украину, тысячеверстно раскинутую перед ним: «За Киевом показалось неслыханное чудо. Все паны и гетьманы собирались дивиться сему чуду: вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Черное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою подымавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левую руку видна была земля Галичская».

Украину хуторскую, приземленную, погрязшую в мелочах, изображали до Гоголя многие. Такая Украина стала модной еще в 1820-х годах. Здесь и В. Т. Нарежный с его романом «Два Ивана, или Страсть к тяжбам», с повестью «Бурсак», и А. Погорельский с повестью «Монастырка». К поэтической, героической стороне украинской истории прикоснулся, пожалуй, лишь К. Ф. Рылеев в своих «Думах». Но от подлинного историзма его «Думы» были далеки. В год приезда Гоголя в Петербург опубликовал поэму «Полтава» Пушкин. Поэтическое восприятие украинской ночи Гоголь позаимствовал у своего учителя. Вспомним пушкинское:

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы...

Но у Пушкина украинская тема не была центральной: сюжет поэмы замкнут на главном образе — Петре Великом.

Гоголь совершает в освещении этой темы переворот общероссийского масштаба и литературной значимости. Оторвавшись на крыльях мечты от приземленно-бытового, узкого, «хуторского» восприятия, он увидел Украину в целостном образе, как мир, единый не только в пространстве, но и во времени, в исторической глубине. Живым ядром, центром его у Гоголя оказался народный мир, неразложимое единство, органическая духовная общность, сформировавшаяся под влиянием поэтической природы, православно-христианской веры, подсвеченной языческими поверьями, — общность, закаленная в героических битвах за независимость.

Одна за другой выходят из-под пера Гоголя повести, раскрывающие с разных сторон целостный и живой образ Украины, связывающиеся в единую книгу под заглавием «Вечера на хуторе близ Диканьки». Первая часть «Вече-

ров...» появляется отдельным изданием в сентябре 1831 года («Сорочинская ярмарка», «Вечер накануне Ивана Купала», «Майская ночь, или Утопленница», «Пропавшая грамота»), вторая — в марте 1832 года («Ночь перед Рождеством», «Страшная месть», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», «Заколдованное место»).

«Сейчас прочел «Вечера близ Диканьки», — пишет Пушкин. — Они изумили меня. Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности. А местами какая поэзия, какая чувствительность! Все это так необыкновенно в нашей литературе, что я доселе не образумился. Мне сказывали, что когда издатель вошел в типографию, где печатались «Вечера», то наборщики начали прыскать, зажимая рот рукою. Фактор объяснил их веселость, что наборщики помирали со смеху, набирая его книгу. Мольер и Фильдинг, вероятно, были бы рады рассмешить своих наборщиков. Поздравляю публику с истинно веселою книгою, а автору сердечно желаю дальнейших успехов».

В «Вечерах...» Гоголь сумел проникнуться духом свободного и вольного народа, опираясь на фольклор, используя его по-своему, творчески. Писатель не просто заимствует из народного искусства те или иные сказочные, песенные, бытовые мотивы. Он переводит фольклор на язык современного искусства, передает самую суть народного сознания, творит собственный мир в духе фольклора.

Повествование у Гоголя идет от множества рассказчиков: в лирических описаниях мы слышим голос автора, который перебивается далее голосом Рудого Панька или тех простодушных украинцев, которых иной раз пересказывает этот пасечник. Но всем рассказчикам «Вечеров...» присуще нечто общее, что объединяет их голоса в хор. В лирических пейзажах автора, например, отчетливо прослушивается поэтическая душа, родственная украинской народной песне. Из народного источника идет знаменитый гиперболизм описаний природы в «Страшной мести»: «Чуден Днепр при тихой погоде...» Это Днепр народной легенды, поэтической думы. Его песенный разлив настолько широк, что и впрямь «редкая птица долетит до середины Днепра».

Гоголь обретает в «Вечерах...» ту свободу, о которой мечтал, о которой писал товарищам, — свободу от «земности», придавившей современного человека, превратившей его в тусклого существователя. В народной жизни его интересуют не серые будни, а яркие праздники, когда над человеком не довлеет злоба дня. Мир «Вечеров...» именно такой, веселый и праздничный, где, по словам Г. А. Гуковского, все — здоровое, яркое, где торжествует молодость, красота, нравственное начало. Это — мир, где бесшабашные, красивые, влюбленные и веселые парубки так легко добиваются люб-

ви еще более красивых девушек, пламенных и гордых одновременно; где препятствия устраняются легче, чем они возникают.

В этом мире даже черти не страшны, а, наоборот, забавны и не лишены своей «чертовской» нравственности. Как же могло это статься, чтобы черта выгнали из пекла? — удивляется Черевик. — «Что ж делать, кум? выгнали, да и выгнали, как собаку мужик выгоняет из хаты. Может быть, на него нашла блажь сделать какое-нибудь доброе дело, ну и указали двери. Вот черту бедному так стало скучно, так скучно <...> что хоть до петли».

Удалой кузнец Вакула в повести «Ночь перед Рождеством» легко обуздывает черта крестным знамением и заставляет зло служить ему во благо. Оседлав нечистого, он взлетает с ним в поднебесную высь и несется в Петербург добывать черевички с ноги царицы для своей возлюбленной. Как в сказке, он подкупает великую императрицу «дурацким» простодушием, получает золотые туфельки и возвращается обратно, не забыв «отблагодарить» послужившего ему нечистого по-народному: «Тут, схвативши хворостину, отвесил ему три удара, и бедный черт припустил бежать, как мужик, которого только что выпарил заседатель». Фрейлины царского двора, слушая баллады Жуковского, «поэтического дядьки ведьм и чертей», падали в обмороки от ужасов, в них представленных. Гоголь изображает тот же мир, но иначе, по-народному, со свойственной русскому человеку трезвостью и здравым смыслом. По контрасту с балладными ужасами Жуковского гоголевская фантастика вызывала веселый смех и у Пушкина, и у всех русских читателей.

Вот у подгулявшего не в меру деда черти унесли шапку с важной грамотой от запорожцев к самой царице. Отправился он выручать грамоту в самое пекло: «Батюшки мои! — ахнул дед, разглядевши хорошенько: — что за чудища! рожи на роже, как говорится, не видно...» На деда смех напал, когда он увидел, «как черти с собачьими мордами, на немецких ножках, вертя хвостами, увивались около ведьм, будто парни около красных девушек». Таким же представляется черт в «Ночи перед Рождеством»: «Спереди совершенно немец: узенькая, беспрестанно вертевшаяся и нюхавшая все, что ни попадалось, мордочка оканчивалась, как и у наших свиней, кругленьким пятачком, ноги были так тонки, что если бы такие имел яресковский голова, то он переломал бы их в первом козачке. Но зато сзади он был настоящий губернский стряпчий в мундире, потому что у него висел хвост, такой острый и длинный, как теперешние мундирные фалды». А когда это «животное начнет увиваться за бойкой ведьмой, ядреной бабой Солохой», то он окажется «проворнее всякого франта в чулках».

Совершенно очевидно, что в глазах народа вся эта бесовская нечисть принимает облик чуждого ему «европеизированного» сословия. Черт у Гоголя в своем «портрете» обретает далеко не безобидную социальную окрашенность. Да и пристрастия этого племени довольно откровенно соотнесены с пристрастиями «сильных мира сего». Вот дед в «Пропавшей грамоте» начал речь, обращенную к сатанинскому сборищу: «И на эту речь хоть бы слово; только одна рожа сунула горячую головню прямехонько деду в лоб». «Дед догадался: забрал в горсть все бывшие с ним деньги и кинул, словно собакам, им в середину. Как только кинул он деньги, все перед ним перемешалось, земля задрожала...»

Нет ничего удивительного в хохоте православных трудягнаборщиков, читавших гоголевскую книгу. Понятно их смущение при виде появившегося хозяина («фыркали в кулак исподтишка», «прыскали, зажимая рот рукою»). Откровенный, смелый и невиданный до того демократизм этой книги и веселил, и пугал их: такой профанации царство «сильных мира сего» до сих пор никем еще из русских писателей не подвергалось.

Пушкин назвал «Вечера...» веселой книгой. Но его гармонический, светлый гений прошел мимо того глубокого диссонанса, который пронизывает ее. Уже в первой повести цикла финальная сцена веселья и единства людей в музыке и танце обрывается трагической нотой: «Гром, хохот, песни слышались тише и тише. Смычок умирал, слабея и теряя неясные звуки в пустоте воздуха. Еще слышалось где-то топанье, что-то похожее на ропот отдаленного моря, и скоро все стало пусто и глухо... Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? В собственном эхе слышит уже он грусть и пустыню и дико внемлет ему. Не так ли резвые други бурной и вольной юности, поодиночке, один за другим, теряются по свету и оставляют, наконец, одного старинного брата их? Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему».

О чем говорит этот грустный финал, на что он намекает? Гоголь смотрел на историю народа как на жизнь человека: национальная душа в истории проходит через те же возрастные фазы — юность, молодость, зрелость, старость. В книге «Вечеров...» Гоголь поэтизирует юность своего народа — безоглядную, беззаботную, воспринимающую мир как вечный праздник, как буйное и разгульное пиршество земных радостей и страстей. Православная душа народа еще не доросла тут до глубокой веры, до зрелой религиозности. Она еще полна языческих суеверий и предрассудков, свойственных юности нации, но и обрекающих эту юность на трагические искушения.

Гоголь-христианин знает, конечно, чем помочь сердцу в пустыне одиночества. Но он знает также, что народ, к которому он принадлежит, обречен на неизбежные испытания, от которых никому не уберечь его, не защитить, не спасти. Радость юности — «прекрасная», но «непостоянная» гостья — «улетит от нас», улетит и от народа. Эта тема, как грозовая туча, надвигается на солнечное небо «Вечеров...», достигая кульминации в повести «Страшная месть».

Рядом с племенем поющим и пляшущим, бок о бок с ним организуется в иное, недоброе единство другое племя, темное, бесовское, угрожающее пляшущим и поющим разрушением их веселья и распадом их единства. И по мере того как крепнет это племя, обостряется в повестях Гоголя чувство времени, утверждает себя историческая тема. Во второй части «Вечеров...» она звучит отчетливо и внятно, даже обретает зримые хронологические рамки: от запорожской юности XVI—XVII веков («Страшная месть») к крепостнической современности («Иван Федорович Шпонька и его тетушка»).

Чем искушает бесовская сила находящийся в состоянии романтической юности простодушный и доверчивый народ? Набор таких соблазнов неизменен во все времена: гордыня и тщеславие, богатство и роскошь, сластолюбие и похоть да еще один сугубо национальный порок, попавший даже в летопись Нестора, — «веселие Руси есть пити».

Как только простой казак Макогоненко стал сельским головой, так и ушел в гордыню, стал важен и чванлив. На мирской сходке, или громаде, «всегда берет верх», «высылает, кого ему угодно, ровнять и гладить дорогу или копать ров». Напускает на себя голова угрюмость и суровость, говорит отрывисто и немного — начальствует. Потенциальные возможности перехода казацкой вольницы в самодурство и произвол подчеркнуты Гоголем и в поведении парубков: «Гуляй, козацкая голова! — говорил дюжий повеса, ударив ногою в ногу и хлопнув руками. — Что за роскошь! Что за воля! Как начнешь беситься — чудится, будто поминаешь давние годы. Любо, вольно на сердце; а душа как будто в раю. Гей, хлопцы! Гей, гуляй!»

«Рай» казацкой вольницы далеко не христианский, а скорее *языческий «рай»*. Храбрый Данило Бурульбаш из «Страшной мести», вспоминая о славе запорожского войска, о золотых временах борьбы с неверными за независимость Отечества, проговаривается и о другом: «Сколько каменья шапками черпали козаки! Каких коней, Катерина, если б ты знала, каких коней мы тогда угнали!»

И когда приходит час новой битвы, когда на мгновение оживает казацкий «рай», Гоголь рисует удалой разгул довольно сложными диссонирующими красками.

Гуляют мечи, летают пули, топочут кони. В описании боя

ощутим колорит древнерусской воинской повести, возникают параллели со «Словом о полку Игореве»: та же метафора пира, переносимая на бранное поле, то же уподобление ратника крестьянину-пахарю и сравнение битвы с кровавой жатвой.

Сожалеет автор «Слова...» о поступке князя Игоря, поддавшегося игре страстей. Не свободен от древнего греха и «пир» козаческий: «уже очищается двор, уже начали разбегаться ляхи; уже обдирают козаки с убитых золотые жупаны и богатую сбрую». Не выдерживает Гоголь, как и автор «Слова...», «со слезами смешанного», вторгается в повествование с лирическим увещеванием о пагубе соблазна языческим «раем»: «Руби, козак! гуляй, козак! тешь молодецкое сердце; но не заглядывайся на золотые сбруи и жупаны! топчи под ноги золото и каменья!»

Страшной местью угрожает народная нравственность за измену козака святоотеческим преданиям — «*не собирайте себе сокровищ на земле*!». Потому и страшна месть, потому и суров Бог козацкий, что велик соблазн. Исток всех бедствий, обрушившихся на козацкий мир, народное предание связывает у Гоголя с изменой козака духовному братству и товариществу ради тщеславия да богатства. В этом смысл суровой легенды о двух братьях, Иване и Петре, в повести «Страшная месть».

В повести «Вечер накануне Ивана Купала» гонит богатый козак из дома своего бедного работника Петра. Гонит за то, что полюбил он дочь его Пидорку. Идет Петр с горя в кабак и впадает в соблазн. Пьянствует в кабаке человек без роду и племени Басаврюк, давно с нечистой силой спознавшийся. «Полно горевать тебе, козак! — говорит он несчастному. — Знаю, чего недостает тебе: вот чего!» И звенит висевшим у него возле пояса кошельком. Соблазнился Петр, забыл, что от богатства неправедного не бывает добра. И сгорел он в муках совести адским пламенем — на том месте, где он стоял, только кучка пепла осталась. Пидорка же навсегда село покинула. «Приехавший из Киева козак рассказал, что видел в Лавре монахиню, всю высохшую, как скелет, и беспрестанно молящуюся, в которой земляки, по всем приметам, узнали Пидорку».

Мир общей жизни под теплым солнцем Украины изображается Гоголем как сравнительно недалекая, но уже недостижимая реальность, ставшая мечтой. Об этом говорится во вступающей в диссонанс с остальными произведениями «Вечеров...» повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Шпонька — человек той же козацкой породы, но опошленной в современности: мелкие интересы, ограничивающиеся едой, сном и употреблением напитков, душевная дряблость и вялость. Редко-редко в глубине души «существователя» вспыхнет Божья искра.

Сборник повестей «Миргород»

Успех «Вечеров...» круто изменил положение Гоголя в Петербурге. Сердечное участие в его судьбе принимают Дельвиг, Плетнев и Жуковский. Плетнев, бывший в то время инспектором Патриотического института, доставляет ему место преподавателя истории и рекомендует на частные уроки в некоторые аристократические дома. В мае 1831 года Гоголь знакомится с Пушкиным на вечере у Плетнева. Лето и осень 1831 года Гоголь проводит в Павловске и часто встречается с Пушкиным и Жуковским в Царском Селе.

По свидетельству Гоголя, именно Пушкин впервые определил коренное своеобразие его таланта: «Обо мне много толковали, разбирая кое-какие мои стороны, но главного существа моего не определили. Его слышал один только Пушкин. Он мне говорил, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та *мелочь*, которая ускользает от глаз, мелькнула бы *крупно* в глаза всем».

Эта особенность гоголевского мировосприятия более ярко, чем в «Вечерах...», проявилась в его следующей книге «Миргород». Как и «Вечера...», цикл повестей «Миргород» состоял из двух частей. В первую вошли повести «Старосветские помещики» и «Тарас Бульба», во вторую — «Вий» и «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Обе части вышли в свет одновременно в самом начале 1835 года. Гоголь дал «Миргороду» подзаголовок «Повести, служащие продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Но эта книга не была простым продолжением «Вечеров...». И в содержании, и в характерных особенностях художественной манеры писателя она явилась новым этапом в его творческом развитии.

Летом 1832 года после более чем трехлетнего пребывания в Петербурге Гоголь навестил родные места. Грустное чувство, овладевшее им, передается в самом начале повести «Старосветские помещики», открывающей цикл: «Я до сих пор не могу позабыть двух старичков прошедшего века, которых, увы! теперь уже нет, но душа моя полна еще до сих пор жалости, и чувства мои странно сжимаются, когда воображу себе, что приеду со временем опять на их прежнее, ныне опустелое жилище и увижу кучу развалившихся хат, заглохший пруд, заросший ров на том месте, где стоял низенький домик, — и ничего более. Грустно! мне заранее грустно!»

Такой лирический зачин позволяет предположить, что в бесхитростной истории угасания двух старичков много автобиографического. Это заметил первый биограф Гоголя

П. А. Кулиш: «Не кто другой, как он сам, вбегал, прозябнув, в сени, хлопал в ладоши и слышал в скрипении двери: «батюшки, я зябну». Это он вперял глаза в сад, из которого глядела сквозь растворенное окно майская теплая ночь... Изображая свою незабвенную Пульхерию Ивановну, Гоголь маскировал дорогую личность матери... Сквозь милые черты его Бавкиды проглядывает пленительный образ великой в своей неизвестности женщины».

И все же, называя свою повесть «Старосветские помещики», Гоголь подчеркивал, что речь в ней идет не только о частной судьбе двух милых старозаветных старичков, но и о целом укладе жизни, обреченном на гибель и вызывающем у автора глубокие симпатии. Пребывание в Васильевском после многолетней разлуки открыло перед Гоголем тягостную картину разорения этого уклада, питавшего поэтический мир «Вечеров...». Причину разорения Гоголь увидел в «несчастной невоздержанности» хозяев-помещиков, поддавшихся соблазнам «цивилизованной» жизни.

Поэтизируя хозяйственный уклад патриархального имения, Гоголь показывает его самодостаточность, замкнутость в пределах границ, которые ему отведены. В этом маленьком мирке все одомашнено, все близко человеку, желания и помыслы которого отданы целиком любви к ближним и к родной земле. Согретая лаской, она платит за эту любовь сказочным преизбытком своих плодов, которых хватает на всех и про все и которые не истощаются даже при самом безумном их расточительстве.

А в финале повести Гоголь показывает причину начавшегося разорения: «Скоро приехал, неизвестно откуда, какой-то дальний родственник, наследник имения, служивший прежде поручиком, не помню, в каком полку, страшный реформатор. Он увидел тотчас величайшее расстройство и упущение в хозяйственных делах; все это решился он непременно искоренить, исправить и ввести во всем порядок. Накупил шесть прекрасных английских серпов, приколотил к каждой избе особенный номер и, наконец, так хорошо распорядился, что имение через шесть месяцев взято было в опеку».

Ясно, что главная причина расстройства заключается в чуждости этого человека основам старосветской жизни: приехал неизвестно откуда и служил неизвестно где. Какие же духовные устои оберегали этот идиллический мир от разрушения, чем дорог он Гоголю и почему рассказ о нем окрашен в столь грустные, личные тона?

На первый взгляд может показаться, что жизнь Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны бездуховна, что все в ней подчинено скучному ритуалу завтраков, обедов и ужинов, что над всем царит убогий материальный интерес, усы-

пивший навсегда высокие потребности души. Лейтмотивом всей повести действительно является тема еды: «Что вы стонете, Афанасий Иванович?» — «Бог его знает, Пульхерия Ивановна...» — «А не лучше ли вам чего-нибудь съесть, Афанасий Иванович?»

Это дало повод Белинскому невысоко оценить суть «идиллической жизни», которую ведут гоголевские старозаветные чудаки: «Возьмите его «Старосветских помещиков»: что в них? Две пародии на человечество в продолжение нескольких десятков лет пьют и едят, едят и пьют, а потом, как водится исстари, умирают... О бедное человечество! Жалкая жизнь!»

Однако оценка Белинского вступает в коренное противоречие с точкой зрения самого Гоголя, который пишет о своих героях так: «По ним можно было, казалось, читать всю жизнь их, ясную, спокойную жизнь, которую вели старые национальные, простосердечные и вместе богатые фамилии, всегда составляющие противоположность тем низким малороссиянам, которые выдираются из дегтярей, торгашей, наполняют, как саранча, палаты и присутственные места, дерут последнюю копейку с своих же земляков, наводняют Петербург ябедниками, наживают наконец капитал... Нет, они не были похожи на эти презренные и жалкие творения, так же как и все малороссийские старинные и коренные фамилии».

Старосветский быт удерживает в своих вроде бы окаменевших, превратившихся в ритуал формах какой-то очень дорогой для Гоголя духовный смысл. Обратим внимание, как говорит автор о гостеприимстве своих старичков: «Эти добрые люди, можно сказать, жили для гостей. Все, что у них ни было лучшего, все это выносилось». А в их услужливости по отношению к гостю не было «никакой приторности», их радушие было следствием «чистой, ясной простоты добрых, бесхитростных душ».

За бытовым ритуалом теплится верность этих людей вечной христианской заповеди: «Возлюби ближнего твоего как самого себя». Не любовь к «кушаньям», а любовь к ближнему движет их поступками, определяет их образ жизни. Бытовой ритуал обильных завтраков, обедов и ужинов несет в себе высокое духовное содержание. Ведь старички-то на самом деле к этим благам отнюдь не привязаны и получают они их в щедром изобилии как Божий дар за праведную жизнь.

Осиротевший старик, оставшись один, «часто поднимал ложку с кашею и, вместо того чтобы подносить ко рту, подносил к носу... «Вот это кушанье... это то кушанье, — продолжал он, и я заметил, что голос его начал дрожать и слеза готовилась выглянуть из его свинцовых глаз, но он

собирал все усилия, желая удержать ее. — Это то кушанье, которое по... по... покой... покойни...» — и вдруг брызнул слезами. Рука его упала на тарелку, тарелка опрокинулась, полетела и разбилась, соус залил его всего; он сидел бесчувственно, бесчувственно держал ложку, и слезы, как ручей, как немолчно текущий фонтан, лились, лились ливмя на застилавшую его салфетку».

И вот теперь, глядя на неутешное горе Афанасия Ивановича, автор задает себе и нам, читателям, такой вопрос: «Боже! пять лет всеистребляющего времени — старик уже бесчувственный, старик, которого жизнь, казалось, ни разу не возмущало ни одно сильное ощущение души, которого вся жизнь, казалось, состояла только из сидения на высоком стуле, из ядения сушеных рыбок и груш, из добродушных рассказов, — и такая долгая, такая жаркая печаль! Что же сильнее над нами: страсть или привычка?»

В отличие от Белинского в слово «привычка» Гоголь вкладывает высокий, духовный смысл. Вспомним Пушкина, который писал в «Евгении Онегине»:

Привычка свыше нам дана:
Замена счастию она.

«Привычка», данная человеку свыше, — это способность к самозабвенной, а значит, и бескорыстной любви к ближнему, духовной любви.

Над духовной любовью не властно время, потому что она ни к чему чувственному, приносящему временное, страстное удовольствие не прикреплена. В отношениях между любимыми Гоголем старичками сквозь бытовую, земную оправу их отношений струится «несказанный свет» христианской духовности. Так что за бесхитростной вроде бы историей жизни и смерти двух безвестных людей стоит очень важный и глубоко волнующий Гоголя вопрос о судьбе русской национальной культуры.

В прямую параллель к этой духовной любви-привязанности Гоголь приводит в повести эпизод из жизни юного человека, потерявшего свою возлюбленную, к которой он пылал страстной любовью. Потеря обернулась «бешеной, палящей тоской, пожирающим отчаянием», попытками самоубийства. А год спустя автор встретил этого человека в многолюдном зале. Он сидел на стуле и играл в карты, а за ним, облокотившись на спинку стула, стояла молоденькая жена его.

В свое время Д. И. Чижевский назвал «Старосветских помещиков» «идеологической идиллией» и обратил внимание, что противопоставление в них любви страстной чувству «тихому и незаметному», но «верному и в смерти» имеет в творчестве Гоголя своеобразное продолжение. В 1836 году он «набросал замечательное и знаменательное сравнение Петер-

бурга и Москвы. Сквозь легкую иронию здесь просвечивает антитеза делового, официального, подвижного и правящего Петербурга старой, полузабытой, неподвижной, тяжеловесной и идиллической Москве... В ранних письмах Гоголь не раз противопоставляет украинскую провинцию Великороссии... оба элемента этой антитезы носят ту же окраску, что и Москва и Петербург. Попав за границу, Гоголь на ином материале еще раз пережил эту противоположность, по-видимому, умершего или уснувшего, но культурно ценного Рима и динамически-неспокойного, но, по его мнению, поверхностного и духовно пустого Парижа».

Гоголь остро почувствовал, что надвигающийся на Россию и Украину буржуазный, торгово-промышленный дух враждебен изначальным основам православно-христианской цивилизации. На просторах этой цивилизации он принимает какой-то хищнический, разбойный характер и угрожает стране как духовным, так и экономическим разорением. В письме к родным от 4 марта 1851 года он дает характерный совет: «Другую, другую жизнь нужно повести, простую, простую... Для жизни евангельской, какую любит Христос, немного издержек... По-настоящему, не следовало бы и покупать того, чего не производит собственная земля: и этого достаточно для того, чтобы не только наесться, но даже и объесться».

Идеал хозяйствования, который утверждал Гоголь в письмах к родным, а потом в «Выбранных местах из переписки с друзьями», основывался у него на христианском отношении к труду как средству духовного спасения. Труд в таком понимании связан не только с приобретением материальных благ, но и с исполнением Божией заповеди — «в поте лица добывай хлеб свой».

В следующей повести «Тарас Бульба» Гоголь обращается к героическим временам истории, когда русский человек, преодолевая растительное существование, поднимался на высоту духовного подвига. Бульба был «один из тех характеров, которые могли возникнуть только в тяжелый XV век на полукочующем углу Европы, когда вся южная первобытная Россия, оставленная своими князьями, была опустошена, выжжена дотла неукротимыми набегами монгольских хищников; когда, лишившись дома и кровли, стал здесь отважен человек». Тогда «бранным пламенем объялся древле-мирный славянский дух и завелось козачество — широкая, разгульная замашка русской природы... Это было, точно, необыкновенное явление русской силы: его вышибло из народной груди огниво бед».

Общенациональные испытания потрясают человека и возвращают ему утраченный в серых буднях духовный первообраз. Об этом есть легкие намеки в «Старосветских поме-

щиках»: «А что, Пульхерия Ивановна, — говорил он, — если бы вдруг загорелся наш дом, куда бы мы делись?» Или: «Я сам думаю пойти на войну; почему же я не могу идти на войну?» Эти вопросы Афанасия Ивановича к своей супруге говорят о смутном ощущении опасности чрезмерного покоя и довольства для духовной природы человека. Эта опасность в первой повести книги совершенно очевидна.

Иное в «Тарасе Бульбе». «На что нам эта хата? К чему нам все это? На что нам эти горшки?» — Сказавши это, он начал колотить и швырять горшки и фляжки». Так действует Тарас Бульба в согласии с общим духом героического времени, когда поднимали на защиту родной земли и православной веры любого казака слова есаула на рыночной площади: «Эй вы, пивники, броварники! полно вам пиво варить, да валяться по запечьям, да кормить своим жирным телом мух! Ступайте славы рыцарской и чести добиваться! Вы, плугари, гречкосеи, овцепасы, баболюбы! полно вам за плугом ходить, да пачкать в земле свои желтые чоботы, да подбираться к жинкам и губить силу рыцарскую! Пора доставать козацкой славы!»

В огниве бед и испытаний народ обретает укрепляющую каждого и объединяющую всех в соборное единство духовную скрепу бытия. Не случайна эта вероисповедная проверка каждого новичка, вступающего в Запорожскую Сечь: «Здравствуй! Что, во Христа веруешь?» — «Верую!» — отвечал приходивший. — «И в Троицу Святую веруешь?» — «Верую!» — «И в церковь ходишь?» — «Хожу!» — «А ну, перекрестись!» Пришедший крестился. — «Ну, хорошо, — отвечал кошевой, — ступай же в который сам знаешь курень». Этим оканчивалась вся церемония».

Здесь каждый чувствует радость от найденного смысла жизни, радость от принятого на себя подвига по заповеди христианской: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих». В знаменитой речи о «товариществе» Тарас Бульба говорит об особом родстве всех людей «*по душе, а не по крови*»: «Хочется мне вам сказать, панове, что такое есть наше товарищество. Вы слышали от отцов и дедов, в какой чести у всех была земля наша: и грекам дала знать себя, и с Царьграда брала червонцы, и города были пышные, и храмы, и князья, князья русского рода, свои князья, а не католические недоверки. Все взяли бусурманы, все пропало. Только остались мы, сирые, да, как вдовица после крепкого мужа, сирая, так же как и мы, земля наша! Вот в какое время подали мы, товарищи, руку на братство! Вот на чем стоит наше товарищество! Нет уз святее товарищества! Отец любит свое дитя, мать любит свое дитя, дитя любит отца и мать. Но это не то, братцы: любит и зверь свое дитя. Но породниться родством по душе, а не по

крови, может один только человек. Бывали и в других землях товарищи, но таких, как в Русской земле, не было таких товарищей».

Заповеди духовного родства отвечает основное историческое предназначение казачества, и Тарас по отношению к изменнику Андрию и мученику за веру Остапу *возвышается над узами кровного родства, предпочитая им узы «небесного братства»*. «Сами обращения Тараса к запорожцам — «паны-братья» — отчетливо напоминают соответствующие обращения «мужи-братья» в Книге Деяний Апостольских, — отмечает исследователь Гоголя И. Виноградов. — Потому-то духовное родство превосходит у запорожских рыцарей не только любовь к женщине, но побеждает и самую смерть, давая утешение в предсмертные минуты».

«Узы этого братства, — писал Гоголь о козаке в статье «О малороссийских песнях», — для него выше всего, сильнее любви... умирающий казак... собирает все силы, чтобы не умереть, не взглянув еще раз на своих товарищей... Увидевши их, он насыщается и умирает».

Таким же утешением — от лицезрения близкого человека, а еще более от сознания исполненного долга — «насыщается» Остап в предсмертные минуты. Отцовское «Слышу!» становится здесь слышанием Самого Небесного Отца. «Ему первому приходилось выпить эту тяжелую чашу», — говорит автор о муках, предстоящих Остапу. Упоминание о «тяжелой чаше» прямо обращается к словам Спасителя: «Чашу Мою будете пить и крещением Моим, которым Я крещусь, будете креститься». Следующее далее описание казни Остапа перекликается с гефсиманским молением Сына к Своему Небесному Отцу перед Его крестными страданиями.

Так же как взывающий с колен Спаситель «услышан был за Свое благоговение», так и Остап, подобно христианским мученикам и исповедникам, получает утешение, слышит «таинственный», «ужасный» для других «зов» в свои предсмертные минуты. «Но когда подвели его к последним смертным мукам — казалось, как будто стала подаваться его сила... Он не хотел бы слышать рыданий и сокрушения слабой матери или безумных воплей супруги... хотел бы он теперь увидеть твердого мужа, который бы разумным словом освежил его и утешил при кончине. И упал он силою и выкликнул в душевной немощи: «Батько! где ты? Слышишь ли ты все это?» — «Слышу!» — раздалось среди всеобщей тишины, и весь миллион народа в одно время вздрогнул».

В статье «Скульптура, живопись и музыка» Гоголь писал: «Никогда не жаждали мы так порывов, воздвигающих дух, как в нынешнее время, когда наступает на нас и давит вся дробь прихотей и наслаждений, над выдумками которых ломает голову наш XIX век. Все составляет заговор против нас;

вся эта соблазнительная цепь утонченных изобретений роскоши сильнее и сильнее порывается заглушить и усыпить наши чувства».

Искушаются этим же соблазном и запорожские казаки: «Тогда влияние Польши начинало уже сказываться на русском дворянстве. Многие перенимали уже польские обычаи, заводили роскошь, великолепные прислуги, соколов, ловчих, обеды, дворы. Тарасу было это не по сердцу... Вечно неугомонный, он считал себя законным защитником православия».

В VII главе повести есть контрастная картина высыпавшего на вал осажденного города Дубны польского войска и войска запорожцев: «Польские витязи, один другого красивей, стояли на валу. Медные шапки сияли, как солнца, оперенные белыми, как лебедь, перьями...» Иначе выглядит запорожское войско, нет ни на ком золота, нет претензии на роскошь: «Не любили казаки богато выряжаться на битвах; простые были на них кольчуги и свиты».

Но вот польстился же корыстью уманский куренной Бородатый: нагнулся, чтобы снять с убитого врага дорогие доспехи, и пал от руки неприятеля — «не к добру повела корысть козака». И Андрий, изменивший козацкому братству, такой стал «важный рыцарь»: «и наплечники в золоте, и нарукавники в золоте, и зерцало в золоте, и шапка в золоте, и по поясу золото, и везде золото, и все золото». Да и в самой Сечи охотников «до золотых кубков, богатых парчей, дукатов и реалов» было, по словам Гоголя, немало. И хоть не ценили такое добро запорожцы, зато ценили водку да горилку, ради которых охотно спускали добытое богатство с рук.

Первый, кто попался Тарасу с сыновьями при въезде в Запорожскую Сечь, был казак, спавший на самой середине дороги, раскинув руки и ноги. А поскольку Сечь «и слышать не хотела о посте и воздержании», ее пиршества превращались в «бешеное разгулье веселости». Так вот и погиб от руки неприятеля перепившийся Переяславский курень. «Ни поста, ни другого христианского воздержания не было: как же может статься, чтобы на безделье не напился человек?» — оправдываются казаки перед Тарасом. Да и сам этот воин за веру православную гибнет ради «спасения»... люльки с табаком.

Тарас отдает сыновей по двенадцатому году в Киевскую академию: все сановники тогдашнего времени делали так. Но к духовному просвещению казаки относились формально: получалось оно с тем, «чтобы после совершенно позабыть его». Элементы язычества в поведении запорожского войска проявляются не только в пьяных разгулах, но и в ходе самой битвы. Андрий переживает в бою «бешеное упоение»:

«что-то пришественное зрелось ему в те минуты, когда разгорится у человека голова, в глазах все мелькает и мешается, летят головы, с громом падают на землю кони, а он несется как пьяный». С этим связана и месть, нехристианская казачья жестокость: «Не уважили козаки чернобровых панянок, белогрудых, светлоликих девиц; у самых алтарей не могли спастись они: зажигал их Тарас вместе с алтарями».

Гоголь объясняет эту жестокость тем, что «поднялась вся нация, ибо переполнилось терпение народа, — поднялась отмстить за посмеянье прав своих, за позорное унижение своих нравов, за оскорбление веры предков и святого обычая, за посрамление церквей, за бесчинства чужеземных панов, за угнетение, за унию, за позорное владычество жидовства на христианской земле — за все, что копило и сугубило с давних времен суровую ненависть козаков».

Но поражение Тараса в войне, поднятой за веру, связано в первую очередь с отступлением от веры как его самого, так и всех запорожцев. О забвении козацким народом христианских заповедей в брани со злом специальная речь у Гоголя в следующей повести — «Вий». В основе ее — тема, традиционная в житийной литературе: борьба христианина с сатанинскими силами. Но повесть «Вий» — это антижитие. Поражение Хомы Брута объясняется просто: он плохой христианин.

Вся ватага киевских семинаристов удивляет встречных коренным нарушением христианских заповедей будущими хранителями православной веры: «от них слышалась трубка и горилка иногда так далеко, что проходивший мимо ремесленник долго еще, остановившись, нюхал, как гончая собака, воздух». Чертыхание не сходит с языка Хомы Брута. Он же, «непристойно сказать, ходил к булочнице против самого Страстного четверга». Явившись в церковь читать отходную перед гробом ведьмы-панночки, Хома думает с сожалением: «Эх, жаль, что во храме Божием не можно люльки выкурить!» Да и сам этот храм — свидетельство давнего небрежения козаков своей святыней: деревянный, почерневший, убранный зеленым мхом, с ветхим иконостасом и совершенно потемневшими образами. Но зато двери панских амбаров разукрашены на славу. «На одной из них нарисован был сидящий на бочке козак, державший над головою кружку с надписью: «Все выпью». На другой фляжка, сулеи и по сторонам, для красоты, лошадь, стоявшая вверх ногами, трубка, бубны и надпись: «Вино — козацкая потеха».

Все бесовские «прелести» и безумные страхи, наполняющие жизнь героев «Вия», Гоголь считает Божеским попущением за грешную жизнь, наказанием за отступничество от веры. В статье 1846 года «Страхи и ужасы России» Гоголь пишет о беде, подстерегающей народ, уклонившийся от

христианских заповедей: «Вспомните *Египетские тьмы*, которые с такой силой передал царь Соломон, когда Господь, желая наказать одних, наслал на них неведомые, непонятные страхи и тьмы. Слепая ночь обняла их вдруг среди бела дня; со всех сторон уставились на них ужасающие образы; дряхлые страшилища с печальными лицами стали неотразимо в глазах их; без железных цепей сковала их всех боязнь и лишила всего: все чувства, все побуждения, все силы в них погибнули, кроме одного страха».

Гибнет Хома Брут «оттого, что побоялся». Обуявший его страх — возмездие за неправедную жизнь. Повесть завершается описанием страшного «запустения на месте святе»: «Вошедший священник остановился при виде такого посрамления Божьей святыни и не посмел служить панихиду в таком месте. Так навеки и осталась церковь с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником; и никто не найдет теперь к ней дороги».

Завершает «Миргород» «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никофоровичем». Действие в ней переносится из далекого прошлого в современность, к измельчавшим потомкам козаков. В этой повести торжествует талант Гоголя изображать «пошлость пошлого человека». Речь идет не о героической битве, а о никчемной тяжбе двух миргородских обывателей, «столпов» провинциального городка. Тяжба возникла случайно по ничтожному поводу: Иван Никифорович в пустейшей ссоре обозвал Ивана Ивановича гусаком. Комический эффект здесь извлекается из контраста между формой изложения и вложенным в нее содержанием.

Повествование ведется от лица миргородского обывателя, который смотрит на героев снизу вверх как на образцовых граждан города. Он с восхищением описывает характеры, образ жизни этих «достойнейших людей»: «Славная бекеша у Ивана Ивановича! отличнейшая! А какие смушки!», «Прекрасный человек Иван Иванович! Какой у него дом в Миргороде!». В повествование включается комический прием «овеществления» человека, который будет широко использоваться далее. Каждой похвале, которую расточает рассказчик своим героям, соответствует комически взрывающее эту похвалу содержание: «Прекрасный человек Иван Иванович! Он очень любит дыни», «Прекрасный человек Иван Иванович! Его знает и комиссар полтавский!». Богомольный человек Иван Иванович! Каждый воскресный день в своей бекеше посещает он церковь, а по окончании службы обходит нищих «с природной добротой»: «Откуда ты, бедная?» — «Я, паночку, из хутора пришла: третий день, как не пила, не ела...» — «Бедная головушка, чего же ты пришла сю-

да?» — «А так, паночку, милостыни просить, не даст ли кто-нибудь хоть на хлеб». А когда старуха протягивает руку за подаянием, Иван Иванович говорит: «Ну, ступай же с Богом. Чего ж ты стоишь? ведь я тебя не бью!»

Смех Гоголя в повести приближается порой к гротеску. Таково, например, известное сравнение героев: «Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича — на редьку хвостом вверх». Или: «Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строением». Ничтожество героев раскрывает начавшаяся между ними тяжба. Чистый вздор является поводом для «борьбы», в которой каждый старается навредить другому. Злонамерение овладевает их душами, превращаясь в смысл жизни. По мере того как повесть движется к концу, изменяется ее тональность. В финале автор встречается с героями в миргородском храме. День праздничный, а церковь пуста. «Свечи при пасмурном, лучше сказать — больном, дне как-то были странно неприятные; темные притворы были печальны; продолговатые окна с круглыми стеклами обливались дождевыми слезами». «Запустение на месте святе» довершает Иван Иванович: «Уведомить ли вас о приятной новости?» — «О какой новости?» — спросил я. — «Завтра непременно решится мое дело...»

Смех в финале сменяется слезами. Плачет природа, пустеет Божий дом, и комическое одушевление сменяется, по словам Белинского, чувством глубокого уныния. «Я вздохнул еще глубже и поскорее... сел в кибитку... Дождь лил ливмя... Сырость меня проняла насквозь. Печальная застава с будкою, в которой инвалид чинил серые доспехи свои, медленно пронеслась мимо. Опять то же поле, местами изрытое, черное, местами зеленеющее, мокрые галки и вороны, однообразный дождь, слезливое без просвету небо. — Скучно на этом свете, господа!»

Таким образом, книга повестей «Миргород», написанная в продолжение «Вечеров...», обостряет тот конфликт между героическим прошлым и пошлой современностью, который прозвучал в финале «Вечеров...» в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Мир «старосветских помещиков», в котором, как догорающая свеча, истончается и истекает последним дымком духовный огонь, сменяется высоким героическим взлетом украинского Средневековья в «Тарасе Бульбе». Но и в этой героической эпопее, раскрывающей плодотворное зерно национального духа, появляются драматические конфликты, симптомы будущего распада. Духовные истоки этого распада раскрываются в повести «Вий», а современные их последствия — в повести о ссоре.

Гоголь-историк

Художественное мышление Гоголя в «Миргороде» глубоко исторично. И это не случайно. Работа над ним совпала с серьезным увлечением писателя исторической наукой. Это увлечение, как мы помним, началось еще в Нежинской гимназии, потом оно окрепло в процессе преподавания истории в Патриотическом институте, где Гоголь прослужил более четырех лет.

При поддержке Плетнева и Жуковского Гоголь получает должность адъюнкт-профессора по кафедре всеобщей истории Петербургского университета. В 1834—1835 годах писатель читает лекции по средневековой истории, среди его слушателей-студентов оказывается И. С. Тургенев. Одновременно возникают замыслы многотомного труда по истории европейского Средневековья, пишутся отдельные статьи, собираются материалы.

Вскоре Гоголь убеждается, что его художественный талант не вполне укладывается в рационалистический мир науки. Он воспринимает историю не в отвлеченных формулах, а в живых картинах. Первые лекции, прочитанные им в университете, покоряют слушателей колоритностью передачи исторического материала. Но потом писатель к академической науке охладевает. Его призвание — быть художником, что он блестяще продемонстрировал в повести «Тарас Бульба», которую еще и доработал теперь, усилив в ней общерусский эпический элемент.

«Тарас Бульба» — первая в истории русской литературы национальная эпопея, предвосхищающая вместе с «Капитанской дочкой» будущие эпические картины «Войны и мира» Л. Н. Толстого, «Тихого Дона» М. А. Шолохова. Вероятно, Гоголь не достиг бы в литературе столь впечатляющего результата, если бы его художественное мышление не опиралось на фундамент глубокого знания и понимания истории, а также на изучение богатейшего фактического материала европейского и украинского Средневековья.

В основе гоголевской философии истории лежала вера в Божественное руководительство, в глубокую связь национальной истории с религией народа, вероисповедными его святынями. Гоголь разделял мысли немецкого историка и философа *Гердера* о великом историческом призвании славян Восточной Европы, о грядущем расцвете России. Залогом этого расцвета Гоголь считал героический средневековый период юности молодого народа, в котором посеяно зерно грядущего. Гоголь-историк мыслил диалектически: современное состояние русской жизни — отрицание героического Средневековья — по закону отрицания отрицания и снятия возникшего противоречия приведет в будущем к возрождению бо-

лее прочного и одухотворенного национального единства на православно-христианской основе. При этом Гоголь не разделял братских украинского и русского народов: он видел у них общий, единый исторический корень.

Петербургские повести Гоголя

В первой половине 1835 года Гоголь публикует сборник «Арабески», в состав которого, наряду с историческими и публицистическими статьями, вошли три повести: «Невский проспект», «Портрет» и «Записки сумасшедшего». Петербургскими повестями, дополненными затем рассказом «Нос» и повестью «Шинель», Гоголь завершал целостную картину русской жизни, существенным звеном которой оказалась также написанная в эти годы комедия «Ревизор». По мере переноса места действия повестей писателем от овеянной народными преданиями южной окраины Российской империи к ее современному административному и культурному центру — Петербургу все более укрепляется общерусский масштаб проблематики художественного творчества писателя. Сквозная тема петербургских повестей — обманчивость внешнего блеска столичной жизни, ее мнимого великолепия, за которым скрывается низменная и пошлая проза. «О, не верьте этому Невскому проспекту! ...Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!» Эти слова из повести «Невский проспект» можно поставить эпиграфом ко всему петербургскому циклу.

Вместо людей по Невскому проспекту движутся «бакенбарды, шляпки, талии, дамские рукава, щегольские сюртуки, греческие носы, пара хорошеньких глазок, ножка в очаровательном башмачке, галстук, возбуждающий удивление, усы, повергающие в изумление» и т. п. Торжествует гоголевское «овеществление» человека. Бездуховный мир омертвел и рассыпался на детали, на вещи. Человека замещает предмет его туалета.

Когда высокий дух покидает мир, в нем нарушается иерархия ценностей — и все рассыпается и сваливается в бесформенную кучу. Человек уже не может отличить добро от зла, высокое от низкого. Он теряет целостность восприятия, лишается ориентации. Петербургскому мечтателю-романтику, художнику Пискареву кажется, что «какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе. Сверкающие дамские плечи и черные фраки, люстры, лампы, воздушные летящие газы, эфирные ленты и толстый контрабас, выглядывающий из-за перил великолепных хоров, — все было для него блистательно». Но это блеск хаоса, отражающий абсурдность мира, потерявшего смысл, утратившего организующую его духовную вертикаль.

«Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз». В богооставленном мире наступает ситуация, напоминающая «Египетские тьмы». Только в «цивилизованном мире» эти «Египетские тьмы» оборачиваются ощущением абсурдности, призрачности, лживости окружающего человека бездуховного мира — мира, утратившего вседержительство образа Божия.

В фантасмагории петербургской жизни путается и смещается все. Мечты человека, лишенные прочной духовной основы, превращаются в болезненный призрак. Извращаются представления о прекрасном. Художник Пискарев находит ангельскую красоту там, где она и не ночевала, — в наглости и пошлости продажной женщины. Его влечет к себе «красота, проникнутая тлетворным влиянием разврата». Пискарев — жертва лживого идеала красоты, порожденного абсурдной жизнью.

Романтику Пискареву противопоставлен реалист Пирогов, который является пленником окружающей его пошлости. Сама антитеза двух героев — Пирогова и Пискарева — оказывается мнимой. «Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда *сам демон* зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде».

Подмена подлинных ценностей мнимыми приводит к разрушению образа Божия в человеке. Коллежский асессор Ковалев в повести «Нос» мнит себя майором. «Функция», место в чиновничьей иерархии заменяет и вытесняет в человеке его духовную первооснову. Воображая себя майором, Ковалев постоянно задирает нос перед окружающими и становится жертвой чиномании. Нос отделяется от Ковалева в виде значительного лица и покидает своего «хозяина». Поиски своего носа, погоня за ним и, наконец, чудесное его возвращение являются основой фантастического сюжета повести. Фантастика Гоголя при всем бытовом ее неправдоподобии имеет глубокий смысл. В лживом мире значимость человека определяется не его внутренними достоинствами, а предметами модного туалета или его положением в табели о рангах, в чиновничьей иерархии.

В «Записках сумасшедшего» Гоголь обращается к исследованию внутреннего мира бедного петербургского чиновника, который сидит в директорском кабинете и чинит перья

своему начальнику. Он восхищен его превосходительством: «Да, не нашему брату чета! Государственный человек». И одновременно он презирает людей, стоящих по чину и званию ниже его. Фамилия этого чиновника *Поприщин*, и он уверен, что его ожидает великое *поприще*. «Что ж, и я могу дослужиться... Погоди, приятель! — думает он о своем начальнике, — будем и мы полковником, а может быть, если Бог даст, то чем-нибудь и побольше. Заведем и мы себе репутацию еще и получше твоей».

На почве уязвленного самолюбия в «маленьком человеке» развивается болезненная гордыня. Он и презирает тех, кто стоит выше, и завидует им. Стремление быть таким же, как они, усиливается мечтательной любовью Поприщина к дочери директора департамента. А когда она отдает предпочтение камер-юнкеру, героя охватывает буря противоречивых чувств: «Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник?.. Я несколько раз уже хотел добраться, отчего происходят все эти разности... Что ж из того, что он камер-юнкер... Ведь через то, что камер-юнкер, не прибавится третий глаз на лбу. Ведь у него же нос не из золота сделан, а так же, как и у меня, как и у всякого».

Болезненное сознание героя, нацеленное на ниспровержение всего, что не я, что «выше меня», что «на меня не похоже», приводит его к полному внутреннему расстройству и сумасшествию. «Поприщин становится жертвой раздвоения своей собственной личности, отравленной ядом жгучей зависти к тем, кто его унижает, и маниакальной мечтой стать таким же, как и они, обладатели незаслуженных прав и привилегий» (Е. Н. Купреянова). Своим Поприщиным Гоголь открывает дорогу Достоевскому с его «Бедными людьми», повестью «Двойник», «Записками из подполья» и другими произведениями, в которых бунт одинокой личности против несправедливого порядка вещей сопровождается внутренним признанием этой несправедливости, тайным сочувствием ей.

В повести «Портрет» Гоголя волнует судьба искусства в современном мире. Тема эта была очень актуальна для собственного творчества писателя периода создания петербургских повестей. Как уберечь искусство художнику и писателю, обращающемуся к темным сторонам жизни человека и общества? В каком случае искусство, изображающее мирское зло, способно оказать очищающее влияние на душу людей?

Молодой художник Чартков пытается сберечь свой талант от соблазна коммерческого успеха. Он терпит нужду и лишения, но не злоупотребляет ни бойкостью кисти, ни яркостью красок, прислушиваясь к совету своего учителя: «Терпи. Обдумывай всякую работу, брось щегольство».

Однажды художник покупает в картинной лавке незакон-

ченное полотно старого мастера. Особенно поражают Чарткова в купленном портрете глаза изображенного на нем старика: «Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портрета. Это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда». Причем излучали эти глаза что-то недоброе.

Художник, писавший этот портрет, попал в зависимость от демонической натуры старика и злоупотребил искусством в достоверной ее передаче. Рассматривая портрет, Чартков задумался о тайнах искусства: «Почему же простая, низкая природа является у одного художника в каком-то свету, и не чувствуешь никакого низкого впечатления; напротив, кажется, как будто насладился, и после того спокойнее и ровнее все течет и движется вокруг тебя? И почему та же самая природа у другого художника кажется низкою, грязною, а, между прочим, он так же был верен природе? Но нет, нет в ней чего-то озаряющего».

Выходит, что высокий талант может злоупотребить искусством во зло, а может использовать искусство во благо, хотя и в том и в другом случае «правда жизни будет соблюдена»? На этот вопрос, возникающий в первой части повести, Чарткову не суждено найти ответа. Таинственный источник, одухотворяющий в высоком искусстве даже низменную сторону жизни, для Чарткова будет закрыт.

Художник попадает в страшную зависимость от демонического соблазна, который излучают изображенные на портрете живые глаза. Во сне Чартков с ужасом видит, как оживший старик выпрыгивает из рамы портрета, достает мешок из-под складок широкого платья и начинает пересчитывать золотые червонцы. Их блеск пленит сонное воображение Чарткова. «Боже мой, если бы хотя часть этих денег!» — думает он, проснувшись.

Демоническая сила, заключенная в портрете, немедленно отвечает на искушение Чарткова. Из рамы портрета выпадает сверток с надписью: «1000 червонных». Казалось бы, случайное богатство дает возможность Чарткову без всякой нужды употребить во благо данный ему от Бога талант. Сперва он так и хочет сделать. Но соблазн не проходит бесследно: искусительные глаза старика и золотые червонцы делают свое злое дело. Чарткова тянет к модной одежде, к роскоши — он начинает писать картины для денег, потакать вкусам светской толпы. В конце первой части повести он губит свой талант, сходит с ума и умирает как великий грешник в страшных мучениях.

Кто виноват в гибели Чарткова? Нельзя однозначно ответить на этот вопрос. Виноват сам художник, не устоявший перед искусом продажи таланта за деньги. Но виновата и

картина, а точнее, тот старый мастер, который ввел предрасположенного к соблазну Чарткова в искушение.

Во второй части повести Гоголь ставит проблему ответственности художника за свой талант. Действие переносится в XVIII век, когда в Петербурге появился заезжий ростовщик. Но деньги, бравшиеся в рост у этого человека, никому не приносили добра. Искушающие людей демонические силы явились в новый мир не в образе безобидных чертей, с которыми легко справлялись козаки в «Вечерах...», а в образе ростовщика и банкира, соблазняющего мир блеском золота, избытком материальных благ.

Талантливый художник, расписывающий храмы, обратил внимание на этого ростовщика. Ему показалось, что недобрые глаза такого человека могли бы послужить хорошей натурой для изображения дьявола на церковной фреске. Едва художник впал в эту искусительную мысль, как тотчас же он получил от ростовщика заказ на изготовление портрета. Дав необдуманное согласие, художник сам пришел в ужас от «вонзившихся в его душу» и уже изображенных на портрете глаз. Он бросил портрет, не дописав его, но демонический образ овладел его помыслами и проник в его сердце.

Художник почувствовал зависть к своему ученику, вступил с ним в состязание, создавая картину для вновь отстроенной богатой церкви. В картину свою он вкладывал все умение, все мастерство, но результат вышел печальным. На конкурсе она получила такую оценку: «В картине художника есть точно много таланта, но нет святости в лицах; есть даже, напротив того, что-то демонское в глазах, как будто рукою художника водило нечистое чувство». Вслед за этим художника поразили одно за другим три несчастья; посчитав их наказанием Божиим, он удалился в монастырь. Суровой аскезой он долго очищал душу от дьявольских искушений, и талант вновь вернулся к нему.

В заключение повести Гоголь приводит напутствие, которое пострадавший мастер дает своему сыну, пошедшему по стопам отца: «...Талант есть драгоценнейший дар Бога — не погуби его... Пуще всего старайся постигнуть высокую тайну созданья. Блажен избранник, владеющий ею... в презренном у него уже нет презренного, ибо сквозит невидимо сквозь него прекрасная душа создавшего, и презренное уже получило высокое выражение, ибо протекло сквозь чистилище его души. Намек о Божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве, и по одному тому оно уже выше всего».

Гоголь считает, что в минуты поэтического вдохновения поэт, художник, проникаясь благодатной энергией Творца, прозревает в видимых вещах невидимый Божий замысел о мире, образ Божий, запечатленный в нем. Он искажен и

помрачен грехами, царящими в повседневной жизни, он незаметен «слепым», «помутненным» глазам обыкновенного человека. Бог для того и наделяет избранников талантом, чтобы они приоткрывали «слепым» людям Божественную тайну мира.

Художник признается, что, работая над портретом ростовщика, он изменил своему Божественному призванию: «Я знаю, свет отвергает существование дьявола, и потому не буду говорить о нем. Но скажу только, что я с отвращением писал его, я не чувствовал в то время никакой любви к своей работе. Насильно хотел покорить себя и бездушно, заглушив все, быть верным природе. Это не было создание искусства, и потому чувства, которые объемлют всех при взгляде на него, суть уже мятежные чувства, тревожные чувства, — не чувства художника, ибо художник и в тревоге дышит покоем. Мне говорили, что портрет этот ходит по рукам и рассевает томительные впечатленья, зарождая в художнике чувство зависти, мрачной ненависти к брату, злобную жажду производить гоненья и угнетенья. Да хранит тебя Всевышний от сих страстей! Нет их страшнее... Спасай чистоту души своей. Кто заключил в себе талант, тот чище всех должен быть душою. Другому простится многое, но ему не простится».

Таким образом, в повести «Портрет» Гоголь изображает не только трагедию художника в современном бездушном мире, но и *трагические последствия больного искусства*, попавшего под обаяние злых, демонических соблазнов и оказывающего разрушительное влияние на судьбы людей.

Комедия «Ревизор» явилась связующим звеном между «Мертвыми душами» и всем предшествующим творчеством писателя.

В ней Гоголь хотел «собрать в одну кучу все дурное на Руси и разом посмеяться над ним». Он верил в очищающую силу такого смеха и предпослал своей комедии эпиграф «*На зеркало неча пенять, коли рожа крива*». *Народная пословица*». Каждый зритель должен был прежде всего увидеть себя в зеркале гоголевского смеха и *ощутить в себе «ревизора»* — голос собственной совести.

Сюжет комедии дал Гоголю Пушкин. 7 октября 1835 года Гоголь писал ему в Михайловское: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русский чисто анекдот. Рука дрожит написать... комедию». Пушкин рассказал, как однажды в Нижнем Новгороде, по пути в Болдино, его приняли за ревизора. В течение месяца с небольшим Гоголь интенсивно работает над «Ревизором» и завершает комедию 4 декабря 1835 года.

Не сомневаясь в ее очистительном влиянии на души, по-

грязшие в греховности, Гоголь просит Жуковского ходатайствовать перед государем о немедленной постановке комедии на петербургской и московской сценах. Николай I прочитал «Ревизора» в рукописи и одобрил.

Премьера комедии состоялась в Петербурге 19 апреля 1836 года на сцене Александринского театра. Одновременно вышло в свет и первое ее издание. Сам государь присутствовал на представлении среди многих министров, которым он посоветовал посмотреть «Ревизора». Премьера имела успех. «Общее внимание зрителей, рукоплескания, задушевный и единогласный хохот, вызов автора... ни в чем не было недостатка», — вспоминал П. А. Вяземский. Николай I «хлопал и много смеялся, а выходя из ложи, сказал: «Ну, пьеска! Всем досталось, а мне более всех!» Однако Гоголь был глубоко разочарован и потрясен: «Ревизор» сыгран — и у меня на душе так смутно, так странно... Я ожидал, я знал наперед, как пойдет дело, и при всем том чувство грустное и досадно-тягостное облекло меня. Мое же создание показалось мне противно, дико и как будто вовсе не мое».

Что же явилось причиной разочарования? Во-первых, игра актеров, которые представили «Ревизора» в преувеличенно смешном виде. Герои комедии изображались людьми неисправимо порочными, достойными лишь глубокого осмеяния. Цель же Гоголя была иной: «Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру. Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального даже в последних ролях». Во-вторых, Гоголя разочаровала реакция зрителей. Вместо того чтобы примерить пороки героев на себя и задуматься над необходимостью внутреннего самоочищения, зрители воспринимали все происходящее на сцене отстраненно. Они смеялись над *чужими* недостатками и пороками.

Замысел Гоголя был рассчитан на иное восприятие комедии. Ему хотелось затронуть душу зрителя, дать почувствовать, что все пороки, представленные на сцене, свойственны в первую очередь ему самому. Гоголь хотел направить внимание зрителя не на «порицание другого, но на созерцание самого себя». «В комедии стали видеть желание осмеять узаконенный порядок вещей и правительственные формы, тогда как у меня было намерение осмеять только самоуправное отступление некоторых лиц от форменного и узаконенного порядка». Гоголь надеялся не на политическое, а на духовно-нравственное воздействие комедии, полагая, что ее представление на сцене будет способствовать воскрешению души падшего русского человека. Уездный город мыслился им как «душевный город», а населяющие его чиновники — как воплощение бесчинствующих в нем страстей. Ему хотелось, чтобы появление вестника о настоящем ревизоре в финале ко-

медии воспринималось зрителями не в буквальном, а в символическом смысле.

При буквальном понимании появление ревизора в финале комедии означало, что действие в ней возвращается на круги своя: ведь никто не мешает чиновникам «разыграть» всю пьесу с начала. В таком случае содержание комедии превращалось в обличение всей бюрократической системы, коренного ее несовершенства, требующего социальных реформ. Гоголь же был решительным противником всяких перемен подобного рода. Исправить мир с помощью государственных ревизий и внешних реформ нельзя. И тот страх, который испытывают чиновники при известии о ревизии, не спасительный страх, ибо он не касается главного — *совести* в человеке, а лишь побуждает чиновников к хитрости и лицемерию. Поэтому финал «Ревизора» вместе с немой сценой намекал, по мысли автора, на волю Провидения, на неизбежность Высшего Суда и расплаты.

Главный пафос гоголевской комедии заключался не в разоблачении конкретных злоупотреблений, не в критике взяточников и казнокрадов, а в изображении пошлого общества, утратившего образ Божий и погрузившегося во всеобщий обман и самообман. Административные преступления чиновников, с гоголевской точки зрения, являются лишь частным проявлением этой болезни, охватившей не только главных, но и второстепенных героев комедии.

Зачем, например, нужна Гоголю в «Ревизоре» унтер-офицерская вдова? Если бы она являлась в комедии как жертва произвола, мы бы ей сочувствовали. Но она смешна тем, что хлопочет не о восстановлении справедливости, не о попранном человеческом достоинстве, а о другом. Подобно своим обидчикам, она хочет извлечь корыстную выгоду из нанесенного ей оскорбления. Она нравственно сечет и унижает себя.

Гением всеобщего обмана и самообмана является в комедии Хлестаков. Гоголь сказал о нем: «Это лицо должно быть тип многого, разбросанного в разных русских характерах, но которое здесь соединилось случайно в одном лице, как весьма часто попадается и в натуре. Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым...» Гоголь строит свою комедию так, что в Хлестакове максимально концентрируются те черты, которые свойственны всем другим героям «Ревизора». Слуга Осип один знает правду о «мнимости» Хлестакова-ревизора. Но, сам того не понимая, смеясь над Хлестаковым, он смеется и над самим собой. Вот, например, хлестаковский монолог Осипа: «Деньги бы только были, а жизнь тонкая и политичная: кеатры, собаки тебе танцуют, и все, что хочешь. Разговаривает все на тонкой деликатности, что разве только дворянству усту-

пит; пойдешь на Щукин — купцы тебе кричат: «Почтенный!»; на перевозе в лодке с чиновником сядешь; компании захотел — ступай в лавочку... Наскучило идти — берешь извозчика и сидишь себе, как барин, а не хочешь заплатить ему — изволь: у каждого дома есть сквозные ворота, и ты так шмыгнешь, что тебя никакой дьявол не сыщет».

А разве не выглядывает Иван Александрович Хлестаков из таких, например, монологов Городничего: «Ведь почему хочется быть генералом? — потому что, случится, поедешь куда-нибудь — фельдъегеря и адъютанты поскачут везде вперед: «Лошадей!» — И там на станциях никому не дадут, все дожидается: все эти титулярные, капитаны, городничие, а ты себе и в ус не дуешь. Обедаешь где-нибудь у губернатора, а там — стой, городничий! Хе, хе, хе!.. Вот что, канальство, заманчиво!»

«Хлестаковствует» Анна Андреевна в своих мечтах о петербургской жизни: «Я не иначе хочу, чтоб наш дом был первый в столице и чтоб у меня в комнате такое было амбре, чтоб нельзя было войти и нужно бы только этак зажмурить глаза. (*Зажмуривает глаза и нюхает.*) Ах, как хорошо!»

«Я везде, везде!» — кричит Хлестаков. «Хлестаков «везде» и в самой пьесе, — утверждает Н. Н. Скатов. — Героев ее стягивает не только общее отношение к Хлестакову, но и сама хлестаковщина. Она — качество, которое объединяет почти всех лиц пьесы, казалось бы, друг другу далеких».

Хлестаков — идеал для всех героев комедии. В нем воплощается характерная для петербургского общества болезнь — «легкость в мыслях необыкновенная», ужасающий в своей широте размен человека на все и вся. По характеристике Гоголя, «Хлестаков не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли». А это характерная особенность современной цивилизации, утратившей веру и потерявшей скрепляющий личность духовный центр: «Век наш так мелок, желания так разбросаны по всему, знания наши так энциклопедичны, что мы никак не можем усредоточить на одном каком-нибудь предмете наших помыслов и оттого поневоле раздробляем все наши произведения на мелочи и на прелестные игрушки».

Духовных истоков хлестаковщины не уловили и не поняли современники Гоголя. «Хлестаковство» героев его комедии отнюдь не является порождением социальных обстоятельств. Корень хлестаковщины скрывается в духовной болезни, поразившей верхний слой русского общества и, как эпидемия, проникающей в народную среду.

Потрясенный неудачей «Ревизора», не понятый в лучших своих намерениях, Гоголь покидает в 1836 году Россию, путешествует по Западной Европе и находит себе приют на долгие годы в Риме. Он считает свое удаление из Отечества свое-

образным уходом в «затвор» с целью завершения главного труда всей жизни — поэмы «Мертвые души». Свое пребывание в Италии он называет «художнически-монастырским».

Творческая история поэмы Гоголя «Мертвые души»

Сюжет поэмы подсказал Гоголю Пушкин, который был свидетелем мошеннических сделок с «мертвыми душами» во время кишиневской ссылки. В начале XIX века на юг России, в Бессарабию, бежали с разных концов страны тысячи крестьян, спасавшихся от жестоких хозяев-помещиков. Их ловили и водворяли на место. Но хитроумные мужики нашли выход: они меняли свои имена и фамилии на имена и фамилии умерших на юге крестьян и мещан. Например, обнаружилось, что город Бендеры населен «бессмертными» людьми: в течение многих лет там не было зарегистрировано ни одной смерти, потому что было принято умерших «из общества не исключать», а их имена отдавать прибывшим сюда крестьянам: местным владельцам приток живой силы был выгоден.

Сюжет поэмы состоял в том, как ловкий пройдоха нашел в русских условиях головокружительно смелый способ обогащения. При крепостном праве крестьяне приписывались к помещикам в качестве рабочей силы и подданных им личностей. Помещики платили государству налоги за каждого крестьянина, или, как тогда говорили, за каждую крестьянскую душу. Государственные ревизии этих душ проводились редко — один раз в 12—15 лет, и помещики годами вносили деньги за давно умерших крестьян. На бумаге они все еще существовали, а на деле были «мертвыми душами».

Герой поэмы Чичиков решается на такую аферу: за небольшую сумму он скупает у помещиков «мертвые души», объявляет их переселенными на юг, в Херсонскую губернию, и закладывает мнимое имение государству по 100 рублей за душу. Затем он объявляет их скопом умершими от эпидемии и прикарманивает полученные деньги. За одну тысячу «мертвых душ» он получает чистый доход в 100 тысяч рублей.

Работу над поэмой Гоголь начал осенью 1835 года, до того, как приступил к «Ревизору». В том же письме, в котором Гоголь просит у Пушкина сюжет для комедии, он сообщает: «Начал писать «Мертвых душ». Сюжет растянулся на предлинный роман и, кажется, будет смешон... Мне хочется в этом романе показать хотя с одного боку всю Русь». В этом письме Гоголь еще называет «Мертвые души» романом, специально подчеркивая, что в нем отсутствует стремление

охватить изображением всю полноту русской жизни. Цель у Гоголя иная — показать лишь темные стороны жизни, собрав их, как и в «Ревизоре», «в одну кучу».

Перед отъездом за границу Гоголь познакомил Пушкина с началом своего произведения: «...Когда я начал читать Пушкину первые главы из «Мертвых душ» *в том виде, как они были прежде*, то Пушкин, который всегда смеялся при моем чтении (он же был охотник до смеха), начал понемногу становиться все сумрачней, сумрачней и, наконец, сделался совершенно мрачен. Когда же чтение кончилось, он произнес голосом тоски: «Боже, как грустна наша Россия!»

Очевидно, Гоголя насторожила такая реакция Пушкина: ведь критикой своей он хотел произвести очищающее влияние на душу читателя. Неудача с «Ревизором» еще более укрепила Гоголя в правоте своих сомнений. За границей писатель приступает к доработке уже написанных глав. В письме к Жуковскому в ноябре 1836 года он сообщает: «...Я принялся за «Мертвых душ», которых было начал в Петербурге. *Все начатое переделал вновь, обдумал более весь план* и теперь веду его спокойно, как летопись... Если совершу это творение так, как нужно его совершить, то... *какой огромный, какой оригинальный сюжет*! Какая разнообразная куча! Вся Русь явится в нем!»

По мнению К. В. Мочульского, «постановка «Ревизора», воспринятая как поражение, заставила его переоценить свое творчество. Перед Гоголем встал вопрос: почему его не поняли соотечественники? Почему на него восстали «целые сословия»? И он на это ответил: моя вина. Все, что он доселе писал, было ребячеством: он относился несерьезно к своему писательскому призванию и неосторожно обращался со смехом... Теперь он знает, как опасна односторонность изображения, и ставит себе целью *полноту*. Вся Россия должна отразиться в поэме». Теперь он решает придать повествованию о путешествии Чичикова общенациональный масштаб.

Сюжет о плутнях пройдохи и авантюриста остается, но на первый план выходят характеры помещиков, воссоздаваемые неторопливо и с эпической полнотой, вбирающие в себя явления всероссийской значимости («маниловщина», «ноздревщина», «чичиковщина»). Само повествование о них приобретает летописный характер, претендующий на всесторонность воссоздания русской жизни, переносящий писательский интерес с авантюрной интриги на глубокий анализ противоречий русской жизни в их широкой исторической перспективе.

Первоначальный замысел показать Русь «с одного боку» уступает место более объемной и сложной задаче: наряду со всем дурным «выставить на всенародные очи» и все хорошее, дающее надежду на будущее национальное возрожде-

ние. Это возрождение Гоголь связывает не с социальными переменами, а с духовным преображением русской жизни. Социальные пороки он объясняет духовным омертвением людей. Название «Мертвые души» принимает у него символический смысл.

Гоголь убежден, что общественно-историческая жизнь нации связана тысячами незримых нитей с душевным состоянием каждого человека, она складывается из мелочей. Именно в мелочах повседневной жизни, в их противоречивом многообразии образуются как положительные, так и отрицательные устремления общественного бытия, как идеальная, «прямая его дорога», так и «уклонения» от нее. Отсюда возникает на страницах «Мертвых душ» редкое сочетание «дробности, детальности художественного анализа» с масштабностью и широтой художественных обобщений.

Жанровое обозначение «роман» перестает отвечать природе развивающегося замысла, и Гоголь называет теперь «Мертвые души» поэмой. Этот замысел ориентируется уже на «Божественную комедию» Данте с ее трехчастным построением: «ад», «чистилище» и «рай». Соответственно у Гоголя первый том «Мертвых душ» мыслится как «ад» современной, сбившейся с прямого пути русской действительности, во втором томе намечается выход из ада к ее очищению и возрождению («чистилище»), а третий том должен показать торжество светлых, жизнеутверждающих начал («рай»).

Если раньше «плодотворное зерно» русской жизни Гоголь искал в историческом прошлом («Тарас Бульба»), то теперь он хочет найти его в современности. Гоголь верит, что душа русского христианина, пройдя через страшные искушения и соблазны, вернется на путь православной истины. В глубине своего падения, на самом дне пропасти, ощутит христианин загорающийся в его душе праведный свет, голос совести. Один из героев незаконченного второго тома, обращаясь к Чичикову, говорит: «Ей-ей, дело не в этом имуществе, из-за которого спорят и режут друг друга люди, точно как можно завести благоустройство в здешней жизни, не помысливши о другой жизни. Поверьте-с, Павел Иванович, что покамест, брося все то, из-за чего грызут и едят друг друга на земле, не подумают о благоустройстве душевного имущества, не установится благоустройство и земного имущества. Наступят времена голода и бедности как во всем народе, так и порознь во всяком... Это-с ясно. Что ни говорите, ведь от души зависит тело... Подумайте не о мертвых душах, а о своей живой душе, да и с Богом *на другую дорогу*!»

В том же томе генерал-губернатор, почувствовав бесплодность борьбы со взяточничеством административными мерами, собирает всех чиновников губернского города и произно-

сит перед ними такую речь: «Дело в том, что пришло время нам спасать нашу землю; что гибнет уже земля наша не от нашествия двадцати иноплеменных языков, а от нас самих; что уже, мимо законного управленья, образовалось другое правленье, гораздо сильнейшее всякого законного. Установились свои условия; все оценено, и цены даже приведены во всеобщую известность. И никакой правитель, хотя бы он был мудрее всех законодателей и правителей, не в силах поправить зла, как ни ограничивай он в действиях дурных чиновников приставленьем в надзиратели других чиновников. Все будет безуспешно, покуда не почувствовал из нас всяк, что он так же, как в эпоху восстанья народ вооружался против врагов, так должен восстать против неправды...»

Речь военного губернатора к подчиненным здесь напоминает речь Тараса Бульбы о «товариществе». Но если запорожский герой Гоголя призывал народ к сплочению и духовному единству перед лицом внешнего врага, то герой второго тома «Мертвых душ» зовет ко всеобщей мобилизации и ополчению против врага внутреннего. Именно в духовной перспективе, открывшейся перед Гоголем, можно правильно понять направление и пафос первого тома «Мертвых душ», работу над которым он завершил летом 1841 года.

Цензура, признав «сомнительными» тридцать шесть мест, потребовала также решительной переделки «Повести о капитане Копейкине» и изменения в заглавии поэмы — вместо «Мертвые души» «Похождения Чичикова, или Мертвые души». Гоголь согласился на переработку, и 21 мая 1842 года первый том поэмы вышел из печати.

Тема дороги и ее символический смысл

Поэма открывается въездом в губернский город NN рессорной брички. Знакомство с главным героем предваряется разговором «двух русских мужиков» о возможностях этой брички. «Вишь ты, — сказал один другому, — вон какое колесо! что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?» — «Доедет», — отвечал другой. — «А в Казань-то, я думаю, не доедет?» — «В Казань не доедет», — отвечал другой. Этим разговор и кончился».

Знатоки поэмы Гоголя долго ломали голову, почему писатель сделал «странное» уточнение — «русские» мужики. В самом деле — какие же иные, кроме русских, могли оказаться в губернском городе NN? Наконец, сравнительно недавно Ю. В. Манн справедливо заметил, что это уточнение значимо: Гоголь подчеркивает общенациональный масштаб всего, что происходит в поэме. Но это значит, что и бричка Чичикова, при всей ее конкретности и единичности, суть нечто большее, чем экипаж какого-то частного лица. Она

символизирует в конечном счете тот путь, ту дорогу, по которой устремилась вся Русь.

До Казани она не доедет. Почему? Знающие толк в русской езде мужики обращают внимание на колесо. Они знают, что кривое колесо «колесит», т. е. едет не прямо, а по кругу, и что на таком колесе быстро «отколесишь», т. е. далеко не уедешь: до Москвы доберешься, а до Казани нет. Уже в самом начале поэмы дается намек, что «колесо» брички, на которую уселся самодовольный Чичиков, «кривовато», что русским пространством ему не овладеть.

В «Мертвых душах» нет ничего случайного, каждая мелочь в них «сигнал», «символ», дорога к общему, национальному. Чичиков, сидящий в бричке, до последней главы первой части поэмы не раскроется перед нами в своей предыстории. Мы узнаем только, что этот человек «ни толст ни тонок», что он умеет «искусно польстить» каждому, что о себе он говорит «какими-то общими местами», афишируя свою скромность такими самоопределениями: «незначащий червь мира сего», «испытавший много на веку своем» и даже будто бы «претерпевший на службе за правду». Бросается в глаза его проницательность и искусная, льстивая театральность, проявляющаяся в спорах так, что он «приятно спорил», т. е. «играл в поддавки» с сильными мира сего.

Мы видим, что такой искусный льстец буквально покоряет все губернское общество: губернатор называет его благонамеренным, прокурор — дельным, жандармский полковник — ученым, председатель палаты — знающим и почтенным, полицмейстер — любезным, а его жена — любезнейшим и обходительнейшим. «Даже сам Собакевич, который редко отзывался о ком-нибудь с хорошей стороны», сказал жене: «Я, душенька, был у губернатора на вечере, и у полицмейстера обедал, и познакомился с коллежским советником Павлом Ивановичем Чичиковым: преприятный человек!» На что супруга отвечала: «Гм!» — «и толкнула его ногою». Это «гм!» тонкой супруги толстого Собакевича конечно настораживает. И Гоголь не держит долго тайну Чичикова от читателя. Его талант нравиться всем не бескорыстен: уже при посещении Манилова открыто провозглашается его мошенническая цель — скупка мертвых душ. Но с третьей главы начинаются для брички Чичикова непредвиденные испытания.

Как расчетливый делец, он еще на губернской вечеринке наметил для себя строгий план путешествия к людям, с которыми завел предварительные знакомства: от Манилова к Собакевичу. Прощаясь с Маниловым, он попросил описать своему кучеру Селифану предстоящий дорожный маршрут. Селифан, как водится, был под изрядным хмельком, за дорогой не следил, но зато от души возмущался правым прис-

тяжным конем Чубарым, благодаря ленивости которого бричка Чичикова постоянно косит и забирает влево, уклоняясь с прямого пути. «Хитри, хитри! вот я тебя перехитрю! — говорил Селифан, приподнявшись и хлыстнув кнутом ленивца. — Ты знай свое дело, панталонник ты немецкий!.. Ну, ну! что потряхиваешь ушами? Ты, дурак, слушай, коли говорят! я тебя, невежа, не стану дурному учить. Ишь куда ползет!.. У, варвар! Бонапарт ты проклятый!.. Ты думаешь, что скроешь свое поведение. Нет, ты живи по правде, когда хочешь, чтобы тебе оказывали почтение».

Только ли к Чубарому относится эта речь? «Если бы Чичиков прислушался, — пишет Гоголь, — то узнал бы много подробностей, относившихся лично к нему...» Но тут вдруг взбунтовалась русская природа: «сильный удар грома заставил его очнуться», «громовой удар раздался в другой раз громче и ближе». А Селифан, как русский человек, «не вдаваясь в дальние рассуждения», поворотил *направо*, на первую перекрестную дорогу, «и пустился вскачь, мало помышляя о том, куда приведет взятая дорога».

За «глупостью» Селифана, как в русской народной сказке, скрывается мудрый смысл. Избранная Чичиковым дорога не отвечает сути русской природы с ее особым, связанным с «жизнью по правде» предназначением. «Что, мошенник, по какой дороге ты едешь?» — сказал Чичиков. — «Да что ж, барин, делать, время-то такое; кнута не видишь, такая потьма!»

Ясно, что дорога, избранная Чичиковым, в русских масштабах и пределах — это дорога в никуда. «Держи, держи, опрокинешь!» — кричал он ему. «Нет, барин, как можно, чтоб я опрокинул, — говорил Селифан. — Это нехорошо опрокинуть, я уж сам знаю; уж я никак не опрокину». Затем начал он слегка поворачивать бричку, поворачивал-поворачивал и наконец выворотил ее совершенно набок. Чичиков и руками и ногами шлепнулся в грязь». А Селифан «стал перед бричкою, подперся в бока обеими руками, в то время как барин барахтался в грязи, силясь оттуда вылезть, и сказал после некоторого размышления: «Вишь ты, и перекинулась!»

Поразительно то, что Селифан на Чичикова не обращает внимания, но «поведение» брички его озадачивает. Вот где гоголевский реализм вырастает до символа! «Бричка» — Россия, Селифан — вожатый, а Чичиков? А Чичиков — уж не Чубарый ли? Когда в имении Коробочки он раздевается, то «отдает Фетинье *всю снятую с себя сбрую*, как верхнюю, так и нижнюю». А в конце первого тома, рассуждая, почему добродетельный человек не взят в герои поэмы, Гоголь прямо указывает на правомерность и сознательность этой ассоциации: «Потому что пора наконец дать отдых бедному добродетельному человеку... потому что обратили в лошадь добро-

детельного человека, и нет писателя, который бы не ездил на нем, понукая и кнутом и всем чем ни попало... *Нет, пора наконец припрячь и подлеца. Итак, припряжем подлеца*!»

Путешествием Чичикова «правит» не только он сам и не только его Селифан, но еще и случай, названный Пушкиным «мощным и внезапным орудием Провидения»: «...Как будто сама судьба решилась над ним сжалиться. Издали послышался собачий лай. Обрадованный Чичиков дал приказание погонять лошадей. *Русский возница имеет доброе чутье* вместо глаз, от этого случается, что он, зажмуря глаза, качает иногда во весь дух и всегда куда-нибудь да приезжает». Русский путь немыслим без того, чтобы «возница» не пускал коней «на волю Божию».

Так русская дорога с самого начала сбивает Чичикова с намеченного им «неправого» пути. Ведь случайная встреча с Коробочкой окажется для него роковой, приведет к разоблачению, как и непредусмотренная встреча с Ноздревым. По пути к Собакевичу русская природа вновь путает планы Чичикова: «земля до такой степени загрязнилась, что колеса брички, захватывая ее, сделались скоро покрытыми ею, как войлоком». Это замедляет движение брички для того, чтобы случайно свести героя с Ноздревым и тем самым нанести второй после Коробочки удар по его хитроумному предприятию.

Третий и столь же случайный удар совершается в пятой главе, перед встречей Чичикова с Собакевичем, когда бричка его, мчащаяся во всю прыть от авантюриста Ноздрева, сталкивается с коляской, везущей домой юную институтку — дочь губернатора. Тут опять приходят на помощь «глупые» мужики из соседней деревни. Они долго и бестолково канителятся, чтобы расцепить и развести спутавшиеся друг с другом экипажи. Плут Чубарый находит «новое знакомство» и «никак не хочет выходить из колеи, в которую попал», положив «свою морду на шею нового приятеля». Чичиков тоже сидит как околдованный, глаз не может отвести от губернаторской дочки. Между тем дядя Миняй и дядя Митяй делают всякие «глупости», скрывая за случайными и нелогичными действиями мудрость русской жизни. Их затянувшаяся бестолковая суета дает время вспыхнуть в душе Чичикова ни в какие планы не входящему чувству очарованности «прекрасной незнакомкой». Это чувство сыграет потом роковую роль на балу у губернатора. Это чувство расшевелит в окаменевшей душе подлеца Чичикова горькие сожаления: «О моя юность! о моя свежесть!» Таким образом, «глупая» русская жизнь буквально с первых шагов начинает спутывать «умные» планы и «верные» расчеты Чичикова. Она сбивает его с намеченного пути, вываливает в грязь, подталкивает на неожиданные и опрометчивые поступки.

Во всем, с чем сталкивается Чичиков на пути «предпринимательской» карьеры, чувствуется вопиющий недостаток «здравого смысла» мещанской умеренности и аккуратности, на которых ведь только и держится успех добропорядочного буржуа. Русская жизнь «вредит» ему своими «перехлестами» и «пересолами», целым потоком непредвиденных «мелочей», сующих палки в колеса его брички.

В «глупой» неупорядоченности русской жизни зоркое око Гоголя подмечает какой-то свой, скрывающийся от самодовольного человеческого разума смысл. В гостинице, в общей зале, куда явился Чичиков, были развешаны во всю стену картины, писанные масляными красками, — картины, как и везде, но на одной из них изображена была «нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал».

Этот русский «пересол» берет в плен и самого Чичикова. Вспомним его шкатулку. В отличие от беспорядочной «кучи», которую наш герой встретит в имении Плюшкина, в шкатулке Чичикова царит, казалось бы, идеальный порядок. Как пишет чуткий исследователь Гоголя И. Золотусский, шкатулка Чичикова — «тайник его души» и целая поэма одновременно: «Это поэма о приобретательстве, накопительстве, выжимании пота во имя полумиллиона. Там все разложено по полочкам, и чего там только нет... Каждый предмет к делу, все спланировано, лишнее отметено, нужное не позабыто. Куча Плюшкина — это бессмысленное накопительство и уничтожение накопленного, шкатулка Чичикова — уже предвестие деловитости Штольца, да и сам Чичиков говорит, как бы обещая гончаровского героя: «Нужно дело делать».

Замечательно! Но все ли в этой шкатулке «приведено в симметрию», все ли в ней спланировано, все ли лишнее отметено? С какой стати, например, в ней оказалась сорванная с тумбы театральная афишка?». Для чего она нужна деловому герою? Что за странные манипуляции он с ней проделывает? Вынул из кармана, стал читать, дочитал до конца, «*потом переворотил на другую сторону: узнать, нет ли и там чего-нибудь, но,* не нашедши ничего, протер глаза, *свернул опрятно и положил в свой ларчик, куда имел обыкновение складывать все, что ни попадалось*».

Разве эта деталь, эта «мелочь» не разрушает гармонию и стройность только что «пропетой» поэмы о русском приобретателе, разве она не обнаруживает в нем ростки плюшкинской неразборчивости и самоуничтожения? Чичиков у Гоголя русский человек, а потому в его действиях и поступках сохраняется тот же самый «перехлест», в который никак не укладывается его буржуазная, предпринимательская душа. То тут, то там проскальзывает игра «случайностей», обнаруживается «прореха» в самом неподходящем месте, и все за-

думанное Чичиковым рушится. За видимым пестрым миром людей и вещей, за характерами героев, главных и второстепенных, за живыми помещиками и подвластными им мертвыми и живыми крестьянскими душами встает со страниц поэмы Гоголя целостный образ помраченной, заблудившейся на неверных путях-дорогах, но еще живой России.

Манилов и Чичиков

Обратим внимание, что в «мертвые души» помещиков Чичиков всматривается как в кривое зеркало. Эти люди представляют доведенные до крайности и перехлеста частицы его собственной души. Именно потому с каждым из них он находит общий язык, за исключением, пожалуй, одного Ноздрева.

Вот Манилов с его праздной мечтательностью — человек, вошедший в зрелый возраст, но каким-то чудом сохранивший неуместную юношескую восторженность и инфантильность души, сплошные «именины сердца»: «На взгляд он был человек видный; черты лица его были не лишены приятности, но в эту приятность, казалось, чересчур было передано сахару...» Имением он не занимается, но зато вволю предается от безделья всевозможным «хозяйственным» фантазиям: «Иногда, глядя с крыльца на двор и на пруд, говорил он о том, как бы хорошо было, если бы вдруг от дома провести подземный ход или через пруд выстроить каменный мост, на котором бы были по обеим сторонам лавки, и чтобы в них сидели купцы и продавали разные мелкие товары, нужные для крестьян. При этом глаза его делались чрезвычайно сладкими и лицо принимало самое довольное выражение...» Дом Манилова напоминает шальную голову своего хозяина: он стоит «одиночкой на юру, то есть на возвышении, открытом всем ветрам, каким только вздумается подуть».

Под стать характеру Манилова и его кабинет с бесполезной претензией на щегольство, прикрывающей пустоту и безобразие: «В его кабинете всегда лежала какая-то книжка, заложенная закладкою на четырнадцатой странице, которую он постоянно читал уже два года... Но больше всего было табаку. Он был в разных видах: в картузах и в табачнице, и, наконец, насыпан был просто кучею на столе. На обоих окнах тоже помещены были горки выбитой из трубки золы, расставленные не без старания очень красивыми рядками».

В описании характеров помещиков Гоголь часто прибегает к уже известному нам приему «овеществления». Душа героев столь бедна и столь примитивна, так пленена предметной стороной жизни, что не требуется прибегать к психологическому анализу для проникновения в их внутренний мир. Вещи вполне раскрывают их характеры.

Манилов и жена его «совершенно довольны друг другом». «Несмотря на то, что минуло более восьми лет их супружеству, из них все еще каждый приносил другому или кусочек яблочка, или конфетку, или орешек и говорил трогательно нежным голосом, выражавшим совершенную любовь: «Разинь, душенька, свой ротик, я тебе положу этот кусочек». «Пересахаренная» идиллия семейной жизни Манилова отражает идеалы самого Чичикова. Мы узнаем потом, что не привязанность к деньгам владела им, не скряжничество и не скупость. Ему мерещилась впереди жизнь, исполненная довольства, собственное имение, дом, жена и дети.

И вот свою мечту он видит «воплощенной». Примечателен при расставании Манилова с Чичиковым следующий диалог: «А знаете, Павел Иванович, — сказал Манилов, которому очень понравилась такая мысль, — как было бы в самом деле хорошо, если бы жить этак вместе, под одною кровлею, или под тенью какого-нибудь вяза пофилософствовать о чем-нибудь, углубиться!..» — «О! это была бы райская жизнь!» — сказал Чичиков, вздохнувши».

Великолепный актер, Чичиков, конечно, подстраивается к той атмосфере, которая царит в доме Манилова. Но нельзя не заметить, что его игра порой похожа на правду: «маниловский уклон» не чужд его душе. Только «маниловское» размягчение враждебно пока избранной им дороге, где нельзя «рассыропиться», где требуется постоянная «узда», упорная концентрация энергии и воли в одном направлении. («Кровь Чичикова, напротив, играла сильно, и нужно было много разумной воли, чтобы набросить узду на все то, что хотело бы выпрыгнуть и погулять на свободе».) И «маниловская» покатость Чичикова говорит, что избранной им «дороге» противится душа.

Коробочка и Чичиков

Коробочка, к которой занес Чичикова случай, — полная противоположность маниловской мечтательности, парению в голубой пустоте. Это одна из тех «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. В один мешочек отбирают всё целковики, в другой полтинники, в третий четвертачки, хотя с виду и кажется, будто бы в комоде ничего нет, кроме белья». Казалось бы, Коробочка с куриной ограниченностью кругозора является полной противоположностью Чичикову с его авантюризмом и головокружительной размашистостью задуманного предприятия.

Но сходство с нею у Чичикова есть, да и немалое. Не случайно Гоголь обращается к описанию шкатулки Чичикова,

и его описание показывает, что шкатулка эта напоминает «комод» Коробочки. Кажется, что в шкатулке Чичикова, как и в комоде Коробочки, ничего нет, кроме дорожных вещей. «Под верхним ящиком находится нижний, основное пространство которого занято кипами бумаг», но тут-то и притаился еще один, «маленький потаенный ящик для денег, выдвигавшийся незаметно сбоку шкатулки. Он всегда так поспешно выдвигался и задвигался в ту же минуту хозяином, что наверно нельзя сказать, сколько там было денег». Гений скопидомства, Коробочка тут же высоко оценивает чичиковский вариант ее «комода»: «Хорош у тебя ящик, отец мой... Чай, в Москве купил его?»

«Дубиноголовая» Коробочка не так уж примитивна и проста, как это сперва может показаться. Исследователь «Мертвых душ» В. В. Федоров называет ее «союзником автора против подлеца-приобретателя Чичикова». Почему? Задумаемся: что именно не принимает в авантюре Чичикова Коробочка? Главный аргумент героя в диалоге с ней — полная непригодность покойников в хозяйстве — не имеет для Коробочки доказательной силы. «Уж это, точно, правда. Уж совсем ни на что не нужно; да ведь меня только и останавливает, что ведь они уже мертвые».

Коробочка сохраняет взгляд на мир как на нечто целостное, пусть и на самом примитивном уровне. Поэтому ей представляется, что форма оказывает обратное действие на содержание, и отсюда (из вполне здорового чувства целого) нелепое ее предположение, что Чичиков будет выкапывать купленных им мертвецов из земли. На победоносном пути Чичикова к богатству, основанному на фикции, на использовании отчужденной от содержания формы («ревизская сказка»), встает примитивное сознание «дубиноголовой» Коробочки, в котором форма и содержание сохраняют свое единство. И Чичиков не может преодолеть пассивного сопротивления этого сознания. Не случайно на стене у Коробочки между картин, где были изображены птицы, висел портрет Кутузова!

Но самое интересное в том, что такое же сопротивление противоестественному отчуждению формы от содержания почувствует в своей душе и Чичиков, когда он начнет приводить в порядок купчие крепости на «мертвых душ». Вдруг эти души оживут и воскреснут в его воображении со своими яркими характерами, со своей индивидуальной судьбой!

Изображая характеры помещиков, Гоголь часто прибегает к обобщениям, завершающим портреты этих героев. Манилова он сравнивает со слишком «умным министром». А о Коробочке говорит: «Впрочем, Чичиков напрасно сердился: иной и почтенный, и государственный даже человек, а на деле выходит совершенная Коробочка». Обобщения, ведущие к

вершинам русского общества, придают характерам гоголевских помещиков всероссийское, общенациональное звучание. Перед нами не частные лица, не герои романа или повести, а персонажи поэмы, типы национального масштаба.

Ноздрев и Чичиков

Ноздрев, с которым Чичикова сводит очередная «случайность», — образец распоясавшейся, безобразно широкой русской натуры. О таких людях Достоевский скажет позднее: «Если Бога нет, то все позволено». У Ноздрева Бог — он сам, его ничем не ограниченные капризы и желания. Он пленник собственных распущенных страстей. Неуемная энергия, вечное движение и беспокойство этого человека — результат отсутствия в нем скрепляющего личность нравственного центра. «В ту же минуту он предлагал вам ехать куда угодно, хоть на край света, войти в какое хотите предприятие, менять все, что ни есть, на все, что хотите».

Для желаний Ноздрева не существует никаких границ: «Теперь я поведу тебя посмотреть, — продолжал он, обращаясь к Чичикову, — границу, где оканчивается моя земля...» «Вот граница! — сказал Ноздрев. — Все, что ни видишь по эту сторону, все это мое, и даже по ту сторону, весь этот лес, который вон синеет, и все, что за лесом, все мое».

Вся жизнь Ноздрева — бесконечное и не знающее пределов насыщение самых низких чувственных инстинктов человеческой природы. В окружении своих собак Ноздрев «как отец среди семейства». Кутежи и попойки, карты и шулерство в картежной игре — вот стихия Ноздрева. Упоение ложью сближает его с Хлестаковым. Но, в отличие от него, ноздревская ложь не безобидна: в ней всегда присутствует подлое желание «нагадить ближнему, иногда вовсе без всякой причины».

Ноздрев мгновенно сочиняет одну ложь за другой, да так ловко, что будто бы и сам верит в сочиненное. Подтверждая сплетню, что Чичиков собирался увезти губернаторскую дочку, Ноздрев сочиняет такие подробности, от которых никак нельзя было отказаться: даже названа была по имени деревня, где находилась та приходская церковь, в которой положено было венчаться, именно деревня Трухманчевка, поп отец Сидор, взявший за венчание 75 рублей, «и то не согласился бы, если бы Ноздрев не припугнул его».

Убегая от Ноздрева, Чичиков и в ум взять не может, зачем он поехал в его усадьбу, почему «как ребенок, как дурак» доверился ему. Но прельстился он Ноздревым не случайно: по природе своей Чичиков ведь тоже авантюрист, и для достижения своих корыстных целей он легко переступает через нравственные законы. Обмануть, приврать да еще и

слезу пустить Чичиков горазд не хуже всякого Ноздрева. «Ноздрев еще долго не выведется из мира, — говорит Гоголь. — Он везде между нами и, может быть, только ходит в другом кафтане; но легкомысленно-непроницательны люди, и человек в другом кафтане кажется им другим человеком».

Верный своему приему овеществления человека, Гоголь сравнивает расстроенную и развращенную душу Ноздрева, а вслед за ним и современного человека вообще, с испорченной шарманкой: «Шарманка играла не без приятности, но в середине ее, кажется, что-то случилось, ибо мазурка оканчивалась песнею: «Мальбруг в поход поехал», а «Мальбруг в поход поехал» неожиданно завершался каким-то давно знакомым вальсом. Уже Ноздрев давно перестал вертеть, но в шарманке была одна дудка, очень бойкая, никак не хотевшая угомониться, и долго еще потом свистела она одна». Замечательны, конечно, в расстроенных «шарманках» покалеченных, сбитых с толку душ гоголевских героев эти «Божьи дудки», которые свистят в них порой сами по себе и часто сбивают с толку так хорошо продуманные, так логично и безукоризненно спланированные аферы.

Собакевич и Чичиков

Талант изображения человека через бытовое его окружение достигает у Гоголя торжества в рассказе о встрече Чичикова с Собакевичем. Этот помещик не витает в облаках, он обеими ногами стоит на земле, ко всему относясь с черствой и трезвой практичностью. Основательность и крепость отличают все в имении Собакевича: «Помещик, казалось, хлопотал много о прочности. На конюшни, сараи и кухни были употреблены полновесные и толстые бревна, определенные на вековое стояние. Деревенские избы мужиков тоже срублены были на диво...» Все было «упористо, без пошатки, в каком-то крепком и неуклюжем порядке».

О характере Собакевича говорит и внутреннее убранство дома. В гостиной висят картины с изображением греческих полководцев; все эти герои были «с такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу». Рядом с полководцами разместилась «греческая Бобелина, которой одна нога казалась больше всего туловища тех щеголей, которые наполняют нынешние гостиные». Мебель в комнатах прочна, неуклюжа и схожа с хозяином: пузатое ореховое бюро на пренелепых ногах — совершенный медведь. «Стол, кресла, стулья — все было самого тяжелого и беспокойного свойства, — словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: «И я тоже Собакевич!» или «И я тоже очень похож на Собакевича!».

Над отделкой таких людей, как Собакевич, природа долго не мудрила, не применяла тонких инструментов, а «просто рубила со всего плеча: хватила топором раз — вышел нос, хватила другой — вышли губы, большим сверлом ковырнула глаза и, не обскобливши, пустила на свет, сказавши: «живет!» Получился человек, похожий на средней величины медведя, во фраке медвежьего цвета, шагающий вкривь и вкось и наступающий постоянно на чужие ноги. В довершение сходства даже звали его Михаилом Семеновичем.

Неуемное насыщение является смыслом существования Собакевича: «У меня когда свинина — всю свинью давай на стол, баранина — всего барана тащи, гусь — всего гуся! Лучше я съем двух блюд, да съем в меру, как душа требует». И «мера» его «души» на этот счет безмерна. На завтраке у полицмейстера Собакевич наметил для себя гигантского осетра и «в четверть часа с небольшим доехал до его всего». Когда хозяин и гости вспомнили об этом «произведении природы», от него остался один хвост, «а Собакевич пришипился так, как будто и не он, и, подошедши к тарелке, которая была подальше прочих, тыкал вилкою в какую-то сушеную маленькую рыбку. Отделавши осетра, Собакевич сел в кресла и уж более не ел, не пил, а только жмурил и хлопал глазами». «Душа» его впала в блаженное оцепенение.

Противник «высоких материй», Собакевич обо всем, что не связано с его практическим интересом, судит с топорной прямолинейностью. Просвещение — вредная выдумка. Люди все — воры и разбойники: «Я их знаю всех: это всё мошенники, весь город там такой: мошенник на мошеннике сидит и мошенником погоняет. Все христопродавцы. Один там только и есть порядочный человек: прокурор; да и тот, если сказать правду, свинья».

В своих пределах Собакевич умен. Без труда он угадывает хитрый замысел Чичикова и вступает с ним в торг. Тут-то и обнаруживается вдруг странный парадокс, неожиданный штрих в характере Собакевича. На него ведь был уже «тонкий» намек при описании картин в гостиной: «Между крепкими греками, неизвестно каким образом и для чего, поместился Багратион, *тощий, худенький*, с маленькими знаменами и пушками внизу и в самых узеньких рамках». Вспомним тощенькую супругу у толстого Собакевича!

В узком деле торговли и корыстного интереса прорывается какой-то намек на его проницательность и даже на поэтический талант. Торгуясь с Чичиковым, он забывает, каким «товаром» владеет, и расписывает достоинства мертвых, как живых. «Да чего вы скупитесь? — сказал Собакевич. — Право, недорого! Другой мошенник обманет вас, продаст вам дрянь, а не души; а у меня что ядреный орех, все на отбор:

не мастеровой, так иной какой-нибудь здоровый мужик. Вы рассмотрите: вот, например, каретник Михеев! ведь больше никаких экипажей и не делал, как только рессорные. И не то как бывает московская работа, что на один час, — прочность такая, сам и обобьет, и лаком покроет!.. А Пробка Степан... Максим Телятников... А Еремей Скороплехин!» и т. д.

Описание «товара» у Собакевича — целая поэма о силе, таланте и сметливости русского народа. И неспроста это приводит Чичикова в изумление: в этом медведе, закоренелом мизантропе и черством кулаке вдруг откуда ни возьмись обнаруживается и «сила речи», и живость воображения, и «дар слова».

Выходит, что Собакевич — «родня» Чичикову не только по скупости и деловой хватке, но и по русскому «пересолу», на пределе которого обнаруживаются в искаженной и помраченной душе возможности ее выпрямления и возрождения. Ведь и Чичиков так же срывается, как Собакевич. Вспомним, например, «странное» распоряжение, которое «зарапортовавшийся» Чичиков отдает Селифану, забывая, какой «товар» он приобрел: «собрать всех вновь переселившихся мужичков, чтобы сделать всем лично поголовную перекличку».

Точно так же «зарапортовался» в разговоре с председателем гражданской палаты и Собакевич, подтверждая правоту русской пословицы «На всякого мудреца довольно простоты». «Да что ж вы не скажете Ивану Григорьевичу, — отозвался Собакевич, — что такое именно вы приобрели; а вы, Иван Григорьевич, что вы не спросите, какое приобретение они сделали? Ведь какой народ! просто золото. Ведь я им продал и каретника Михеева». — «Нет, будто и Михеева продали? — сказал председатель. — Я знаю каретника Михеева: славный мастер; он мне дрожки переделал. Только позвольте, как же... Ведь вы мне сказывали, что он умер...» — «Кто, Михеев умер? — сказал Собакевич, ничуть не смешавшись. — Это его брат умер, а он преживехонький и стал здоровее прежнего».

Так неожиданно в Собакевиче проглядывают два бессмертных сочинителя — Хлестаков и Ноздрев, а заодно с ними и искусный актер Чичиков. «Да будто один Михеев! — продолжает вошедший в раж Собакевич. — А Пробка Степан, плотник, Милушкин, кирпичник, Телятников Максим, сапожник, — ведь все пошли, всех продал!» А когда председатель спросил, зачем же они пошли, будучи людьми необходимыми для дому и мастеровыми, Собакевич отвечал, махнувши рукой: «А! так просто, нашла дурь: дай, говорю, продам, да и продал сдуру!» Засим он повесил голову так, как будто сам раскаивался в этом деле, и прибавил: «Вот и седой человек, а до сих пор не набрался ума».

Плюшкин и Чичиков

В представленной Гоголем на всеобщий позор и посмеяние галерее помещиков есть одна примечательная особенность: в смене одного героя другим нарастает ощущение пошлости, в страшную тину которой погружается современный русский человек. Но в глубине своего падения русская жизнь обнажает какие-то еще неведомые внутренние резервы, которые, может быть, спасут ее, дадут ей возможность выйти на прямую дорогу.

Гоголь говорит: «И во всемирной летописи человечества много есть целых столетий, которые, казалось бы, вычеркнул и уничтожил как ненужные. Много совершилось в мире заблуждений, которых бы, казалось, теперь не сделал и ребенок. Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносящие далеко в сторону дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины, тогда как перед ним весь был открыт прямой путь, подобный пути, ведущему к великолепной храмине, назначенной царю в чертоги. Всех других путей шире и роскошнее он, озаренный солнцем и освещенный всю ночь огнями, но мимо его в глухой темноте текли люди. И сколько раз уже наведенные нисходившим с небес Смыслом, они и тут умели отшатнуться и сбиться в сторону, умели среди бела дня попасть вновь в непроходимые захолустья, умели напустить вновь слепой туман друг другу в очи и, влачась вслед за болотными огнями, умели-таки добраться до пропасти, чтобы потом с ужасом спросить друг друга: где выход? где дорога?»

Прямой путь, на который выйдет рано или поздно Русь-тройка, очевиден и ясен для Гоголя. Девятнадцать столетий тому назад он дан человечеству устами его Спасителя: «*Я есть путь, истина и жизнь*». Гоголевская Россия, напустив слепой туман себе в очи, устремилась по ложному пути корысти и торгашества и движется по нему к самому краю пропасти. Но всем содержанием поэмы Гоголь показывает, что слепцы еще не ослепли окончательно, что в «расхристанных» душах маниловых, коробочек, ноздревых, собакевичей не все потеряно, что ресурсы для грядущего прозрения и выхода на «прямые пути» в них есть.

На эти ресурсы указывает и последняя встреча Чичикова с Плюшкиным, символизирующим предел, конечную степень падения на избранном Чичиковым пути. Не случайно встрече с Плюшкиным предшествуют рассуждения автора и стоящего за ним героя о юности с ее чистотой и свежестью. Эти рассуждения автор после общения Чичикова с Плюшкиным подытожит так: «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! мог так измениться! И похоже это на правду? Все похоже на правду, все может статься

с человеком. Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости. Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом!»

Пытаясь показать страшное искривление русской жизни с праведных и прямых путей на лукавые, рассказ о Плюшкине Гоголь начинает с предыстории героя. Если ранее перед читателями представали со сложившимися характерами «готовые» Манилов, Коробочка, Ноздрев, Собакевич, то характер Плюшкина Гоголь дает в развитии. Было время, когда он казался «бережливым хозяином» и хорошим семьянином, а соседи ездили к нему «слушать и учиться у него хозяйству и мудрой скупости». «Но добрая хозяйка умерла; часть ключей, а с ними мелких забот, перешла к нему. Плюшкин стал беспокойнее и, как все вдовцы, подозрительнее... Во владельце стала заметнее обнаруживаться скупость...»

И вот с каждым годом «притворялись окна» в его доме и в его душе, «уходили из вида более и более главные части хозяйства»: «Это бес, а не человек», — говорили покидавшие его имение покупщики, «сено и хлеб гнили, клади и стоги обращались в чистый навоз», а Плюшкин год от году все более и более попадал в рабство к бесполезным и уже никому не нужным «хозяйственным мелочам»: «...Он ходил еще каждый день по улицам своей деревни, заглядывал под мостики, под перекладины и все, что ни попадалось ему: старая подошва, бабья тряпка, железный гвоздь, глиняный черепок, — все тащил к себе и складывал в ту кучу, которую Чичиков заметил в углу комнаты. «Вон уже рыболов пошел на охоту!» — говорили мужики, когда видели его, идущего на добычу».

В характере Плюшкина Гоголь видит изнанку другого порока, гораздо чаще встречающегося на Руси, «где все любит скорее развернуться, нежели съежиться, и тем поразительнее бывает оно, что тут же в соседстве подвернется помещик, кутящий во всю ширину русской удали и барства, прожигающий, как говорится, насквозь жизнь». Беспределу ноздревского прожигания жизни на одном полюсе соответствует беспредел плюшкинской скупости на другом.

Тем трагичнее проступает в безднах падения загорающийся в темной глубине превратившейся в прах души живой и трепетный огонек надежды на спасение. Когда Чичиков обращает внимание Плюшкина на былых его знакомых, вдруг вспыхивает в его душе память об утраченной юности и молодости: «Ах, батюшка! Как не иметь, имею! — вскричал он. — Ведь знаком сам председатель, езжал даже в старые

годы ко мне, как не знать! однокорытниками были, вместе по заборам лазили! как не знакомый? уж такой знакомый!» <...> И на этом деревянном лице *вдруг скользнул какой-то теплый луч*, выразилось не чувство, а какое-то бледное отражение чувства, явление, подобное неожиданному появлению на поверхности вод утопающего, произведшему радостный крик в толпе, обступившей берег».

Общение с Плюшкиным, несмотря на невиданный успех по закупке «мертвых душ», вызывает у Чичикова чувство ужаса и глубокого внутреннего содрогания. В лице Плюшкина открывается логический конец того пути, на который направлена вся энергия «предпринимателя и хозяина». По замыслу Гоголя, галерея помещиков освещает с разных сторон те «уклоны» и «крайности», свойственные характеру Чичикова, которые готовят читателя к наиболее точному и всестороннему пониманию нового явления в русской жизни того времени — нарождающегося буржуа. Все в поэме направлено на развернутое изображение Чичикова и «чичиковщины» как конечного предела, к которому устремилась русская жизнь по «кривому» пути.

Путь Павла Ивановича Чичикова

Чичиков — живое воплощение движения русской жизни XIX столетия. По сравнению с определившимися и относительно застывшими характерами русских помещиков он являет собой неуемную энергию и деятельность. Но в порыве своем он почти не движется вперед, а все время «кружит» и «колесит», всякий раз возвращаясь в исходное положение. Чичиковский «винт» постоянно срывается с «резьбы» в русской жизни, отторгающей его. Так что судьба героя являет перед читателем цепь, состоящую из стремительных восхождений и столь же стремительных в своей неожиданности катастроф, оставляющих героя у разбитого корыта. Спицы периодически сыплются из кривого колеса чичиковской брички.

Чтобы понять, почему это происходит, проследим вместе с автором предысторию жизни главного героя «Мертвых душ». Чичиков принадлежит к служилому дворянству. Отец его не оставил наследственных имений. «В наследстве оказались четыре заношенные безвозвратно фуфайки, два старых сюртука, подбитых мерлушками, и незначительная сумма денег».

В отличие от сынков богатых дворян Чичикову пришлось пробивать себе дорогу в жизни собственными усилиями, опираясь на нехитрый «молчалинский» совет, которым сопроводил Павлушу бедный родитель в плавание по морю житейскому: «Коли будешь угождать начальнику, то, хоть и в

науке не успеешь и таланту Бог не дал, все пойдешь в ход и всех опередишь. С товарищами не водись, они тебя добру не научат; а если уж пошло на то, так водись с теми, которые побогаче, чтобы при случае могли быть тебе полезными... *больше всего береги и копи копейку: эта вещь надежнее всего на свете*. Товарищ или приятель тебя надует и в беде первый тебя выдаст, а копейка не выдаст, в какой бы беде ты ни был. *Все сделаешь и все прошибешь на свете копейкой*».

На первых порах отцовское наставление срабатывает безупречно. В школе Чичиков проявляет искусную оборотливость по копеечной части. Его фантазия бойко работает над изобретением всевозможных коммерческих операций. Успешно складываются отношения со школьным начальством. Лестью он добивается доверия своих наставников.

Отношения с людьми Чичиков завязывает избирательно, предпочитая лишь тех, которые приносят ему какую-либо личную пользу. Когда эта польза пропадает, Чичиков бросает человека как ненужную вещь или тряпку. Обладая актерскими способностями, Чичиков ловко входит в доверие к нужным ему лицам и делает значительные успехи на поприще службы. «Все оказалось в нем, что нужно для этого мира: и приятность в оборотах и поступках, и бойкость в деловых делах. С такими средствами добыл он в непродолжительное время то, что называют хлебное местечко».

«Тут только долговременный пост наконец был смягчен, и оказалось, что он всегда не был чужд разных наслаждений, от которых умел удержаться в лета пылкой молодости, когда ни один человек совершенно не властен над собою... Уже сукна купил он себе такого, какого не носила вся губерния, и с этих пор стал держаться более коричневых и красноватых цветов с искрою; уже приобрел он отличную пару и сам держал одну вожжу, заставляя пристяжную виться кольцом; уже завел он обычай вытираться губкой, намоченной в воде, смешанной с одеколоном; уже покупал он весьма недешево какое-то мыло для сообщения гладкости коже, уже...» Но тут грянула катастрофа и разнесла в прах плоды его трудов. Почти все, чего он добивался с таким терпением и старанием, с такой почти нечеловеческой изворотливостью и аскезой, в одночасье оказалось безвозвратно утраченным. Чичиков столкнулся со странной особенностью русской жизни, мстящей всякому, кто чрезмерно увлечется приобретательством, забыв христианский долг «служить Богу, а не мамоне». На место прежнего «тюфяка»-начальника был прислан новый — русская «коробочка»: «Генерал был такого рода человек, которого хотя и водили за нос (впрочем, без его ведома), но зато уже, если в голову ему западала какая-нибудь мысль, то она там была все равно что же-

лезный гвоздь: ничем нельзя было ее оттуда вытеребить». На этот «гвоздь» и наткнулся Чичиков.

Но ведь, кроме внешних «гвоздей» и ухабов, разбивающих на каждом шагу колесо чичиковской «брички», точно такой же «гвоздь» сидит и в душе самого Чичикова. «Да, Чичиков реалист, да, он не Хлестаков, не Поприщин, — пишет И. Золотусский. — Да, его надуть трудно. Сам он надувать мастак... Почему же то и дело сгорает и прогорает гоголевский герой, почему его аферы, сначала так возносящие его вверх, всякий раз лопаются, не удаются?

Смог ли бы отъявленный и прожженный плут так *довериться* Ноздреву, так ему сразу и ляпнуть насчет «мертвых»? Разве не понял бы он, что Ноздрев все разболтает?..

Или из-за чего прахом полетело ловко задуманное предприятие Чичикова на таможне и исчез, как облако, уже схваченный им миллион? — Из-за пустяка, *из-за бабы*... Ну скажите, какой же тонкий плут себе такое позволит, какой «хозяин» так неосторожно осечется? Да он обласкает этого дурака статского советника, скажет ему: «Конечно, не ты, а я — попович, и возьми себе на здоровье эту бабенку, только мои полмиллиона при мне оставь...»

А история с губернаторской дочкой? Разве не она подвела его окончательно? Разве не на ней он срезался и выпустил из рук, может быть, уже готовое порхнуть ему в руки счастье? Не пренебреги Чичиков вниманием городских дам, обделай он свой интерес к губернаторской дочке тонко, тайно, не публично — все было бы прекрасно, и, глядишь, сосватали бы его те же дамы, и под венец отвели, да еще говорили бы: «Какой молодец!» А он рассиропился, он на балу свои *чувства* выказал — и тут же был наказан. Не ополчись на него губернский женский мир, сплетни Ноздрева и россказни Коробочки ничего бы не сделали. Те же самые дамы снесли бы их в мусорный ящик. Но пламя разгорелось из-за них».

Вообще в характере Чичикова далеко не все контролируется и измеряется приобретательским духом. Вот он перебирает в номере гостиницы списки умерших крестьян, вчитывается зачем-то в заметки Собакевича, представляет в своем воображении каждого мужика поименно, и «какое-то *странное, непонятное ему самому чувство* овладевает им». «Каждая из записочек как будто имела какой-то особенный характер, и через то как будто бы самые мужики получали свой собственный характер... Все сии подробности придавали какой-то особенный вид свежести: казалось, как будто мужики еще вчера были живы. Смотря *долго* на имена их, он *умилился духом* и, вздохнувши, произнес: «Батюшки мои, сколько вас здесь напичкано! что вы, *сердечные мои*, поделывали на веку своем? как перебивались?» И в вообра-

жении этого «дельца», превратившегося в русского поэта, разгулялась-разлилась на всю Русь целая поэма об умном, дельном и вольном народе. Конечно, эту эпическую поэму о красоте и величии богатырского народного труда вместе с Чичиковым поет и сам Гоголь. Но неспроста же автор считает возможным связать с именем Чичикова замечательные строки, в которых душа его, освободившаяся от мертвых пут «земности», от «мелочей», околдовавших стяжателей и существователей, вырвалась на широкий волжский простор. Есть ведь и во всех «предприятиях» Чичикова некий «перехлест», выход за нормы «добропорядочности» и прозаичности рядового буржуазного стяжательства. Не от русского ли задора в нем идет его нетерпение, неуемное желание рискнуть, но уж взять разом весь капитал? Не русская ли, не разбойничья ли это в Чичикове повадка?

И когда сбитый с толку чичиковскими аферами городской обыватель сравнивает Чичикова с капитаном Копейкиным, доведенным равнодушием властей до атамана разбойничьей шайки, в этом сравнении, при всей фантастичности его, есть некий, пусть слабо мерцающий, позитивный смысл.

Крах авантюры Чичикова с «мертвыми душами», назревающий в финале поэмы, — это событие большого масштаба и исторической значимости, это свидетельство отторжения русской жизнью того пути, буржуазный дух которого наиболее последовательно воплощает Чичиков. Духом «чичиковщины», как мы убедились, заражены в поэме все помещики, с которыми он общался и в которых без труда распознавал свои собственные черты. «Чичиковщиной» болен и губернский город, в котором находящиеся у власти управители совсем не озабочены государственными проблемами. Каждый блюдет здесь свой собственный интерес и рассматривает свою должность как кормушку, как средство личного обогащения. «Нигилист» Собакевич недалек от истины, что здесь мошенник на мошеннике сидит и мошенником погоняет.

И тем не менее «фантастика» чичиковского предприятия вызывает среди губернских обывателей реакцию отторжения. Напряжение растет, достигает кульминации и получает грозовую разрядку в смерти прокурора. Есть в этом апокалипсическом финале намек на возмездие за «кривые дороги», которыми колесила по кругу бричка Чичикова. Круги ада описаны и пройдены. Не случайно в пути своем герой вернулся к тому, с чего всего началось, чтобы отсюда, как бы с начала своей юности, выйти на новую, прямую дорогу, ибо в финале поэмы русская жизнь отвергает пройденный им жизненный цикл.

Финальные строки поэмы мыслятся Гоголем как выход из «ада» к «чистилищу». И выход этот сопровождает, конечно, не трагический, а глубоко оптимистический, исполнен-

ный веры и надежды мотив: «Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи. И не хитрый, кажись, дорожный снаряд, не железным схвачен винтом, а наскоро живьем с одним топором да долотом снарядил и собрал тебя ярославский расторопный мужик. Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы, и сидит черт знает на чем; а привстал, да замахнулся, да затянул песню — кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога, да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход — и вон она понеслась, понеслась, понеслась!.. И вон уже видно вдали, как что-то пылит и сверлит воздух.

Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, *и мчится вся вдохновенная Богом*!.. Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух и летит мимо все, что ни есть на земле; и, косясь, посторaниваются и дают ей дорогу другие народы и государства».

Пора оставить всякие домыслы относительно того, кто сидит в этой тройке, и сомнения — уж не Чичиков ли правит ею? В финале первого тома Гоголь предвосхищает свершившееся Божье чудо. Мчится тройка-мечта, обновленная Россия, «*вся вдохновенная Богом*», вышедшая на праведные, прямые пути. Русь-тройка — поэтически воплощенная вера в высокое всемирно-историческое предназначение России как православно-христианской страны. Вслед за почитаемым им Гердером в Германии и славянофилами в своем отечестве Гоголь, поэт и историк, не сомневается в этом предназначении, если Россия вернется к самой себе, к своим корням, к своим древним святыням и истокам.

«Мертвые души» в русской критике

«Мертвые души» вышли в свет в 1842 году и волей-неволей оказались в центре совершавшегося эпохального раскола русской мысли XIX века на славянофильское и западни-

ческое направления. Славянофилы отрицательно оценивали Петровские реформы и видели спасение России на путях православно-христианского ее возрождения. Западники идеализировали петровские преобразования и ратовали за их углубление. А Белинский, увлекаясь французскими социалистами, даже настаивал на революционных изменениях существующего строя. Он отрекся от идеалистических воззрений 1830-х годов, от религиозной веры и перешел на материалистические позиции. В искусстве слова он все более и более ценил мотивы социально-обличительные, а к религиозно-нравственным проблемам относился уже скептически. И славянофилы, и западники хотели видеть в Гоголе своего союзника. А полемика между ними мешала объективному пониманию содержания и формы «Мертвых душ».

После выхода в свет первого тома поэмы на нее откликнулся Белинский в статье «Похождения Чичикова, или Мертвые души» (Отечественные записки. — 1842. — № 7). Он увидел в поэме Гоголя «творение чисто русское, национальное, выхваченное из тайника народной жизни, столько же истинное, сколько и патриотическое, беспощадно сдергивающее покров с действительности и дышащее страстною, нервистою, кровною любовью к плодовитому зерну русской жизни». Русский дух поэмы «ощущается и в юморе, и в иронии, и в размашистой силе чувств, и в лиризме отступлений, и в пафосе всей поэмы, и в характерах действующих лиц, от Чичикова до Селифана и «подлеца Чубарого» включительно... Нигде, ни в одном слове автор не намерен смешить читателя: все серьезно, спокойно, истинно и глубоко... Нельзя ошибочнее смотреть на «Мертвые души» и грубее их понимать, как видя в них сатиру».

Одновременно с этой статьей Белинского вышла в Москве брошюра славянофила К. С. Аксакова «Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души». К. С. Аксаков противопоставил поэму Гоголя современному роману, явившемуся в свет в результате распада эпоса. «Древний эпос, перенесенный из Греции на Запад, мелел постепенно; созерцание изменялось и перешло в описание... Название поэмы сделалось укоризненно-насмешливым именем. Все более и более выдвигалось происшествие, уже мелкое и мелеющее с каждым шагом, и наконец сосредоточило на себе все внимание, весь интерес устремился на происшествие, на анекдот, который становился хитрее, замысловатее, занимал любопытство, заменившее эстетическое наслаждение; так снизошел эпос до романов и, наконец, до французской повести. Мы потеряли, мы забыли эпическое наслаждение; наш интерес сделался интересом интриги, завязки: чем кончится, как объяснится такая-то запутанность, что из этого выйдет?»

И вдруг является поэма Гоголя, в которой мы с недоумением ищем и не находим «нити завязки романа», ищем и не находим «интриги помудренее». «На это на все молчит поэма; она представляет вам целую сферу жизни, целый мир, где опять, как у Гомера, свободно шумят и блещут воды, всходит солнце, красуется вся природа и живет человек».

Конечно, «Илиада» Гомера не может повториться, да Гоголь и не ставит такой цели перед собой. Он возрождает «эпическое созерцание», утраченное в современной повести и романе. «Некоторым может показаться странным, что лица у Гоголя сменяются без особенной причины: это им скучно; но основание упрека лежит опять-таки в избалованности эстетического чувства. Именно эпическое созерцание допускает это спокойное появление одного лица за другим, без внешней связи, тогда как один мир объемлет их, связуя их глубоко и неразрывно единством внутренним».

Какой же мир объемлет поэма Гоголя, какой единый образ объединяет в ней все многообразие явлений и характеров? «В этой поэме обхватывается широко Русь», тайна русской жизни заключена в ней и хочет выговориться художественно.

Таковы основные мысли брошюры К. С. Аксакова, слишком отвлеченной от текста поэмы, но проницательно указавшей на принципиальные отличия «Мертвых душ» от классического западноевропейского романа. К сожалению, этот взгляд остался неразвитым и не закрепился в сознании читателей и в подходе исследователей к анализу гоголевской поэмы. Восторжествовала точка зрения Белинского, которую он высказал не в первой, а в последующих статьях, полемически направленных против брошюры Аксакова.

В статье «Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души» (Отечественные записки. — 1842. — № 8), полемизируя с К. С. Аксаковым, Белинский говорит: «В смысле *поэмы* «Мертвые души» диаметрально противоположны «Илиаде». В «Илиаде» жизнь возведена на апофеозу; в «Мертвых душах» она разлагается и отрицается; пафос «Илиады» есть блаженное упоение, проистекающее от созерцания дивно-божественного зрелища; пафос «Мертвых душ» есть юмор, созерцающий жизнь «сквозь видимый миру смех и незримые, неведомые ему слезы».

В первой статье Белинский подчеркивал жизнеутверждающий пафос «Мертвых душ», теперь он делает акцент на обличении и отрицании. Еще более усиливается это в следующей статье, где Белинский откликается уже на возражение К. С. Аксакова в девятом номере «Москвитянина» за 1842 год. Белинский и называет эту статью «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души» (Оте-

чественные записки. — 1842. — № 11). Обращая внимание на слова Гоголя в первом томе о «несметном богатстве русского духа», Белинский с иронией говорит: «Много, слишком много обещано, так много, что негде и взять того, чем выполнить обещание, потому что того и нет еще на свете... Не зная, как, впрочем, раскроется содержание в двух последних частях, мы еще не понимаем ясно, почему Гоголь назвал «поэмою» свое произведение, и *пока* видим в этом названии тот же юмор, каким растворено и проникнуто насквозь это произведение... И поэтому великая ошибка писать поэму, которая может быть возможна в будущем».

Получается, что Белинский глубоко сомневается теперь в позитивном, жизнеутверждающем начале русской жизни, считает устремления творческой мысли Гоголя рискованными и видит преимущество «Мертвых душ» над эпосом в глубине и силе обличения темных сторон русской действительности. Вслед за этими двумя статьями Белинского, воспринятыми догматически, как последнее слово никогда не ошибавшегося великого критика-демократа и социалиста, несколько поколений русских читателей и литературоведов видели в «Мертвых душах» Гоголя только беспощадную сатиру на «мерзости» крепостнической действительности.

Гоголя огорчала односторонность Белинского и его друзей в оценке поэмы. В письме к другу из Рима он сетовал: «Разве ты не видишь, что еще и до сих пор все принимают мою книгу за сатиру и личность, тогда как в ней нет и тени сатиры и личности, что можно заметить вполне только после нескольких чтений». И он спешил убедить современников в том, что его поняли неправильно, что задуманные им второй том «чистилища», а затем и третий том «рая» все поставят на свои места и выпрямят возникшее в восприятии его поэмы искривление.

Повесть «Шинель»

На полпути из «ада» в «чистилище», от первого тома «Мертвых душ» ко второму, лежит последняя петербургская повесть Гоголя «Шинель», резко отличающаяся от «Невского проспекта», «Носа» и «Записок сумасшедшего» особенностями своего юмора и масштабом осмысления тем. В повести торжествует очищающая и облагораживающая стихия гоголевского юмора. Это тот самый смех, «который весь излетает из светлой природы человека». «Вечный титулярный советник» Акакий Акакиевич Башмачкин, главный герой этой повести, не похож на прежних гоголевских чиновников типа Поприщина или майора Ковалева. Акакий Акакиевич совершенно лишен главного их порока — неуемного честолюбия. Это идеальный «титулярный советник», вполне до-

вольный своим положением. Трудится он самозабвенно и с удовольствием. Переписывание канцелярских бумаг приносит ему эстетическое наслаждение. Он занимается своим делом добросовестно не из желания угодить начальству, а из бескорыстной любви к своему труду. В переписывании ему открывается какой-то свой «разнообразный и приятный мир». «Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его».

С мягким юмором рассказывает Гоголь об этом большом ребенке, который «умел быть довольным своим жребием» и «служил с любовью», который своей кротостью и христианским поведением облагораживал других людей. Когда молодые чиновники «подсмеивались и острили» над ним, он терпел. Если же шутка оказывалась слишком невыносимой, он произносил: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» И было в этих словах что-то такое, «преклоняющее на жалость», что вздрогнул однажды молодой человек, «и долго потом, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу, с своими проникающими словами», за которыми слышалось: «Я брат твой».

Был у Акакия Акакиевича безусловный враг — петербургская зима, пронизывающий до костей обветшавшую шинелишку мороз. Этот несчастный «капот» — предмет насмешек сослуживцев — уже нельзя подлатать и заштопать. А покупка новой шинели для бедняка равнозначна приобретению имения для богатого человека. Только шинель для него не роскошь, не прихоть, а единственная защита от холода и смерти.

Начинается аскетический подвиг. Собирая средства на новую шинель, Башмачкин отказывается от ужинов, от свечки по вечерам, от стирки белья у прачки. Даже по улицам он ходит осторожно, на цыпочках, чтобы не истереть подметки на сапогах. Но «монашеское» самоограничение искупается радостью «духовной». Он носит в мыслях своих «вечную идею» шинели как «венец творения», как предел мечтаний. Он видит в ней защитницу, теплую заступницу.

Проходя строгую аскезу, Башмачкин становится тверже духом, крепче характером. Огонь показывается в его глазах. В голове мелькают дерзкие и отважные мысли: «Не положить ли куницу на воротник?» В эти трудные минуты житейских испытаний он находит себе достойного друга — портного Петровича, горького пьяницу, но зато мастера своего дела.

Петрович — «духовный брат» Акакия Акакиевича. К своему делу он относится с любовью, как художник и артист.

Когда Башмачкин в новой шинели направляется в департамент, Петрович идет вслед за ним и даже забегает вперед, чтобы полюбоваться произведением своего искусства и порадоваться счастью своего друга.

В маленьком мире маленьких по чину и положению людей Гоголь открывает в миниатюре те же самые тревоги, утешения и радости жизни, что и в высших сферах, у людей светского круга. День с новой шинелью стал для Башмачкина большим и торжественным праздником. Он вернулся со службы в счастливом расположении духа: снял шинель, повесил ее на стене, долго, долго любовался достоинствами сукна и подкладки. Даже вытащил прежний «капот» и рассмеялся: «...такая далекая была разница!»

Но в этот день великой радости Акакий Акакиевич забылся и загордился. Счастье выбило его из колеи: был нарушен привычный ход его жизни. «Пообедал он весело и после обеда уже ничего не писал, никаких бумаг, а так, немножко посибаритствовал на постели». Как стемнело, отправился он — первый раз в своей жизни — на приятельский ужин по поводу приобретения новой шинели. По дороге он совсем расслабился: даже обращал внимание на уличную рекламу! А на вечеринке и совсем раскутился: даже выпил шампанского — два бокала. Возвращался он домой совсем веселым: «побежал было вдруг, неизвестно почему, за какою-то дамой», а потом подивился откуда-то взявшейся прыти.

Он забыл, что за великое счастье смертному приходится платить равновеликим несчастьем. «Светлый гость в виде шинели» оживил на миг его бедную жизнь, осветил его каморку неземным сиянием — и оставил его навсегда...

«Нестерпимо обрушивается несчастье» на голову бедного человека, но ведь так же оно обрушивается и «на царей и повелителей мира». Сцена ограбления героя навевает жуткий холод на душу читателя. Погружаясь в безмолвие громадного города, Башмачкин испытывает смертное одиночество и тоску. Какая-то злая, равнодушная стихия ползет, надвигается на него: пустынные улицы становятся глуше, фонари на них мелькают реже. «Он приблизился к тому месту, где перерезывалась улица бесконечною площадью с едва видными на другой стороне ее домами, которая глядела страшною пустынею. Вдали, Бог знает где, мелькал огонек в какой-то будке, которая казалась стоявшею на краю света».

Ровно на середине этой пустынной площади он «увидел вдруг, что перед ним стоят почти перед носом какие-то люди с усами». «А ведь шинель-то моя!» — сказал один из них громовым голосом, схвативши его за воротник... Он чувствовал, что в поле холодно и шинели нет, стал кричать, но голос, казалось, и не думал долетать до концов площади».

Подобно бедному Евгению из «Медного всадника» Пуш-

кина, Акакий Акакиевич терпит бедствие от разгула стихий и хочет найти защиту у государства. Но в лице служителя его гоголевский герой сталкивается с полным равнодушием к своей судьбе. Его просьба о защите лишь разгневала «значительное лицо»: «Знаете ли вы, кому это говорите? понимаете ли вы, кто стоит перед вами? понимаете ли вы это? понимаете ли это, я вас спрашиваю?» — Тут он топнул ногою, возведя голос до такой сильной ноты, что даже и не Акакию Акакиевичу сделалось бы страшно. Акакий Акакиевич так и обмер, пошатнулся, затрясся всем телом...

Как сошел с лестницы, как вышел на улицу, ничего этого не помнил Акакий Акакиевич». Равнодушие значительного лица соединилось со злым холодом природной стихии: «Он шел по вьюге, свистевшей в улицах, разинув рот, сбиваясь с тротуаров; ветер, по петербургскому обычаю, дул на него со всех четырех 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 слег в постель. Так сильно иногда бывает надлежащее распекание!»

История значительного лица, распекавшего Акакия Акакиевича, повторяет почти буквально все то, что случилось с последним. Значительное лицо пронзили угрызения совести в связи с известием о смерти просителя. Но потом генерал пошел на вечер к приятелю, развеселился, выпил два бокала шампанского и по пути домой решил заглянуть к знакомой даме. Завернувшись в роскошную шинель, генерал расслабился, с удовольствием припоминая веселый вечер.

Вдруг внезапно, «Бог знает откуда и невесть от какой причины», налетел порывистый ветер. Из разбушевавшейся стихии явился таинственный мститель, в котором не без ужаса генерал узнал Акакия Акакиевича: «А! так вот ты наконец! наконец я тебя того, поймал за воротник! твоей-то шинели мне и нужно! не похлопотал об моей, да еще и распек, — отдавай же теперь свою!»

А потом один коломенский будочник видел собственными глазами, «как показалось из-за одного дома привидение... он не посмел остановить его, а так шел за ним в темноте до тех пор, пока наконец привидение вдруг оглянулось и, остановясь, спросило: «Тебе чего хочется?» — и показало такой кулак, какого и у живых не найдешь. Будочник сказал: «Ничего», — да и поворотил тот же час назад. Привидение, однако же, было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы и, направив шаги, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в ночной темноте».

«То, что «Шинель» завершается именно так, ясно показывает, сколь неадекватно выражают смысл повести ее трактовки, замыкающиеся на «гуманной» теме, — замечает В. В. Кожинов. — Сам Акакий Акакиевич предстает в свете

этой концовки только как часть (хотя, конечно, неоценимо важная) художественной темы повести. Финал же посвящен теме Стихии. Все, казалось бы, заковано в гранит и департаменты, но Стихия все же готова показаться из-за каждого дома, и дует ветер «со всех четырех сторон», словно пророча «Двенадцать» Блока. И бессильна перед Стихией внешне столь могущественная государственность».

ꕥ Анализ «Шинели» обычно замыкают на истории жизни Башмачкина, не замечая, что психологически-бытовое содержание повести, достойное, конечно, самого пристального внимания, важное и значимое само по себе, пронизывается изнутри еще и глубоким историко-философским подтекстом, выводящим быт за пределы «частных» происшествий, а судьбы героев за границы «частных» индивидуальностей.

В «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголь поместил написанные в 1843 году, сразу же после завершения работы над «Шинелью», «Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ». В них он поставил перед русскими людьми горький вопрос: «Вот уже почти полтораста лет протекло с тех пор, как государь Петр I прочистил нам глаза чистилищем просвещения европейского, дал в руки нам все средства и орудья для дела, и до сих пор остаются так же пустынны, грустны и безлюдны наши пространства, так же бесприютно и неприветливо все вокруг нас, точно, как будто мы до сих пор еще не у себя дома, не под родною нашею крышей, но где-то остановились бесприютно на проезжей дороге, и дышит нам от России не радушным, родным приемом братьев, но какою-то холодною, занесенною вьюгой почтовою станциею, где видится один ко всему равнодушный станционный смотритель с черствым ответом: «Нет лошадей!» Отчего это? Кто виноват? Мы или правительство?»

Созданный в этом этюде образ безлюдной стихии, неосвоенных хаотических пространств перекликается с ключевым эпизодом «Шинели»: «Скоро потянулись перед ним те пустынные улицы, которые даже и днем не так веселы, а тем более вечером. Теперь они сделались еще глуше и уединеннее: фонари стали мелькать реже — масла, как видно, уже меньше отпускалось; пошли деревянные домы, заборы; нигде ни души; сверкал только один снег по улицам, да печально чернели с закрытыми ставнями заснувшие низенькие лачужки. Он приблизился к тому месту, где перерезывалась улица бесконечною площадью с едва видными на другой стороне ее домами, которая глядела страшною пустынею.

Вдали, Бог знает где, мелькал огонек в какой-то будке, которая казалась стоявшею на краю света. Веселость Акакия Акакиевича как-то здесь значительно уменьшилась. Он вступил на площадь не без какой-то невольной боязни, точно как

будто сердце его предчувствовало что-то недоброе. Он оглянулся назад и по сторонам: точно море вокруг него».

Та же тема с новыми вариациями повторилась в истории «значительного лица»: «Изредка мешал ему, однако же, порывистый ветер, который, выхватившись вдруг Бог знает откуда и невесть от какой причины, так и резал в лицо, подбрасывая ему туда клочки снега, хлобуча, как парус, шинельный воротник или вдруг с неестественною силою набрасывая ему на голову и доставляя, таким образом, вечные хлопоты из него выкарабкиваться».

Образ беспощадной к человеку стихии разрастается, принимает человеческие очертания. Сперва земные разбойники-грабители, сорвавшие в центре Российской империи с бедного Акакия Акакиевича новую шинель, потом фантастический призрак вставшего из гроба мстителя-Башмачкина, пострадавшего от равнодушия «значительного лица», наконец, уже не персонифицированное Привидение, олицетворяющее стихию мятежа, которое угрожало блюстителю порядка.

По мере движения повести к финалу образ разгулявшейся и разыгравшейся стихии становится все более масштабным и угрожающим. Начинается с издевательств над бедным Акакием Акакиевичем его сослуживцев, которые сыпали на голову ему бумажки, *называя это снегом*. Потом сообщается, что «есть в Петербурге сильный враг всех, получающих четыреста рублей в год жалованья или около того. Враг этот не кто другой, как наш *северный мороз*». Именно перед лицом этой *зимней* стихии, как человеческой, так и природной, Акакий Акакиевич вдруг начинает чувствовать непоправимые «грехи» — огрехи в его шинели.

Для него шинель не только одежда, но и символ обожествляемой им и защищающей его государственности. И вдруг он чувствует, что «в двух-трех местах, именно на спине и на плечах, она сделалась точная серпянка; сукно до того истерлось, что сквозило и подкладка расползлась». Эта шинель «*имела какое-то странное устройство*: воротник ее уменьшался с каждым годом более и более, ибо служил на подтачивание других частей ее», или, по словам Петровича, «только слово, что сукно, а *подуй ветер, так разлетится*».

Новая шинель дает Акакию Акакиевичу надежду на *вечное* покровительство, неспроста он одержим идеей «*вечной шинели*». Но вот, уходя с вечеринки, устроенной сослуживцами, герой «отыскал в передней шинель, которую, не без сожаления, увидел *лежавшей на полу*». Этот мотив возникает еще в самом начале повести, где некий капитан-исправник жалуется верхам, что гибнут государственные постановления, потому что «*священное* имя *его* произносится всуе». *Священной* становится *не божественная природа* власти, а

человеческая ее ипостась, земная ее вещественность, внешняя ее форма. Человек, наделенный чином, «очеловечил» эту власть до того, что от ее божественного происхождения остались одни бездушные мундиры — шинели. В мире российской государственности непомерно разрастается значимость «человеческого фактора» за счет погашения божественной харизмы носителей власти, погружающих российскую государственность в стихию полного хаоса и раздора, превращающих власть в пленницу земных человеческих несовершенств.

Символичен образ генерала, изображенного на табакерке (!) Петровича, «генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четвероугольным лоскуточком бумажки». Белая бумажка вместо лица! Символ власти, потерявшей свое лицо, утратившей «образ Божий»! И когда портной Петрович произнес неумолимый приговор о необходимости изготовления новой шинели, «у Акакия Акакиевича затуманило в глазах, и все, что ни было в комнате, так и пошло перед ним путаться. Он видел ясно *одного только генерала с заклеенным бумажкой лицом*, находившегося на крышке Петровичевой табакерки». Есть в этой детали что-то роковое, какое-то недоброе предчувствие.

Уходя из жизни, Башмачкин взбунтовался: он «сквернохульничал, произнося страшные слова», следовавшие «непосредственно за словом «ваше превосходительство». (Вспомним «уже тебе!» бедного Евгения в «Медном всаднике».) Со смертью Башмачкина сюжет повести не обрывается. Он переходит в фантастический план. Начинается возмездие, бушуют вышедшие на поверхность жизни стихии, с которыми, как у Пушкина, «царям не совладеть!».

Завершает «Шинель» образ будочника — блюстителя власти на самом низшем, но и самом беспокойном ее уровне. Будочник, пассивно бредущий за разбушевавшейся стихией, символичен: он набирает это символическое звучание в контексте всей повести. Вспомним, что в момент ограбления Акакия Акакиевича «вдали, Бог знает где, мелькал огонек в какой-то будке, которая казалась стоявшею на краю света».

«Шинель», завершенная Гоголем в 1842 году, перекликается с «Повестью о капитане Копейкине», включенной в первый том «Мертвых душ». Финалы обеих повестей — бунт возмущенной Стихии против искаженных, подавляющих человека форм российской государственности. Намеки на возможность такого исхода ощутимы и в конце первого тома «Мертвых душ», в той смуте, которая овладела умами губернских обывателей.

Видя в возмущении стихий Божье попущение, объяснимый акт возмездия, Гоголь считал эти стихии закономерными, но опасными, разделяя мысли Пушкина о русском

бунте, «бессмысленном и беспощадном». Спасение от социальных и государственных болезней, охвативших русское общество, Гоголь искал на путях религиозно-нравственного самовоспитания. В этом заключался главный пункт расхождения писателя с зарождающимся русским либерализмом и революционной демократией.

В известную русскую поговорку «Не место красит человека, а человек — место» Гоголь вносил высокий христианский смысл, суть которого заключалась в том, что Бог определяет человеку место и, занимая его, человек должен служить не своим прихотям, а Богу, его на это место определившему.

Коренной порок российской государственности Гоголь видел не в системе мест, ее организующих, а в людях, занявших эти места. И порок этот касался не только «маленьких людей», мелких чиновников, но и «значительных лиц», которые у Гоголя в повести не персонифицируются, не определяются не только по цензурным причинам, но и по всеобщности распространения этого порока. Стихия мести, вызванная им, приводит к тому, что хаос сдирает шинели «со всех плеч, не разбирая чина и звания».

Эта мысль, художественно воплощенная в подтексте гоголевской «Шинели», касается не только «маленького человека», мелкого чиновника, не только «значительного лица», но и всего Государства во главе с самим Государем (показательна в этой связи с виду проходная художественная деталь — «*вечный анекдот о коменданте, которому пришли сказать, что подрублен хвост у лошади Фальконетова монумента*»).

«Власть государя — явление бессмысленное, если он не почувствует, что должен быть образом Божиим на земле. При всем желании блага он спутается в своих действиях, особливо при нынешнем порядке вещей в Европе, — писал Гоголь в исключенном цензурой фрагменте «Выбранных мест из переписки с друзьями», — но, как только почувствует он, что должен показать в себе людям образ Бога, все станет ему ясно, и его отношенья к подданным вдруг объяснятся. В образцы себе он уже не изберет ни Наполеона, ни Фридриха, ни Петра, ни Екатерину, ни Людовиков, ни одного из тех государей, которым придает мир названье великого... Но возьмет в образец своих действий Самого Бога...»

Работа над вторым томом «Мертвых душ»

Работа идет медленно и трудно. Сказывается многолетнее пребывание в Риме, отрыв Гоголя от живых русских впечатлений. Его письма этой поры наполняются призывами сообщать ему как можно больше сведений о текущей русской жизни. Затрудняет работу чувство ответственности, давит

бремя тех высоких обязательств, которые он взял на себя перед читателями. Ведь обещано что-то необыкновенное и прекрасное, способное подвигнуть к возрождению заблудившуюся современную Россию.

В одну из отчаянных минут 1845 года Гоголь сжигает написанный второй том. Он решает выйти к соотечественникам с книгой «Выбранные места из переписки с друзьями» (1846). В этой книге Гоголь возрождает прерванную в русской литературе традицию прямого обращения к читателю в жанре поучения, распространенном в древнерусской литературе («Слово о законе и благодати» митрополита Илариона, «Поучение» Владимира Мономаха, «Слово о погибели Русской земли» и др.). Гоголь возрождает пророческий пафос нашей древней литературы с ее стремлением «глаголом жечь сердца людей». Этот пафос был для Гоголя естественным и органичным. Вспомним прямые обращения к читателю в первом томе «Мертвых душ», которые неправомерно называли «лирическими отступлениями».

В «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголь коснулся всех сторон русской жизни — от управления государством до управления имением, от обязанностей гражданина до обязанностей семьянина, от назначения Русской православной церкви до призвания русского писателя. Гоголь учит каждого русского человека на своем месте, при своей должности делать дело так, как повелевает Высший небесный закон. «Мы трупы, — писал Гоголь, — мы выгнали на улицу Христа». Обращаясь к царю, Гоголь призывал: «Там только исцелится вполне народ, где постигнет монарх высшее значение свое — быть образом Того на земле, Который Сам есть любовь».

В стане Белинского и группировавшихся вокруг него писателей «натуральной школы» эта книга была воспринята как *измена* Гоголя своему направлению и своим сочинениям. В перешедшем в руки Некрасова и Белинского «Современнике» русский критик назвал эту книгу *падением* Гоголя. С недоверием отнеслись к ней и славянофилы. Нравоучительный пафос «Переписки...» показался им «себялюбивым» и «самодовольным». Глубоко верующий писатель, считали они, впал в преувеличение своих возможностей, в «любоначалие ума», в «гордыню» и «прелесть».

Гоголь достойно принял славянофильскую критику своей книги. Он признал, что в самом тоне ее была некоторая претензия на всезнание и учительство: «я размахнулся в моей книге таким Хлестаковым», «право, во мне есть что-то хлестаковское», «много во мне самонадеянности».

Осенью 1847 года Гоголь получил от Белинского гневное письмо, глубоко уязвившее и талант, и благородные намерения писателя. «Россия, — утверждал Белинский, — видит

свое спасение не в мистицизме, не в аскетизме, не в пиетизме, а в успехах цивилизации, просвещения, гуманности. Ей нужны не проповеди (довольно она слышала их!), не молитвы (довольно она твердила их!), а пробуждение в народе чувства человеческого достоинства, столько веков потерянного в грязи и неволе, права и законы, сообразные не с учением церкви, а с здравым смыслом и справедливостью... Проповедник кнута, апостол невежества, поборник обскурантизма и мракобесия, панегирист татарских нравов — что Вы делаете?..»

Собравшись с духом, Гоголь стал писать Белинскому ответ. Он говорил, что с освобождением крестьян не надо торопиться, а тем более настаивать на поголовной народной грамотности. Прежде чем господа возьмутся просвещать народ, нужно просветить самих господ. От них-то, грамотных, — от чиновников, помещиков, учившихся в университетах, но не воспитанных нравственно, — и происходит страшный вред. В «просвещении» нуждается сама власть, сплошь грамотная, но сплошь творящая вопиющие беззакония. Народ меньше испорчен, чем все это грамотное население.

Гоголь показал Белинскому, что они расходятся в самом понимании «просвещения». Для Гоголя просветить человека — значит не только вооружить его знаниями, но и облагородить его сердце. «Хоть бы вы определили, что такое нужно разуметь под именем европейской цивилизации, которое бессмысленно повторяют все. Тут... все друг друга готовы съесть, и все носят такие разрушающие, такие уничтожающие начала, что уже даже трепещет в Европе всякая мыслящая личность и спрашивает невольно, где наша цивилизация?» <...>

«Что мне сказать вам на резкое замечание, будто русский мужик не склонен к религии и что, говоря о Боге, он чешет у себя другой рукой пониже спины... Что тут говорить, когда так красноречиво говорят тысячи русских церквей и монастырей, покрывающих русскую землю?»

В ответ на слова Белинского о том, что он представляет в письме мнение всего народа, Гоголь резонно заметил, что у него как национального писателя таких прав больше хотя бы потому, что он был «с народом наблюдателен». «А что вы представите в доказательство вашего знания русского народа, что вы произвели такого, в котором видно это знание?»

Поразмыслив трезво, Гоголь оставил эти ответы Белинскому в черновиках и написал ему другое письмо, в котором советовал не горячиться, беречь себя и настраивать на мирный лад свою страстную, мятущуюся душу.

В феврале 1848 года Гоголь возвращается на родину через Иерусалим, где он молится у Гроба Господня о ниспослании ему сил для завершения труда. Эти силы были уже

на исходе. Но в России работа пошла успешно, появилось вдохновение. Второй том был фактически написан полностью. И вот 2 сентября 1851 года Гоголь посылает матери из Москвы тревожное письмо: «Здоровье мое сызнова не так хорошо, и, кажется, я сам причиною. Желая хоть что-нибудь приготовить к печати, я усилил труды и через это не только не ускорил дела, но и отдалил еще года, может быть, на два. Бедная моя голова!»

Открыв завершенную уже рукопись, Гоголь вдруг почувствовал мучительную неудовлетворенность ею, начал правку и в несколько месяцев превратил беловик в черновик. А физические и нервные силы писателя были уже на пределе. Неподъемный труд, начатый сызнова, изматывал его вконец. 26 января 1852 года неожиданно скончалась жена А. С. Хомякова, в семействе которого Гоголь часто оттаивал душой. Эта смерть так тяжело на него подействовала, что окончательно подточила последние силы.

10 февраля 1852 года Гоголь просит А. П. Толстого, в доме которого он жил, взять у него рукопись завершенного второго тома и передать митрополиту Филарету, чтобы тот отобрал из нее нужные, с его точки зрения, главы, а остальное обрек на уничтожение. Выполнить эту просьбу Гоголя Толстой не решился.

В ночь с 11 на 12 февраля Гоголь неустанно молился до трех часов, а потом разбудил слугу, мальчика Семена, приказал открыть трубу в печи и сжег второй том «Мертвых душ». Мальчик плакал: «Что вы сделали?» «Тебе жаль меня?» — спросил Гоголь, обнял, поцеловал его и заплакал сам. «Надобно уж умирать, — сказал он после Хомякову, — а я уже готов и умру». «Он смотрел как человек, для которого все задачи разрешены», — писал доктор Тарасенков, позванный к постели слегшего Гоголя 13 февраля.

В восемь часов утра 21 февраля 1852 года Гоголь ушел из жизни. Вся Москва провожала его на кладбище Данилова монастыря. «Это истинный мученик высокой мысли, мученик нашего времени», — писал о смерти Гоголя С. Т. Аксаков своим сыновьям.

	Вопросы и задания на базовом и профильном уровнях изучения
1.	Подготовьте рассказ о детстве и юности Гоголя.
2.	Дайте целостную характеристику «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Что является причиной веселости и грусти автора в этой книге?
3.	Докажите, что сборник «Миргород» является новым этапом в творческом развитии Гоголя.
4.	Покажите, какие приемы «овеществления» человека и коми-

ческого воодушевления, побеждаемого чувством грусти и уныния, использует Гоголь в повести о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем.

5. Как изображает Гоголь абсурдность бездуховного мира и враждебность его искусству в петербургских повестях «Невский проспект», «Нос», «Записки сумасшедшего», «Портрет» (по выбору)?
6. В чем своеобразие сюжета «Мертвых душ», какую идейно-художественную роль играет в нем образ дороги? (Ответ сопроводите собственными примерами из текста поэмы.)
7. Какие художественные приемы использует Гоголь в раскрытии характеров помещиков и почему при обрисовке большинства героев эти приемы повторяются?
8. Сравните характеристики Манилова, Ноздрева, Коробочки, Собакевича, Плюшкина по плану: первое впечатление, характерные особенности внешности, манера поведения и речь, отношение к хозяйству, отношение к окружающим, любимые занятия, жизненные цели, выводы.
9. Найдите в тексте поэмы художественные детали, подтверждающие слащавость Манилова, ограниченность Коробочки, расхристанность Ноздрева, звероподобие Собакевича и вопиющую скупость Плюшкина.
10. Какие неожиданные штрихи при описании каждого из помещиков нарушают однозначные выводы, которые готов сделать читатель по поводу характеров этих героев? Приведите примеры из текста поэмы и объясните содержательный смысл такого гоголевского приема. Раскройте роль художественной детали в тексте произведения.
11. Чем отличается изображение Плюшкина от других героев-помещиков? «Мертвее» или «живее» он других персонажей поэмы?
12. Почему биография Чичикова дается не в начале, а в конце поэмы?
13. Какие обстоятельства детства и юности сформировали характер Чичикова, чем он отличается от героев-дворян, каковы его жизненные цели и идеалы, какие черты его характера вызывают всеобщую симпатию и почему? Выпишите характерные слова и выражения Чичикова при встречах с помещиками. Как они характеризуют героя?
14. Обдумайте ответ на вопрос: почему кипучая деятельность Чичикова всякий раз заканчивается катастрофой?
15. Как и каким образом представлены в поэме индивидуальные характеры крестьян и собирательный образ русского народа? Подготовьте сообщение «Народные характеры в поэме».

16. Объясните смысл мажорного финала «Мертвых душ». С чем Гоголь связывает надежды на выход из противоречий русской жизни, изображенных в первом томе «Мертвых душ»?
17. В чем своеобразие композиции повести «Шинель» и ее содержательный смысл?
18. В чем причины резкой полемики Гоголя с Белинским по поводу книги «Выбранные места из переписки с друзьями»?

Дополнительные вопросы и задания для профильного уровня изучения

1. Почему любовь Гоголя к Пушкину сопровождалась внутренней полемикой с ним?
2. В чем причина непонимания Белинским Гоголя и резкого спора с ним? Каковы последствия этого спора в осмыслении основного пафоса творчества Гоголя последующими поколениями русских критиков, читателей, литературоведов?
3. Как раскрывается тема трагической сложности искусства в повести Гоголя «Портрет»? Что связывает эту повесть со стихами Пушкина и Лермонтова о назначении поэта и поэзии?
4. Почему Гоголь остался недоволен первой постановкой комедии «Ревизор» на сцене? Почему это событие явилось источником глубокого творческого кризиса писателя?
5. Найдите пушкинские мотивы из «Медного всадника» и «Капитанской дочки» в повести Гоголя «Шинель». Какую роль они играют в произведении Гоголя?
6. Расскажите о творческой истории поэмы «Мертвые души». Почему в процессе работы первоначальное жанровое определение (роман) перестало удовлетворять писателя?
7. В чем «правда» Белинского и «правда» К. С. Аксакова в полемике по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души»?
8. Прочтите небольшой рассказ В. Шукшина «Забуксовал». Как бы вы ответили на недоуменный вопрос Романа Звягина о финале первого тома «Мертвых душ»: «Все гремит, заливается, а в тройке — прохиндей, шулер... Мчимся-то мчимся, елки зеленые, а кого мчим?»?

Становление и развитие реализма в русской литературе 1830—1850-х годов

Реализм как художественное направление

Реализм основан на понимании объективной, независимой от наших желаний, развивающейся по своим законам действительности. Писатель-реалист стремится проникнуть в эти законы, художественно познать их. Если в романтической литературе воплощается внутренний мир личности самого писателя, то в литературе реалистической автор отделяется от героя, смотрит на него не только изнутри, но и со стороны, видит в нем порождение объективных жизненных обстоятельств. Реалист, по Белинскому, призван «понимать предметы так, как они есть, отдельно от своей личности, переселяться в них и жить их жизнию».

Поступки и переживания героев литературного произведения начинают восприниматься в сложной обусловленности, определяться взаимоотношениями между ними. Художник-реалист вычленяет из жизненного потока наиболее значимые (типические) связи и отношения, раскрывающие существенные проявления жизненных закономерностей. В результате характер героя в реалистическом произведении становится типическим. Писатель-реалист показывает, что поступки и переживания человека обусловлены его характером, а сам этот характер, в свою очередь, сформирован социальными обстоятельствами, средой. Взаимодействие человека с обществом раскрывается в реалистическом произведении не в статике, а в динамике, как многосложная и многосторонняя система отношений на бытовом, социальном, нравственном, индивидуально-психологическом уровнях. Связь типического характера с типическими обстоятельствами изображается как диалектическое столкновение, в процессе которого характер воздействует на обстоятельства и одновременно обстоятельства формируют этот характер.

Другим существенным признаком реалистического освоения действительности является *историзм*: изображение человека и общества не только во взаимосвязи, но еще и в движении, развитии. Человек здесь понимается еще и как порождение определенной исторической эпохи, как носитель того или иного духа исторического времени. «Историчность сознания, — утверждает Д. С. Лихачев, — требует от писателя-реалиста осознания исторической относительности своего собственного сознания. Историчность связана с «самоотрече-

нием», со способностью ума понять собственную ограниченность». Не вымысел автора формирует человеческую индивидуальность героя, а другой, независимый от автора «художник» — сама История. Но потому и характер героя в реалистическом произведении не застывает в однозначности и завершенности, но таит в себе потенциальные возможности движения и развития, а в литературе второй половины XIX века, как мы увидим далее, реализует эти возможности, изменяется и растет на страницах художественных произведений.

Эти самые общие моменты, характеризующие реалистический метод художественного изображения действительности, конкретизируются в литературном процессе в зависимости от творческой индивидуальности писателя, исторического времени, в котором он живет, национального своеобразия каждой литературы. Общепринятая схема европейского литературного процесса, разделяющая его на четкие стадии — от реализма Возрождения через барокко к классицизму, просветительству, сентиментализму, романтизму и критическому реализму, — выработана в основном на основе развития французской литературы и признана в XIX веке характерной для всех литератур христианской Европы.

Своеобразие становления реализма в русской литературе

Эта схема обычно накладывается и на русский литературный процесс XVIII—XIX веков: классицизм (Ломоносов), просветительство (Новиков), сентиментализм (Карамзин), романтизм (Жуковский), критический реализм (зрелый Пушкин и далее, вплоть до Чехова). Но при этом возникает масса проблем, спутывающих эту ясную линию в клубок. И в самом деле, у классициста Ломоносова мы находим просветительские тенденции, у классициста Фонвизина — уклон то в просветительский, а то и в критический реализм. В поэзии Державина усматриваем распадающийся классицизм, осложненный элементами просветительства, сентиментализма, романтизма и реализма. Грибоедов вместе с Крыловым (один от классицизма, другой от просветительства), минуя сентиментализм и романтизм, совершают головокружительный скачок к реализму.

Еще более запутывается эта ясная линия, когда мы обращаемся к историческим корням, питающим тот или иной литературный метод. Эпоха Просвещения возникла во Франции как результат торжества прорвавшейся к власти и господству буржуазии на фоне полного распада и деградации феодального дворянства и краха абсолютной монархии как

адекватной феодализму формы государственности. Но в России XVIII и даже начала XIX века буржуазия не являлась сколько-нибудь ощутимой исторической силой, а следовательно, и корней для утверждения просветительской идеологии русская жизнь XVIII века дать не могла. Просветительство в основе своей враждебно классицизму. А у нас в лице Ломоносова, Фонвизина, Сумарокова явлены миру «классицисты» с идеологией просвещения.

Все это говорит о том, что традиционная западноевропейская схема историко-литературного процесса к русской литературе неприложима, что ни классицизма, ни просветительства, ни романтизма как реакции на просветительство в русской литературе *в чистом, классическом виде* просто не существовало да и существовать не могло.

Русская литература, выходящая из средневекового состояния, училась у французской не классицизму или просветительству, а прежде всего опыту создания литературного языка, самим принципам новой, не религиозной, а светской литературы.

Еще один характерный пример. В 1810—1820-х годах в русской литературе идет горячий спор о классицизме и романтизме. Аналогичные споры шли тогда и на Западе. Но в России этот спор приобретал совершенно иной смысл и иную направленность. Пушкин противопоставлял *романтизму* «ложному», к которому он относил и свое творчество южного периода, «*истинный романтизм*», понимая его *буквально* как воскрешение Ренессанса. В набросках 1825 года «О поэзии классической и романтической» Пушкин называл представителями «чистой романтической поэзии» Данте, Шекспира, Рабле, Лопе де Вегу, Кальдерона, т. е. писателей-классиков западноевропейского Возрождения. Одновременно он отнимал право называться романтиками не только у русских, но и у многих современных писателей европейского романтизма.

Считая отцом истинного романтизма писателя позднего английского Возрождения Шекспира, Пушкин предъявляет к романтизму совершенно далекие от эстетических вкусов европейских романтиков требования: многосторонность в отражении жизни, «вольное и широкое изображение характеров» (здесь Пушкин противопоставляет односторонность Байрона многосторонности Шекспира), «истину страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах», «смешение родов», комического и трагического, изысканность необходимых иногда «простонародных выражений». Всех этих качеств лишен современный западноевропейский романтизм, и все их находит Пушкин у Шекспира. Таким образом, в представлении русских писателей 1820-х годов «романтизм» был не чем иным, как искусством ренессансной природы.

«Пушкинское определение «романтизма» Шекспира есть, в сущности, не что иное, как определение реализма ренессансного типа», — утверждает В. В. Кожинов.

«Горе от ума» А. С. Грибоедова как первая в русской литературе реалистическая комедия

Эта первая в новой русской литературе реалистическая комедия несет в себе признаки русского своеобразия.

В ней ощутима глубокая связь с традициями классицизма, проявляющаяся в быстром развитии действия, остром диалоге, насыщенности поэтического языка афоризмами и меткими эпиграммами. Сохраняются в комедии три классических единства: все действие сконцентрировано вокруг одного героя (единство действия), оно совершается в одном месте — в доме Фамусова (единство места) и завершается в продолжение суток (единство времени). Из классицизма же заимствуются особенности драматических амплуа (Чацкий — «резонер», Лиза — «субретка») и говорящие фамилии персонажей, намекающие на особенности их характеров: Фамусов (от лат. fama — молва), Молчалин (молчун), Репетилов (от фр. repeter — повторять), Чацкий (в рукописи Чадский — намек на романтическую отуманенность героя, заявляющего в начале четвертого действия: «Ну вот и день прошел, и с ним / Все призраки, весь чад и дым / Надежд, которые мне душу наполняли»).

Но традиции классицизма в комедии перенастраиваются на реалистический лад. Соблюдение трех единств реалистически мотивировано юношеским энтузиазмом Чацкого, в своем нетерпении и упорстве стремительно доводящего конфликт до кульминации и развязки. «Резонер» Чацкий, в отличие от классицистической однолинейности (герой как ходячая добродетель), достаточно сложен и полон внутренних противоречий. И образ Лизы, близкий к типу ловких французских «субреток», осложнен реалистическим изображением русской крепостной горничной, которая, проводив Фамусова, говорит: «Минуй нас пуще всех печалей и барский гнев, и барская любовь».

Реализм комедии проявляется в утонченном искусстве речевой индивидуализации персонажей: каждый герой говорит своим языком, обнаруживая тем самым свой неповторимый характер.

Речь Скалозуба немногословна и немногосложна. Он избегает больших предложений и оборотов. Разговор его состоит из коротеньких фраз и отрывочных слов — категоричных и безапелляционных. Поскольку у него все служба на уме,

язык Скалозуба пересыпан специальными военными словечками: «дистанция», «в шеренгу», «погоны», «выпушки», «петлички», «засели мы в траншею», «фальшивая тревога», «фельдфебеля в Вольтеры». В своих суждениях он решителен и груб: «как треснулся он, грудью или в бок», «ученостью меня не обморочишь», «он в две шеренги вас построит, а пикнете, так мигом успокоит».

Совершенно иная речь у Молчалина, который избегает грубых и просторечных слов. Он тоже немногословен, но по другим причинам: не смеет своего суждения иметь. Молчалин наполняет речь почтительным «с»: «я-с», «с бумагами-с». Он предпочитает деликатные и жеманные обороты: «я вам советовать не смею», «не повредила бы нам откровенность эта». Но, как человек двуличный, он меняет характер речи в зависимости от того, с кем говорит. Так, наедине с Лизой его речь грубеет и становится беззастенчиво циничной и прямолинейной.

Особенно богата в комедии речь Фамусова, в которой очень много русских простонародных выражений («срамница», «шалунья ты, девчонка»). В разных ситуациях жизни речь Фамусова принимает разные оттенки. В общении с Молчалиным и Лизой он груб, бесцеремонен, а со Скалозубом льстив и дипломатичен.

В Чацком преобладает «высокое», «витийственное» красноречие рядом с сатирической, эпиграмматической солью. Перед нами идеолог, пропагандист, оратор, использующий в речи или монолог, или краткий и меткий афоризм.

Реализм комедии проявился и в новом подходе к изображению человеческого характера. В классицистической драме (у Фонвизина, например) характер человека исчерпывался одной, господствующей страстью. «У Мольера скупой скуп, и только», — говорил Пушкин. Иное у Грибоедова: он избирает *ренессансное, «шекспировское», вольное и широкое изображение человека* во всем многообразии его страстей. В Фамусове, например, проявляется и мракобес, и ворчливый старик, и любящий отец, и строгий начальник, и покровитель бедных родственников, и угодник перед сильными, и волокита, и даже обличитель фамусовского общества, на свой, конечно, лад.

Не менее противоречив и Чацкий, в котором гражданское негодование соединяется с любящим сердцем и который одновременно может быть злым и добродушным, насмешливым и нежным, вспыльчивым и сдержанным. При этом Грибоедов доводит свои характеры до такой высокой степени общенационального художественного обобщения, что они, не теряя индивидуальности, превращаются в образы-символы и приобретают нарицательный смысл, схватывающий устойчи-

вые национальные и социальные явления: фамусовщина, молчалинство, репетиловщина, скалозубовщина.

Грибоедов-реалист обновляет стиль новой русской литературы элементами разговорной речи, включая просторечие и осваивая емкий и образный народный язык. Грибоедов не прибегает к прямым заимствованиям пословиц и поговорок. Он создает свои собственные в духе и стиле народной образности: «Дома новы, но предрассудки стары»; «В мои лета не должно сметь / Свое суждение иметь»; «Друг, нельзя ли для прогулок / Подальше выбрать закоулок?» и т. д. Он делает это так органично и естественно, что значительная часть его афоризмов входит в пословицы, в русский разговорный язык, существенно обогатив его: «счастливые часов не наблюдают», «читай не так, как пономарь, а с чувством, с толком, с расстановкой», «ну как не порадеть родному человечку!», «шел в комнату, попал в другую», «служить бы рад, прислуживаться тошно», «дистанция огромного размера», «блажен, кто верует, тепло ему на свете» и т. д.

До «Горя от ума» комедии писались шестистопным ямбом («александрийским стихом»). Диалог персонажей, включенный в жесткие рамки ритмически однообразного и тягучего стиха, терял при этом оттенки живой речи. По точному замечанию исследователя творчества Грибоедова В. Н. Орлова, «там герои еще не беседовали, а декламировали, и обмен репликами между ними приобретал характер обмена небольшими монологами».

Грибоедов, широко используя опыт басен Крылова, ввел в свою комедию вольный ямб, более приспособленный для передачи живого диалога своими неожиданными переходами от длинных стихов к коротким, своими паузами и сложными приемами рифмовки. Это дало возможность Грибоедову подчинять движение стиха движению мысли, разбивать и расчленять стиховую строку репликами, поделенными между участниками разговора:

Загорецкий

А вы заметили, что он
В уме серьезно поврежден?

Репетилов

Какая чепуха!

Загорецкий

Об нем все этой веры.

Репетилов

Вранье.

Загорецкий

Спросите всех.

Репетилов

Химеры.

Стих приобрел гибкость, способную передавать и напряженный ораторский пафос монологов Чацкого, и тонкий юмор, и живой, непроизвольный разговор между героями: он стал в полном смысле слова реалистическим стихом.

Существенно видоизменил Грибоедов сам жанр комедии, включив в него наряду с комическими драматические и даже трагедийные элементы, органически соединив лирическую, интимную тему с высоким общественным содержанием.

В комедии Грибоедова углубилась психологическая основа: характеры персонажей в ней не являлись готовыми, а постепенно раскрывались и обогащались в процессе сценического движения, развития действия. В сжатом, сконцентрированном виде «Горе от ума», как в зерне, содержит богатые художественные возможности, которые раскроются в драматургии А. Н. Островского. В комедии как бы заключена формула русской национальной драмы, какой ей суждено было распуститься и расцвести во второй половине XIX века.

Спор романтизма с классицизмом в русской критике

Примечательно, что не только в первой русской реалистической комедии «Горе от ума», но и в русской критике спор романтизма с классицизмом завершился парадоксальным с точки зрения западноевропейских эстетических вкусов и представлений выводом *о необходимости синтеза двух этих методов*. На возможность такого синтеза указывал в своих теоретических и литературно-критических статьях Н. И. Надеждин. К аналогичным выводам пришел в «Размышлениях и разборах» П. А. Катенин. «В те дни, когда «Литературная газета» печатала «Размышления и разборы», — пишет Л. Г. Фризман, — состоялась защита докторской диссертации Н. И. Надеждина «О начале, сущности и судьбах поэзии, называемой романтической». Это не случайное совпадение. И Катенин и Надеждин выступили с критикой современной им романтической литературы. Оба снискали репутацию апологетов классицизма. Применительно к тому и другому такая характеристика оказалась поверхностной и недостаточной. Он «был не совсем искренним поборником классицизма так же, как и не совсем искренним врагом ро-

мантизма». Эти слова, сказанные Белинским о Надеждине, применимы и к Катенину». В основе их эстетических систем «лежала идея необходимости смены романтизма новым искусством, которое синтезировало бы в себе достижения предшествующего художественного развития. Реализм не был назван и описан, но — предугадан».

В. В. Кожинов, уточняя Л. Г. Фризмана, говорит, что классицизм и романтизм «в известном смысле являлись последовательным выдвижением на первый план одной или другой из тех сторон, которые в искусстве Ренессанса выступали в нерасчлененном эстетическом единстве. Видеть суть дела в «согласовании» классицизма с романтизмом значило, в сущности, утверждать искусство ренессансного типа».

Таким образом, русская литература вследствие полноты культурно-исторических задач, которые ей пришлось решать в XIX веке, широко использовала опыт более зрелых литератур Западной Европы. Но при этом она прививала этот опыт на свою родную национальную почву. Русскому реализму оказались не чуждыми романтические начала: они органически вошли в плоть и кровь реалистической в своей основе образной системы нашей классической литературы. При внешнем сходстве с аналогичными направлениями в искусстве западноевропейского художественного слова, при сохранении тех же терминологических определений (классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм) в русском историко-литературном контексте они оказались подчиненными общенациональной задаче создания реалистической литературы ренессансной полноты и силы. Только с учетом этого можно распутать тот клубок противоречий, в котором русские романтики обращаются за поддержкой к классику Буало или к опыту просвещения, а поэты и критики пушкинского времени — к рассуждениям об истинном и ложном романтизме и к идее синтеза классицизма с романтизмом.

Культурно-эстетическая и историческая почва русского реализма

Западноевропейские литературные направления — классицизм, просветительство, сентиментализм, романтизм и критический реализм — возникали на определенной культурно-эстетической почве, которая давала им жизнь, которая их поддерживала и питала. Этой почвой был зрелый, классически оформленный литературный язык, который во всех странах Западной Европы в разное время сформировался на этапе перехода от средневековой литературы к литературе Нового времени, в процессе национального самоопределения каждой европейской страны, т. е. в эпоху Возрождения.

Русский же «классицизм», равно как «сентиментализм» и «романтизм», не мог оформиться в зрелое литературное направление, потому что проблема формирования литературного языка Нового времени еще не была у нас решена не только в XVIII, но и в первой четверти XIX века. Задача его формирования как одна из самых насущных осознается Тредиаковским и Ломоносовым, отчетливо формулируется Сумароковым:

Возьмем себе в пример словесных человеков:
Такой нам надобно язык, как был у греков,
Какой у римлян был, и, следуя в том им,
Как ныне говорят Италия и Рим.
Каков в прошедший век прекрасен стал французской,
Иль, ближе объявить, каков способен русской...

Но создать классический литературный стиль произвольно нельзя. Он может сформироваться лишь тогда, когда достигает зрелости национальное художественное сознание. Зрелый литературный язык является формой отражения зрелости национального духа, национального самосознания.

Первотолчком к национальному самоопределению России явились, конечно, реформы Петра Великого. Мощная централизованная государственность, укрепленная Петром, создала прочный фундамент для формирования русской нации и осознавалась Ломоносовым и другими поэтами XVIII века как основа национального созидания. Процесс национального формирования консолидировал все культурные силы России на протяжении целого века. И освоение ими западноевропейского литературного наследия шло под знаком формирования собственной национальной литературы, классического литературного языка. Отечественная война 1812 года явилась завершающим после реформ Петра Великого историческим толчком, кристаллизовавшим русскую нацию. И Россия ответила на это рождением Пушкина, завершившего в своем творчестве создание классического литературного стиля и зрелого литературного языка.

Русская литература, начиная с Ломоносова и завершая Пушкиным, решала сугубо возрожденческие задачи, наложившие свой отпечаток на особую природу русского реализма. Но своеобразие нашего реализма в течение длительного времени оказывалось неосмысленным в историко-литературной науке. За творчеством русских писателей-классиков XIX века закрепился термин «критический реализм». Этим термином обозначается все литературное развитие России от зрелого Пушкина до И. А. Бунина. Какова же история этого термина, кто ввел его в отечественную историко-литературную науку?

Истоки этого понятия — в программных выступлениях М. Горького 1930-х годов. Стремясь определить основные признаки советской литературы, он противопоставил ее как литературу «преимущественно утверждающую» литературе прошлого как «преимущественно отрицающей», критической.

В одном из писем 1933 года Горький писал: «Буржуазно-дворянский реализм» был критическим реализмом... Наш реализм имеет возможность и право утверждать, его критика обращена на прошлое и отражение прошлого в настоящем. А основная его задача — утверждение социализма...»

Правда, в своих суждениях о русской классической литературе Горький не был склонен абсолютизировать критическое начало. В статье «О том, как я учился писать» Горький замечал: «...Слияние романтизма и реализма особенно характерно для нашей большой литературы, оно и придает ей ту оригинальность, ту силу, которая все более заметно и глубоко влияет на литературу всего мира». Поэтому термин «критический реализм» поначалу применялся им лишь к литературе западноевропейской. Но вскоре его перенесли и на русскую.

При этом не обращалось внимания, что критический реализм на Западе сформировался в условиях стабильного буржуазного общества, которое как бы не предполагало никакого выхода за свои пределы. И поэтому идеалы его были связаны с частной жизнью людей. Торжество буржуазных отношений поставило под сомнение вековую религиозную санкцию нравственности. «Чем дальше, тем больше нравственные критерии утрачивали свою общезначимость, уступая место утилитарному критерию личной пользы и выгоды, преимущественно материальных», — пишет Е. Н. Купреянова.

В русской литературе этого «сползания» к утилитаризму позитивистского толка не произошло. От Пушкина до Чехова она удержала мощный духовный заряд жизнеутверждения, связанный с народными идеалами, православно-христианскими в своем существе. Потому и критическое начало в творчестве наших писателей, связанное с пониманием «греховности» человека, уравновешивалось глубокой верой в вечные ценности добра, правды и красоты, неподверженные влиянию земных страстей, независимые от мирского лукавства и корысти.

Русский реализм, начиная с первых басен Крылова, вырастал на широкой общенародной, общенациональной основе, укрупняющей характеры, выводящей все «частные» факты и явления жизни к непреходящим и вечным духовным ее устоям.

Общенациональное содержание реализма И. А. Крылова

Крылов был первым общерусским поэтом. Он обращался не к отдельным сословиям и группам и даже не к отдельным классам, а к нации.

Крыловское слово было неслыханно новым, необычайным, как и характер «славы» баснописца, как и размер тиражей многочисленных прижизненных изданий басен: семьдесят пять тысяч экземпляров (в эпоху, когда пять тысяч считалось огромным тиражом для стихов).

Обращаясь к жанру басни, Крылов решительно видоизменил его. До Крылова басня понималась как нравоучительное произведение, прибегающее к аллегорической иллюстрации моральных истин. У предшественников Крылова ключевую роль в басне играли дидактические зачины и концовки. Они как бы восполняли недостаточность изображения действительности. «Картинка», иллюстрирующая моральную сентенцию, была условной и однолинейной, требующей дидактического пояснения.

Крылов в меньшей степени нуждается в таких зачинах и концовках, потому что его рассказ живописует, воссоздает столь яркую, художественно-образную картину действительности, что не требует пояснения.

Крылов преодолевает свойственный классицизму рассудочный, отвлеченный дидактизм. Он не «морализирует», а изображает, показывает, предоставляя самому читателю сделать вывод, естественно вытекающий из художественной картины.

Поэтому во многих баснях Крылова нравоучение отсутствует вообще («Волк на псарне», «Стрекоза и Муравей», «Лягушки, просящие Царя» и др.). Причем по мере совершенствования искусства баснописца от одного выпуска книги к другому число нравоучений последовательно уменьшается.

Но и сами нравоучения, там, где Крылов их оставляет, решительно видоизменяются. Прежде всего они кратки и тяготеют не к отвлеченному резонерству, а к художественному образу пословичного типа.

В пословице, по Гоголю, сверх полноты мыслей важен еще и сам образ их выражения: «в них отразилось много народных свойств наших; в них все есть: издевка, насмешка, попрек, словом — все шевелящее и задирающее за живое: как стоглазый Аргус, глядит из них каждая на человека».

Пословица подводит делу не однолинейный, а многосторонний итог. Это выражается в поговорке: «Одна речь — не

пословица». Именно так строит свои нравоучения Крылов: «А я скажу: по мне уж лучше пей, да дело разумей» («Музыканты»); «Избави Бог и нас от этаких судей» («Осел и Соловей»).

В тесных пределах басни Крылов сжимает содержание, которое уже содержит «в зерне» будущие развернутые вещи Некрасова, Толстого, Салтыкова-Щедрина. Басни у Крылова тоже тяготеют к емкой («пословичной») художественной формуле. Поэтому, в отличие от предшественников, Крылов стремится придать басенной композиции предельную динамичность, предпочитая диалог вместо повествования, достигая быстрого развития сюжета: например, в басне «Щука и Кот» есть завязка (просьба Щуки), развитие действия (ловля), развязка («И мыши хвост у ней отъели») и финал («Тут, видя, что куме совсем не в силу труд, / Кот замертво стащил ее обратно в пруд»). Белинский называл басни Крылова «маленькими комедийками».

Исследователи творчества Крылова отмечают, что в емкие «формулы» басен поэт вместил десятки художественных жанров — от политической сатиры до эпиграммы, от комедии-миниатюры до бытового очерка. «В спокойном жанре басни, — писал С. Н. Дурылин, — Крылов творчески жил едва ли не всеми жанрами беспокойной литературы его времени, отзывался в них на самые важные вопросы своей эпохи, откликался на самую острую общественную и политическую злободневность, жил одной жизнью со своим народом, радовался его радостями, скорбел его скорбями, тревожился его будущим...» В баснях он показал всю русскую жизнь в самых существенных ее конфликтах и оценил ее с точки зрения народной нравственности. Он прояснил моральные нормы русского человека, имеющие православно-христианские истоки, укорененные в опыте трудовой истории народа. Своими баснями он способствовал пробуждению русского национального самосознания.

Определяя историческое значение творчества Крылова в русской литературе, Белинский сказал: «Он вполне исчерпал... и вполне выразил целую сторону русского национального духа: в его баснях, как в чистом полированном зеркале, отражается русский практический ум, с его кажущейся неповоротливостью, но и с острыми зубами, которые больно кусаются; с его сметливостью, остротою и добродушно-сатирическою насмешливостью; с его природной верностью взгляда на предметы и способностью кратко, ясно и вместе кудряво выражаться. В них вся житейская мудрость, плод практической опытности, и своей собственной, и завещанной отцами из рода в род».

Но в то же время Белинский не мог не указать и на некоторую ограниченность реализма Крылова. Отталкивание

баснописца от теоретических обобщений, скептический взгляд его на книжную мудрость лишали писателя целостной концепции русской действительности и не позволили ему создать русский национальный характер типа Татьяны Лариной или широкую, энциклопедического охвата картину русской жизни, как у Пушкина в «Евгении Онегине». «Поэзия Крылова, — писал Белинский, — и в эстетическом, и в национальном смысле, должна относиться к поэзии Пушкина, как река, пусть даже самая огромная, относится к морю, принимающему в свое необъятное лоно тысячи рек, и больших и малых.

В поэзии Пушкина отразилась вся Русь, со всеми ее субстанциальными стихиями, все разнообразие, вся многосторонность ее национального духа. Крылов выразил — и, надо сказать, выразил широко и полно — одну только сторону русского духа — его здравый, практический смысл, его опытную житейскую мудрость, его простодушную и злую иронию».

Национальное своеобразие русского реализма

В нашей литературе, начиная с Пушкина, «последний объем всякого художественного образа — страна и народ, а здесь заключены источники силы и свободы, здесь пути и выходы, неведомые одинокому оторванному явлению, — замечал Н. Я. Берковский. — Русский способ изображать всякое жизненное явление «на миру», в общенародном кругу, «соборно», есть и способ наиболее поэтический. Показать жизнь в ее сообщенности с самыми могучими силами — это возбудить поэтическое сознание».

Пушкинская эпоха в развитии русской литературы окончательно завершила процесс формирования классического литературного стиля и созданного на его основе зрелого литературного языка.

Возрожденческий по своей природе реализм Пушкина явился тем зерном, из которого вырастает литературный процесс XIX века. Это обстоятельство и обусловит в конечном счете то влияние, которое русская классическая литература окажет на развитие литературы мировой, и то высокое место, которое она займет в ряду других литератур Западной Европы и всего мира. Аналоги русскому реализму в западноевропейской литературе можно найти не только и не столько у Бальзака и Золя, современников Пушкина и Гоголя, сколько у Шекспира и Сервантеса, Данте и Рабле — великих реалистов эпохи Возрождения. Русскому реализму XIX века свойственна та же самая *широта изображения жизни* в общенациональном ракурсе, та же самая *«шекспи-*

ровская» полнота постижения человеческих *характеров* и, наконец, тот же самый *антропоцентризм*, основанный на ощущении безграничных возможностей человека.

Поэтому нельзя без существенных оговорок переносить на русский литературный процесс модель развития литератур Западной Европы.

К нашей классике, поскольку она решала задачи национального самоопределения значительно позднее, в XIX веке, неприложима схема традиционного развития зрелых европейских литератур: от реализма эпохи Возрождения к барокко, затем к классицизму, просветительскому реализму, сентиментализму, романтизму. На материале русской литературы эта схема не работает.

В творчестве зрелого Лермонтова, например, романтические по своей ориентации произведения (поэмы «Мцыри» и «Демон») соседствуют с реалистическими («Бородино», «Песня про купца Калашникова...», «Герой нашего времени»). А потому романтизм и реализм у него сохраняют ярко выраженную национальную специфику. Русский реалист использует опыт романтического освоения мира во всем его объеме, но одновременно расширяет этот объем, показывая трагизм существования замкнутой в самой себе романтической личности. Русский реализм не ограничивает представление о реальности жизни только чувственным опытом, обращаясь к правде духовного зрения, духовного видения мира.

Русские писатели-реалисты, начиная с Пушкина и его окружения, видели в личности не только продукт социальных обстоятельств определенного времени, но и отражение в ней многовекового исторического пути России, а также и молитвенное предстояние ее перед национальными святынями, оказывавшее не менее сильное влияние на формирование ее внутреннего склада, чем узкопрагматически понимаемая социальная среда.

Духовное «самостоянье» героя в русской литературе всегда являлось надежным источником противодействия и сопротивления обстоятельствам, искажающим в человеке его Божественный первообраз.

В зерне русского представления о человеке лежит православно-христианская антропология (учение о человеке), существенно отличающаяся от антропологии литератур Западной Европы, духовная прививка которых связана с католичеством и протестантством.

Русский писатель *не идеализирует человека*, сознавая помраченность его природы первородным грехом. Он утверждает, что *мерой всех вещей является не человек, а идеал человека — образ Божий*. Реализм русского Возрождения свободен от соблазна обожествления человека, свойственного западноевропейскому Возрождению, от искушения «и будем,

как боги». Начиная с Пушкина, наша литература утверждает не светский гуманизм обожествившего себя человека, а гуманизм христианский, основанный на сознании, что образ человека держится силой более высокой, чем он сам.

Христианский гуманизм определяет взгляд русского писателя на окружающий мир. «Судите наш народ не по тому, чем он есть, а по тому, чем желал бы стать, — говорит Достоевский. — А идеалы его сильны и святы, и они-то спасали его в века мучений; они срослись с душой его искони и наградили ее навеки простодушием и честностью, искренностью и широким всеоткрытым умом, и все это в самом привлекательном гармоничном соединении. А если притом и так много грязи, то русский человек и тоскует от нее больше всего сам, и верит, что все это — лишь наносное и временное, наваждение дьявольское, что кончится тьма и что непременно воссияет когда-нибудь вечный свет».

Любовь к народу не потакание его слабостям, а утверждение христианских ценностей, живущих в нем. Любовь к родине не слепое поклонение власти предержащей, а утверждение высокого идеала «святой Руси», страны праведников — усопших и ныне живущих. История Отечества — не только продукт свободных человеческих усилий, но и процесс, в котором действует невидимая Воля — Божественный Промысел, Провидение, — направляющая ход событий в нужное русло тогда, когда человеческая воля нарушает *предвечный* Божеский Закон.

Раскрывая образ святой Руси, воплотившийся в творчестве русских писателей XIX века, православный философ И. А. Ильин писал: «Русь именуется «святою» и не потому, что в ней «нет» греха и порока; или что в ней «все» люди — святые... Нет. Но потому, что в ней живет глубокая, никогда не истощающаяся, а по греховности людской и не утоляющаяся *жажда праведности*, мечта приблизиться к ней, душевно преклониться перед ней, *художественно отождествиться с ней*, стать хотя бы слабым отблеском ее... — и для этого оставить земное и обыденное, царство заботы и мелочей, и уйти в богомолье. *А в этой жажде праведности человек прав и свят*».

Русский реализм, начиная с Пушкина, не ограничивается изображением человека и общества в пределах причинно-следственных и прагматических материальных связей. Он способен видеть еще и нечто незримое, что возвышается над видимым миром и направляет жизнь в сторону добра. Можно сказать, что здесь «реальная сила бытия» контролируется, подкрепляется, а то и корректируется, исправляется «идеальной правдой духа». «Воспринимая *личность* как социально-историческую данность, что само по себе справедливо, мы отвыкли думать о духовной стороне ее бытия, о че-

ловеческом житии, мы говорили о социально-исторической стороне характеров и обстоятельств и были правы, — утверждает В. Ю. Троицкий. — Но если бы мы смотрели шире и при этом были честнее в размышлении о России, воссозданной в произведениях русских писателей, нам нетрудно было бы признать, что душевное обаяние подавляющего большинства положительных характеров отечественной литературы в том, что они крепко связаны с православным мироощущением. Оно проявляется в их поступках непоказно, ненавязчиво, когда втайне от других совершают они добрые дела не для земной выгоды, а во спасение души, по внутреннему, иногда неосознанному, чувству любви и христианского долга».

Наконец, уже в литературе пушкинского периода с духовностью вступает в нарастающий спор другая сила, получившая во второй половине XIX века название «нигилизм». Русский писатель, не исключая и Пушкина, не мог не чувствовать в себе угрожающих голосов этой темной стихии отрицания и сомнения. Она заявит о себе в трагических раздумьях Баратынского о ничтожестве человека в «Демоне» Пушкина, а затем усилится в творчестве Лермонтова и Гоголя. В этой силе проявляется порой праведный гнев на несовершенство окружающего мира. Но в глубинной основе своей эта сила оказывается лишенной главного — Божественного, творчески-созидательного начала.

С этими проблемами русский писатель пушкинского и особенно лермонтовского периода столкнется напрямую. Но в силу православно-христианской духовности, столь нетерпимой к гордыне, он сравнительно легко избавляется от такого соблазна и на собственном примере или на судьбе вымышленных им героев предпочитает предостерегать своего читателя от той бездны, в которую может увлечь нигилизм.

Эволюция русского реализма

Русский реализм на протяжении XIX века совершил довольно стремительную и сложную эволюцию. Так, например, есть ряд четких признаков, отличающих литературное развитие первой половины XIX века от второй. Литература первой половины XIX века отличается емкостью и универсальностью созданных ею художественных образов. Их можно сравнить с зернами или с бутонами не распустившегося еще цветка. В это время закладываются первоосновы русской литературной классики, живые клетки ее, несущие в себе неповторимый «генетический код». Это литература кратких, но перспективных в своем дальнейшем развитии художественных формул, заключающих в себе мощную образную энергию, еще сжатую в них, еще пока не развернувшуюся.

Не случайно многие из них войдут в пословицы, станут фактом нашего повседневного языка, частью нашего духовного опыта: почти все басни Крылова, множество стихов из «Горя от ума» и «Евгения Онегина», «маниловщина» и «чичиковщина» Гоголя, «молчалинство» и «репетиловщина» Грибоедова.

В русской литературе первой половины XIX века большое место занимает проблема художественной формы, краткости и точности языкового оформления поэтического образа. Идет процесс становления литературного языка. Вопрос «как?» часто теснит вопрос «что?», особенно в произведениях допушкинской поэзии и прозы. Отсюда напряженные и живые споры о судьбе русского языка между «шишковистами» и «карамзинистами». Отсюда жанровый универсализм русских писателей первой половины XIX века. Они еще лишены в своем творчестве той специализации, которая произойдет позднее, которая заставит Островского отдаться целиком национальной драме, а сатирика Салтыкова-Щедрина чураться «лепетания в стихах». Пушкин пробует свои силы буквально во всех жанрах литературы: он поэт и прозаик, лирик, эпик и драматург. И все они вместе, по Чехову, стремятся «коротко говорить о длинных предметах». Произведения русских писателей первой половины XIX века невелики по объему, но значительны по образной силе, которая в них заключена.

Однако приблизительно с 1840-х годов в русском реализме стремительно развиваются социально-аналитические начала, расширяется сам охват жизни реалистическим способом ее освоения. В самом начале 1840-х годов В. Г. Белинский сказал: «Литература наша находится теперь в состоянии кризиса: это не подвержено никакому сомнению... Теперь у ней нет главы, ее деятели — таланты не первой степени, а между тем она имеет свой характер и уже без помочей идет по настоящей дороге, которую ясно видит сама». По Белинскому, великим недостатком нашей литературы предшествующего периода было отсутствие рядовых писательских дарований: «наша молодая литература по справедливости может гордиться значительным числом великих художественных созданий и до нищеты бедна хорошими беллетристическими произведениями, которые, естественно, должны бы далеко превосходить первые в количестве».

Достойным образцом для подражания Белинский считает литературу французскую. Бедная художественными созданиями, она богаче других «беллетристическими произведениями, благодаря которым она и удерживает свое исключительное владычество над европейскою читающею публикою». «Бедна литература, не блистающая именами гениальными, но небогата и литература, в которой все — или произведения

гениальные, или произведения бездарные и пошлые. Обыкновенные таланты необходимы для богатства литературы, и чем больше их, тем лучше для литературы», — утверждает Белинский.

Если К. С. Аксаков в оценке «Мертвых душ» Гоголя сосредоточивает внимание на вечном, непреходящем элементе художественного миросозерцания писателя, эпической его первооснове, то Белинский от того же Гоголя отчуждает сиюминутное и злободневное качество его дарования, основанное на критическом отношении к окружающей действительности. Опираясь лишь на критический пафос гоголевского творчества, писатели «обыкновенных дарований» смогут раздвинуть вширь границы русского реализма, дать полную картину современного общественного бытия.

«Семена, посеянные Гоголем, — мы в этом уверены, — безмолвно зреют теперь во многих умах, во многих дарованиях; придет время — и молодой лесок вырастет около одинокого дуба», — писал Тургенев в одной из статей этого времени. «Молодой лесок» писателей, последователей Гоголя, к середине 1840-х годов уже уверенно завоевывал свое место под солнцем. В течение десятилетия выросла целая плеяда литературных дарований, сплотившихся вокруг Белинского и получивших с легкой руки их неизменного противника Ф. В. Булгарина название писателей «натуральной школы».

«Литературная карта» 1840-х годов поражает своей пестротой и многообразием даже современного читателя. Петербургские дворники, шарманщики, мастеровые, водовозы, ямщики, нищие, свахи, провинциальные дворяне, столичные аристократы, театральный мир и мир нищих «петербургских углов», типы русских крестьян разных губерний, от Малороссии до севера России, — все это и еще многое другое получило здесь право на голос, на собственную физиономию, лицо.

Но Белинский в «Физиологии Петербурга, составленной из трудов русских литераторов» продолжает напоминать писателям, сколько материалов для сочинений такого рода еще таит в себе огромная Россия: «Великороссия, Малороссия, Белоруссия, Новороссия, Финляндия, Остзейские губернии, Крым, Кавказ, Сибирь — все это целые миры, оригинальные и по климату, и по природе, и по языкам, и по наречиям, и по нравам и обычаям, и, особенно по смеси чисто русского элемента со множеством других элементов, из которых иные родственны, а иные совершенно чужды ему! Мало этого: сколькими оттенками пестреет сама Великороссия не только в климатическом, но и в общественном отношении! Северная полоса России резко отличается от средней, а средняя — от южной. Переезд из Архангельска в Астрахань, с Кавказа в Уральскую область, из Финляндии в Крым, — все

равно что переезды из одного мира в другой. Москва и Петербург, Казань и Харьков, Архангельск и Одесса — какие резкие контрасты! Какая пища для ума наблюдательного, для пера юмористического!»

В творческой манере писателей гоголевского направления преобладает дух анализа и исследования жизни. Самым популярным и оперативным жанром в прозе «натуральной школы» становится «физиологический очерк», в котором различные человеческие виды — социальные, профессиональные — описываются с почти научной строгостью, принятой в биологии.

Родоначальник французского «физиологического очерка» Бальзак в предисловии к «Человеческой комедии» писал: «Различие между солдатом, рабочим, чиновником, адвокатом, бездельником, ученым, государственным деятелем, коммерсантом, моряком, поэтом, бедняком, священником так же значительно, хотя несколько труднее уловимо, как то, что отличает друг от друга волка, льва, осла, ворона, акулу, тюленя, овцу и т. д. Если Бюффон создал изумительное произведение, попытавшись представить в одной книге весь животный мир, то почему бы не создать подобного же произведения о человеческом обществе». И русская литература 1840-х годов, по наблюдению В. И. Кулешова, тоже «берет подступы к широким синтезам взаимосвязанной системы всей жизни», к постижению «механизма русского общества». Видны швы, но на живую нитку наматывается большое эпическое полотно, с захватом многих «суверенных миров» действительности, каждый из которых, взятый отдельно, — целый роман. Намечалось сцепление высшего эпопейного порядка, в конечном счете подготавливавшее появление жанровых примет «Войны и мира» Толстого».

В то же время на пути развития реализма «натуральной школы» возникло существенное противоречие. Все писатели круга Белинского разделяли представление о том, что беды современного общества лежат не в природе человека, а в социальных обстоятельствах, искажающих ее естественные и гармоничные проявления. Такое представление как бы снимало проблему человеческой свободы: возникал порочный круг — враждебная человеку среда лишала его возможности выйти из-под ее нивелирующего влияния.

К концу 1840-х — началу 1850-х годов представление писателей о взаимосвязи человека и среды, характера и обстоятельств начинает существенно изменяться и усложняться. На первый план все более энергично выходит человеческая индивидуальность, личность, способная сопротивляться давлению окружающей среды. Этот поворот в творчестве Ф. М. Достоевского, например, проницательно отметил В. Н. Майков. Оценивая роман «Бедные люди» и повесть

«Двойник», он писал: «...*Манера* г. Достоевского в высшей степени оригинальна, и его меньше, чем кого-нибудь, можно назвать подражателем Гоголя. ...И Гоголь и г. Достоевский изображают действительное общество. Но Гоголь — поэт по преимуществу социальный, а г. Достоевский — по преимуществу психологический. Для одного индивидуум важен как представитель известного общества или известного круга; для другого самое общество интересно по влиянию его на личность индивидуума».

Аналитическое проникновение писателей 1850-х годов в подробности и детали внутреннего мира личности достигает предельной утонченности в искусстве раннего Л. Н. Толстого, автора трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность». Здесь глубина психологического анализа приводит уже к разрушению свойственного искусству Гоголя и Гончарова «пластически цельного образа действительного явления, предмета». Эту особенность художественной манеры Толстого проницательно подметил К. С. Аксаков в «Обозрении современной литературы» (1857): «Анализ гр. Толстого часто подмечает мелочи, которые не стоят внимания, которые проносятся по душе, как легкое облако, без следа; замеченные, удержанные анализом, они получают большее значение, нежели какое имеют на самом деле, и от этого становятся неверны. Анализ в этом случае становится микроскопом. Микроскопические явления в душе существуют, но если вы увеличите их в микроскоп и так оставите, а все остальное останется в своем естественном виде, то нарушится мера отношения их ко всему окружающему, и, будучи верно увеличены, они делаются решительно неверны, ибо им придан неверный объем, ибо нарушена общая мера жизни, ее взаимное отношение, а эта мера и составляет действительную правду. ...И так вот опасность анализа: он, увеличивая микроскопом, со всею верностью, мелочи душевного мира, представляет их, по тому самому, в ложном виде, ибо *в несоразмерной* величине».

Толстовские «подробности чувств» в переживаниях взрослого Иртеньева-рассказчика действительно довлеют себе, выбиваются из мотивировки характером и подвергают этот характер анатомическому разложению. Но К. С. Аксаков еще не видит открывающиеся на этом пути перспективы: с помощью «диалектики души» Толстой придет к «диалектике характера», к новому пониманию человека в литературе. Раздробляя целостный характер «немотивированными» и «незначащими» «мелочами» и «подробностями», Толстой открывает в человеке бесконечные возможности к изменению, к нравственному самоусовершенствованию. «Характер» оказывается здесь величиной отнюдь не застывшей, а разложенной на более мелкие частицы, на переменчивые душевные

состояния, которые оказываются богаче и многообразнее любых завершенных определений человека.

Анализ в искусстве раннего Толстого рыхлит почву для грядущего всеобъемлющего синтеза, позволившего творцу «Войны и мира» прийти к уникальному сочетанию «великого эпического веяния с бесконечными мелочами анализа». Таким образом, русский реализм второй половины XIX века, пройдя через этап аналитический, возвращается к емким художественным синтезам уже на основе разветвленного анализа действительности.

Вопросы и задания на базовом и профильном уровнях изучения

1. Подготовьте сообщение о своеобразии реалистического изображения действительности на основе раздела учебника «Реализм как художественное направление» и собственных примеров, подобранных на основе вашего анализа произведений Крылова, Грибоедова, Пушкина, Лермонтова и Гоголя.
2. Докажите на собственных примерах, что общепринятая схема европейского литературного процесса, разделяющая его на четкие стадии — от реализма Возрождения через барокко к классицизму, просветительству, сентиментализму, романтизму и критическому реализму, — не соответствует особенностям развития русской литературы.
3. Дайте характеристику национального своеобразия русского реализма, используя учебник и привлекая собственные доказательства из литературных произведений русских и западноевропейских писателей, изученных в 9—10 классах.

Дополнительные вопросы и задания для профильного уровня изучения

1. Подготовьте сообщение на тему «Процесс становления русского реализма» с привлечением соответствующих материалов учебника и литературы, рекомендованной учителем.
2. Расскажите об эволюции русского реализма, используя материалы учебника и собственные примеры из знакомых вам произведений русской литературы XIX века.
3. Охарактеризуйте споры «романтиков» с «классиками» в среде русских писателей и литературных критиков первой половины XIX века. Покажите, как в этих спорах определялись национальные черты русского реализма.

Русская критика и литературный процесс второй половины XIX века

«Пока жива и здорова наша поэзия, до тех пор нет причины сомневаться в глубоком здоровье русского народа», — писал критик Н. Н. Страхов, а его единомышленник Аполлон Григорьев считал литературу «единственным средоточием всех наших высших интересов». В. Г. Белинский завещал своим друзьям положить ему в гроб номер журнала «Отечественные записки», которому он отдал лучшие годы своей жизни, а классик русской сатиры М. Е. Салтыков-Щедрин в прощальном письме к сыну сказал: «Паче всего люби родную литературу и звание литератора предпочитай всякому другому».

По словам Н. Г. Чернышевского, наша литература была возведена в достоинство общенационального дела, объединившего наиболее жизнеспособные силы русского общества. Определяя в «Очерках гоголевского периода» ее национальное своеобразие, Чернышевский отмечал, что в России Нового времени литература имела особую функцию, непохожую на ту, которую она выполняла в двух других странах Западной Европы: «Как бы мы ни стали судить о нашей литературе по сравнению с иноземными литературами, но в нашем умственном движении играет она более значительную роль, нежели французская, немецкая, английская литература в умственном движении своих народов, и на ней лежит более обязанностей, нежели на какой бы то ни было другой литературе. Литература у нас пока сосредоточивает почти всю умственную жизнь народа, и потому прямо на ней лежит долг заниматься и такими интересами, которые в других странах перешли уже, так сказать, в заведование других направлений умственной деятельности. В Германии, например, повесть пишется почти исключительно для той публики, которая неспособна читать ничего, кроме повестей, — так называемой «романной публики». У нас не то: повесть читается и теми людьми, которые в Германии никогда не читают повестей, находя для себя более питательное чтение в различных специальных трактатах о жизни современного общества. У нас до сих пор литература имеет какое-то энциклопедическое значение, уже утраченное литературами более просвещенных народов. То, о чем говорит Диккенс в Англии, кроме него и других беллетристов, говорят философы, юристы, публицисты, экономисты и т. д., и т. д. У нас, кроме беллетристов, никто не говорит о предметах, составляющих содержание их рассказов».

В сознании читателя и писателя XIX века литература была не столько изящной словесностью, сколько основой духовного бытия нации. Русский писатель относился к своему творчеству по-особому: оно было для него не профессией, а служением. Учебником жизни назвал литературу Чернышевский, а Лев Толстой впоследствии удивлялся, что эти слова принадлежат не ему, а его идейному противнику.

Художественное освоение жизни в русской классической литературе никогда не было лишь сугубо эстетическим занятием, оно всегда преследовало духовно-практическую цель. Эта вера в преобразующую мир силу слова определяла и особенности русской литературной критики. От эстетических проблем она неизменно поднималась к общественным, имеющим прямое отношение к судьбам страны. Русский критик в России не ограничивал себя рассуждениями о художественной форме, о мастерстве писателя. Анализируя произведение, он выходил к вопросам, которые ставила перед читателем жизнь. Ориентация критики на широкие круги читателей делала ее очень популярной: авторитет критика в России был велик, и его статьи воспринимались как оригинальные произведения, пользующиеся успехом наравне с литературой.

Русская литература второй половины XIX века отличается своей аналитичностью: она как бы раскрывает скобки тех сжатых художественных формул, которые были даны Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем. Из «Капитанской дочки» Пушкина, из «Бородина» Лермонтова, из «Тараса Бульбы» Гоголя и трех басен Крылова — произведений, кратких по форме и емких по содержанию, — вырастает, развертываясь на тысячи страниц, многотомное повествование «Войны и мира» Л. Н. Толстого.

Но при всем различии между литературой первой половины и литературой второй половины XIX века их объединяет пафос нравственного самосовершенствования, убежденность, что перемены к лучшему зависят в первую очередь от нравственного здоровья человека, от его духовного роста, а не от перестроек существующего общественного порядка. За исключением, пожалуй, одного Чернышевского с его романом «Что делать?», эту точку зрения, идущую от Гоголя и Пушкина, разделяют большинство писателей, вошедших в классику русской литературы: Гончаров и Тургенев, Островский и Некрасов, Салтыков-Щедрин и Чехов, Толстой и Достоевский. В магистральном своем русле наша литература не принимает нигилистов и отвергает путь революционный как катастрофический, угрожающий обществу «разрывом связи времен».

В условиях второй половины XIX века уже неповторим пушкинский универсализм. Даже русская поэзия этого вре-

мени разделяется на два враждующих направления: школу «гражданскую» и школу «поэтов «чистого искусства» — рядом с Некрасовым стоит Фет. Островский все силы отдает драматургии, Толстой и Достоевский — романам, Чехов станет мастером короткого рассказа, Салтыков-Щедрин будет «чистым» сатириком.

То же самое произойдет и в критике: если в первой половине века она осеняется именем одного Белинского, то во второй половине возникнет несколько критических школ: «реальная критика» революционеров-демократов (Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев), «эстетическая критика» либералов-западников (А. В. Дружинин, П. В. Анненков, В. П. Боткин), «почвенническая критика» соратников Ф. М. Достоевского (А. А. Григорьев, Н. Н. Страхов).

Литературное развитие в целом и место в нем отдельного писателя раскрывалось теперь всей совокупностью критических суждений. Осмысление творчества Тургенева или Льва Толстого, например, нельзя свести к критике Добролюбова, Антоновича или Писарева. Работы Н. Н. Страхова об «Отцах и детях» и «Войне и мире» существенно углубляют и уточняют их. Глубина понимания романа И. А. Гончарова «Обломов» не исчерпывается классической статьей Добролюбова «Что такое обломовщина?». А. В. Дружинин вносит в осмысление характера Обломова значительные уточнения. И нам важно учесть при изучении литературы XIX века весь спектр разноречивых критических ее оценок современниками. Без знания этих оценок наше восприятие классики окажется антиисторичным, субъективным, искаженным. А чтобы разобраться в причинах разных подходов к интерпретации одного и того же произведения, нужно иметь предварительные сведения о характере общественных убеждений критика и о своеобразии его эстетической позиции.

Расстановка общественных сил в 1860-е годы

Многообразие и пестрота литературно-критических школ связана не только с процессами развития искусства, но и с возникшей между разными политическими направлениями общественной борьбой, резко обострившейся в ходе реформ 1860-х годов. Русская общественная мысль второй половины XIX века бьется над решением вопроса о путях развития России: могут ли они быть простым воспроизведением путей Западной Европы, или Россия имеет свою особенную судьбу?

В решении этого вопроса русская общественность размежевалась на два течения — *западническое* и *славянофильское*. Западники полностью принимали реформу Петра Вели-

кого и считали, что Россия должна и далее идти западным путем. Славянофилы видели в Петровских реформах попытку насильственной европеизации и полагали, что в дальнейшем своем развитии Россия должна опираться на собственный тип культуры, вырастающий на духовной почве православия, и на собственные исторические традиции.

И славянофилы, и западники были патриотами. Когда в 1860 году вслед за А. С. Хомяковым скончался «рыцарь славянофильства» К. С. Аксаков, западник А. И. Герцен сказал: «Да, мы были противниками их, но очень странными. У нас была *одна* любовь, но *не одинаковая*. У них и у нас запало с ранних лет одно сильное безотчетное, физиологическое, страстное чувство, которое они принимали за воспоминание, а мы за пророчество, — чувство безграничной, обхватывающей все существование любви к русскому народу, к русскому быту, к русскому складу ума. И мы, как Янус или как двуглавый орел, смотрели в разные стороны, в то время как *сердце билось одно*».

Если западники утверждали, что различие между просвещением Европы и просвещением России существует лишь в степени, а не в характере, то славянофилы в лице Алексея Степановича Хомякова (1804—1860), Ивана Васильевича Киреевского (1806—1865) и Константина Сергеевича Аксакова (1817—1860) полагали, что Россия уже в первые века своей истории, с принятием христианства, была образованна не менее Запада, но «дух и основные начала» русской образованности качественно отличались от западноевропейской.

Христианство проникло на Запад через церковь Римскую, которая уклонилась от церкви вселенской и впала в грех *обмирщения*, в соблазн построения Царства Божия на грешной земле. Она обоготворила политическое общество и совершила смешение церкви с государством. Папа Римский, глава католической церкви, стал притязать на роль верховного авторитета в решении духовных вопросов. В степень догмата было возведено учение о непогрешимости папы, объявленного наместником Христа на земле, стоящим выше Вселенских соборов. Одновременно папа стал претендовать и на роль земного владыки, обладателя светской власти. Единство церкви стало мыслиться как принудительное, возникла инквизиция с ее судом над совестью и карой за неверие. Было провозглашено право репрессий папы против непокорных народов. И западное христианство взялось за меч, а папа сделался главой нестройного народного ополчения — Крестовых походов.

Вся энергия церковной жизни Запада оказалась направленной не в духовную, а в мирскую сторону. Запад достиг больших успехов в наружных усовершенствованиях жизни, в материальных удобствах. Отступив от догматов вселенской

церкви, он доверился «всемогуществу» человеческого разума, возомнившего устроить рай на грешной земле. Но, утратив контроль веры, разум разбежался, растекся в разные стороны, развил мощную энергию анализа, которая привела к предельной научной специализации. Возникла уверенность, что достижение полной истины возможно и для разделившихся сил ума. И вот одним усилием человек Запада понимает нравственное, другим — изящное, третьим — полезное, четвертым — истинное. «И ни одна способность не знает, что делает другая». В итоге получается «внешний блеск при внутреннем потемнении».

Качественно иным было духовное просвещение России. Она унаследовала христианство от Византии, ревностно хранившей догматы и предания вселенской церкви. Поэтому восточная церковь строго уклонялась от греха обмирщения. Патриархи в ней не претендовали на непогрешимость, основные вопросы церковной жизни здесь решались сообща, на Вселенских соборах. Греческие патриархи не соблазнялись ролью земных владык и соблюдали дистанцию между духовными и мирскими интересами, хранили «симфонические» отношения церкви с государством, избегая и крайностей слияния, и крайностей противопоставления небесного и земного.

Противоположным католическому и протестантскому оказалось и православное понимание личности, решительно не приемлющее индивидуализма. Эгоистическая личность обречена на бессилие и разлад, она дисгармонична, как расстроенный музыкальный инструмент. Лишь в соборном организме церкви она обретает стройную душевную организацию. Вне церкви личностные силы человека рассыпаются: разум, совесть, художественные устремления реализуют себя частично, искаженно.

Славянофилы утверждали, что глубочайшие истины открываются только организованному, внутри себя устроенному человеку, находящемуся под благодатным покровом веры и церкви. Они считали, что корень мирского зла лежит не во внешних обстоятельствах, окружающих человека, а в самом человеке, в его расстроенной, поврежденной природе. И напрасно человек Запада хочет улучшить внутреннее самочувствие, совершенствуя внешние обстоятельства: «развитием внешних средств» нельзя ослабить «тяжесть внутренних недостатков». У православного русского человека иной взгляд, он, по замечанию И. В. Киреевского, «внутренним возвышением над внешними потребностями» избегает «тяжести внешних нужд». Если Запад направляет энергию мысли и действия на улучшение жизненных обстоятельств, окружающих человека, то православная Россия устремляется к внутреннему устроению, к нравственному совершенствованию человеческой души.

Стремясь к полноте истины, Россия заботится прежде всего о том, чтобы все отдельные способности духа слились в живое единство. Русский человек не понимает прекрасного в отрыве от нравственного, а нравственное в отрыве от истинного. Цельный тип мышления, о котором говорили славянофилы, требует собирания душевных сил, очищения их от греховных помыслов. «Главный характер верующего мышления, — писал Киреевский, — заключается в его стремлении собрать все отдельные силы души в одну силу, отыскать внутреннее средоточие бытия, где разум, и воля, и чувство, и совесть, прекрасное и истинное, справедливое и милосердное и весь объем ума сливаются в одно живое единство, и таким образом восстанавливается существенная личность в ее первозданной неделимости».

Славянофилы поставили точный диагноз болезни европейской цивилизации, связанной с угасанием веры, самообожествлением человека, провозглашенного «мерою всех вещей», и с наступающим в XIX веке кризисом гуманизма эпохи Возрождения. Выход из этого кризиса возможен лишь на путях возвращения к гуманизму христианскому. Поэтому цельный тип мышления, унаследованный Россией с православного Востока, славянофилы считали бесспорным нашим преимуществом. Он укоренился в глубинных основах национальной жизни, определил особый склад русского характера и особый облик русской классической литературы, в центре которой оказались проблемы духовной жизни, нравственного самоусовершенствования человека.

Самобытность русского исторического развития славянофилы видели и в том, что наша государственность складывалась более органично и естественно, чем у народов Запада. Государства западноевропейские возникали в результате завоевания воинственными германскими племенами коренного населения и насильственной его ассимиляции. Естественно, что для поддержания порядка в таких обстоятельствах завоевателям требовалась жесткая и предельно регламентирующая жизнь.

В России не было жестокого столкновения враждующих племен, поэтому гражданские права и обязанности, общественные, личные и семейные отношения не нуждались у нас в непрерывном юридическом оформлении. «Святость предания» всегда предпочиталась на Руси законодательным формальностям, нормы обычного права были жизнеспособнее, чем на Западе.

По тем же причинам в России не укоренилось понятие о «священном и неприкосновенном праве собственности». Земля в наших селах и деревнях принадлежала сельской общине, которая выдавала крестьянским семьям надел в личное пользование. С увеличением или уменьшением численности

семьи совершался периодический передел (перераспределение) земельных наделов на миру (крестьянской сходке). Он происходил не по юридическим законам, а по совести, по нормам обычного права. Поэтому в русском национальном характере начало мира, соборного единения преобладает над началом эгоистического обособления.

Петровская реформа, подчинившая церковь государству, заменившая патриаршество Священным синодом (министерством государственного вероисповедания), нарушила «симфонические» отношения между духовной и светской властью, ослабила благодатное влияние церкви на все сферы русской жизни. А насильственно европеизированная высшая прослойка нашего общества порвала связь с народом, национальной культурой и даже с православной духовностью. В европеизации России славянофилы видели угрозу самой сущности национального бытия. Поэтому они критически относились к Петровским реформам, к правительственной бюрократии. Они были активными противниками крепостного права, ратовали за свободу слова, за решение всех экономических и политических вопросов на Земском соборе, состоящем из лучших, достойнейших людей от всех сословий русского общества.

Но одновременно славянофилы решительно возражали против искусственного насаждения в России форм западноевропейской, парламентской демократии. Они считали глубоко национальной монархическую форму государственности, но полагали, что Петр Великий допустил существенное ее искажение.

Славянофилы хотели реформировать самодержавие в духе идеалов православной соборности. В послепетровской России самодержавие обюрократилось, государство противопоставило себя земле, народу. Осуществляя насильственную европеизацию, оно создавало послушную себе, но чуждую народу бюрократическую прослойку. И чем упорнее было народное сопротивление реформам, тем более разрасталась бюрократия, пытавшаяся силой проводить на местах царские указы. Самодержавие должно было обновиться, встать на путь содружества с землей. В своих решениях оно было обязано опираться на мнение народное, периодически созывая Земский собор. Государь призван выслушивать мнение всех сословий общества, но принимать окончательное решение единолично, в согласии с христианским духом добра и правды.

Если славянофилы любили Россию сыновней любовью, любовью-воспоминанием, то западники любили ее как дитя, нуждающееся не только в заботах и ласке, но и в духовном наставничестве, руководительстве. Для западников Россия была младенцем в сравнении с «передовой» Европой, которую ей предстояло догнать. Среди западников было два кры-

ла: одно радикальное, революционно-демократическое, другое умеренное, либеральное. Революционеры-демократы считали, что Россия вырвется вперед благодаря прививке к ее младенческому организму выпестованных на Западе революционных социалистических учений. Начиная с 1859 года они стали проводить в своих статьях, публикуемых на страницах журнала «Современник», идею крестьянской революции. Ядром будущего социалистического мироустройства они считали крестьянскую общину, полагая, что общинное владение землей сохранило в русском народе социалистические инстинкты.

Либеральные западники, напротив, ратовали за искусство «реформ без революций» и связывали свои надежды с общественными преобразованиями сверху. И революционеры-демократы и либералы-западники начинали отсчет исторического развития страны с преобразований Петра, которого еще Белинский называл отцом России новой. К допетровской России они относились скептически, отказывая ей в праве на историческое предание и традицию.

Но из такого отрицания исторического прошлого западники выводили парадоксальную мысль о великом нашем преимуществе перед Европой. Русский человек, свободный от груза исторических традиций, преданий и авторитетов, может оказаться прогрессивнее любого европейца в силу своей переимчивости. Герцен говорил, что Европа подобна евангельскому Никодиму, она «слишком богата, чтобы пожертвовать большим имуществом ради какой-то надежды»; русским же людям, как евангельским рыбакам, «не о чем жалеть и легко сменить сети на нищенскую суму. Достоянием их является живая душа, способная постигать Слово». Землю, не таящую в себе никаких собственных семян, но плодородную и неистощенную, можно с успехом засеять семенами заемными. Молодая нация, усваивая безоглядно самое передовое в науке и практике Западной Европы, в короткий срок осуществит стремительное движение вперед.

«Эстетическая критика» либеральных западников

В эпоху 1860-х годов либерально-западнического направления придерживались петербургские журналы «Отечественные записки» А. Краевского, «Библиотека для чтения» А. Дружинина и журнал «Русский вестник» М. Каткова, издаваемый в Москве. Критическая позиция этих журналов определилась в начале 1860-х годов в спорах с революционерами-демократами о путях развития литературы. Полемизи-

руя с «Очерками гоголевского периода русской литературы» Н. Г. Чернышевского, опубликованными в журнале «Современник» за 1855—1856 годы, П. В. Анненков и А. В. Дружинин отстаивали традиции «чистого искусства», обращенного к вечным вопросам и верного «абсолютным законам художественности».

Павел Васильевич Анненков (1812 или 1813—1887) публикует в самом начале 1860-х годов две статьи, полемически направленные против литературно-критических взглядов Н. Г. Чернышевского: «О мысли в произведениях изящной словесности» (1854) и «Старая и новая критика» (1856). Задачу критики Анненков видит не в обсуждении жизненно важных общественных проблем, затронутых писателем, а в уяснении особенностей его таланта, приемов и способов создания литературного произведения, руководствуясь абсолютными законами художественности.

Если Чернышевский утверждал триединую задачу художественного творчества (отражение жизни, объяснение ее и приговор над ней), то Анненков главным условием художественности ставит полную объективность изображения. Произведение должно нести в себе самом все, что нужно, и не допускать вмешательства автора. Указания и приговоры последнего всегда производят на читателя неприятное впечатление, напоминая вывеску с изображением протянутого перста.

Писатель не должен следить за своими героями, как нянька, наблюдая, чтоб каждый шел прямо по начертанной дороге и по сторонам не зевал. Истинный художник дает свободное движение герою. Характер его должен развиваться постепенно, последовательно, выясняясь все более и более с течением времени, как это бывает в жизни, а не вставать с первого раза целиком обделанным как статуя, с которой сорвали покрывало.

Искусство художественных деталей и подробностей заключается в том, что они кладутся писателем ровно и постепенно, не скопляясь в одну массу и не раздражаясь вдруг наподобие шумного и блестящего фейерверка. Поэтический элемент не собирается в отдельные точки и не бьет оттуда ярким огнем, а разливается по всему произведению, принимая множество оттенков.

Анненков не принимает взгляд Чернышевского на литературу как на «учебник жизни», ибо видит в нем что-то дидактическое. Постоянные хлопоты писателя о мысли сообщают литературе педагогический характер: от усиленного умничанья исчезает свежесть понимания явлений, простодушие во взглядах на предметы, смелость обращения с ними. Художественная мысль, по мнению Анненкова, не имеет ничего общего с мыслями философскими или педагогическими.

Общественное значение искусства заключается не в прямой проповеди, а в силе образного языка. Так, в каждую эпоху имеется любимый тип — герой своего времени; он исчезает в литературе лишь тогда, когда сильный талант в одном произведении или в нескольких изобразит его во всей полноте и самую идею, с ним соединенную, исчерпает до основания. С этого момента характер, вполне доконченный и совершенно развитый в искусстве, пропадает и в самой жизни. Только в таком обратном действии искусства на жизнь и заключается его моральное назначение.

Анненков как эстетик-либерал очень недоверчив ко всякого рода тенденциозному искусству, в котором слишком обнажается эмоциональная реакция автора. Горький, болезненный опыт, распаленное воображение, доведенное до состояния экстаза или восторженности, разрешаются произведениями, имеющими относительное достоинство, неудачными в художественном отношении. Они не дают полноты эстетического наслаждения, которое поминутно прерывается и постоянно возмущается грубыми авторскими вторжениями. Высший род искусства возникает лишь там, где характеры и события выявлены полно, без утайки, без наговора, где они сами в себе, без авторской указки творят свой суд.

В статье «Старая и новая критика» Анненков рассматривает идею художественности и народности, которые, по его мнению, обратились для современной критики в единственный серьезный вопрос. Понятие о художественности явилось у нас в критике Белинского 1830-х годов и вытеснило прежние эстетические учения. Белинский утверждал в это время идеальное представление об абсолютном совершенстве произведения, исключающем таланты с обыкновенными творческими способностями. За пределами изящной словесности остались у него многие явления литературы, приносящие нравственную пользу.

Почувствовав, что его теория художественности обнимает далеко не весь горизонт литературы, Белинский поделил всех писателей на два разряда: на творчество гениев, создающих совершенное искусство, непричастное к спорам, и на творчество писателей второстепенных. Но, оторвавшись от идеи чистого искусства, высокой художественности, Белинский уже не знал, где остановиться, и оказался в плену жизненной случайности, общественной пользы.

Теперь, по мнению Анненкова, критика не должна повторять заблуждения позднего Белинского. Перед ней стоит задача свести прежнее идеальное представление о художественности в определение более скромное и простое, обнимающее все многообразие современных явлений русской словесности. Анненков спорит с критиками, считающими, что в понятии художественности скрыто отрицание опыта, размышления,

образованности. Он утверждает, напротив, что полнота и жизненность содержания (первое и основное условие художественности) приобретается лишь соединением творческого таланта с обширным и многосторонним пониманием избранной писателем темы. Если писатель не причастен к труду современности, к общественной мысли, ее оживляющей, если он вообще стоит ниже современности или вне ее, то ограниченность его мировоззрения отрицательно скажется и в его произведениях. По законам художественности каждый писатель в своей сфере обязан полностью владеть материалом, касающимся предмета его творческого интереса. Нужно только помнить при этом, что жизненная истина выражается в науке *законом и мыслью*, а в искусстве *образом и чувствованием*.

Анненков упрекает критику Чернышевского в утилитарности, в пренебрежении спецификой искусства. Эта критика считает критерии художественности забавной, бесплодной игрой форм. Она требует, чтобы искусство посвятило себя прямому служению обществу. Осудив теорию художественности, утилитарная критика противопоставила ей идею народности. Но, по мнению Анненкова, без совершенной художественной формы народность принадлежит не искусству, а этнографии. Нет никакой другой формы, кроме чисто художественной, для совершенного воплощения в искусстве идеи народности.

С Анненковым солидарен Александр Васильевич Дружинин (1824—1864) в статье «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения». Подобно Анненкову, Дружинин формулирует два теоретических представления об искусстве: одно он называет дидактическим, а другое — артистическим. Дидактические поэты «желают прямо действовать на современный быт, современные нравы и современного человека. Они хотят петь, поучая, и часто достигают своей цели, но песнь их, выигрывая в поучительном отношении, не может не терять многого в отношении вечного искусства». К «дидактическим» писателям Дружинин относил Н. В. Гоголя и в особенности его последователей, писателей так называемой «натуральной школы».

Подлинное искусство не имеет ничего общего с прямым поучением. «Твердо веруя, что интересы минуты скоропреходящи, что человечество, изменяясь непрестанно, не изменяется только в одних идеях вечной красоты, добра и правды», поэт-артист «в бескорыстном служении этим идеям видит свой якорь... Он изображает людей, какими их видит, не предписывая им исправляться, он не дает уроков обществу или если дает их, то дает бессознательно. Он живет среди своего возвышенного мира и сходит на землю, как когда-то сходили на нее олимпийцы, твердо помня, что у не-

го есть свой дом на высоком Олимпе». Идеалом художника-артиста в русской литературе был и остается А. С. Пушкин, по стопам которого и должна следовать современная литература.

Бесспорным достоинством либерально-западнической критики было пристальное внимание к специфике литературы, к отличию ее художественного языка от языка науки, публицистики, критики. Характерен также интерес к непреходящему, вечному в произведениях классической литературы, к тому, что определяет их неувядающую жизнь во времени. Но вместе с тем попытки отвлечь писателя от житейских волнений, приглушить авторскую субъективность, вызвать недоверие к произведениям с ярко выраженной общественной направленностью свидетельствовали об известной ограниченности эстетических взглядов этих критиков.

«Реальная критика» революционеров-демократов

Общественный, социально-критический пафос статей позднего Белинского с его социалистическими убеждениями подхватили и развили в 1860-е годы Николай Гаврилович Чернышевский и Николай Александрович Добролюбов (1836—1861). Чернышевский утверждал, что художественное творчество должно решать триединую задачу: это отражение жизни, объяснение ее и приговор над ней.

Опираясь на эти положения Чернышевского, Добролюбов стал основателем особого подхода к анализу литературного произведения. Он видел, что большинство русских писателей не разделяют революционного образа мыслей и не произносят приговор над жизнью с таких радикальных позиций. А потому задачу своей критики Добролюбов усматривал в том, чтобы по-своему завершить начатое писателем дело и сформулировать свой «приговор», опираясь на реальные события и художественные образы произведения. Свой метод Добролюбов называл реальной критикой.

Реальная критика «разбирает, возможно ли и действительно ли такое лицо; нашедши же, что оно верно действительности, она переходит к своим собственным соображениям о причинах, породивших его, и т. д. Если в произведении разбираемого автора эти причины указаны, критика пользуется ими и благодарит автора; если нет, не пристает к нему с ножом к горлу — как, дескать, он смел вывести такое лицо, не объяснивши причин его существования?» Критик берет в этом случае инициативу в свои руки: объясняет причины, породившие то или иное явление, с революционных позиций и произносит над ним приговор.

Добролюбов положительно оценивает, например, роман Гончарова «Обломов», хотя автор, по его мнению, «не дает

и, по-видимому, не хочет дать никаких выводов». Достаточно того, что Гончаров «представляет вам живое изображение и ручается только за сходство его с действительностью». Для Добролюбова подобная объективность автора вполне приемлема и даже желательна, так как объяснение и приговор критик берет на себя сам. Если же автор тенденциозен, критик этого как бы не замечает и дает характерам и событиям в произведении свою интерпретацию.

Пользуясь методом реальной критики, Добролюбов перетолковывал художественное произведение писателя на свой революционно-демократический лад. Анализ произведения не только перерастал в осмысление острых проблем современности, превращаясь в разговор «по поводу», но и приводил Добролюбова к выводам, которые никак не предполагал сам автор. На этой почве, как мы увидим далее, произошел решительный разрыв Тургенева с журналом «Современник», когда статья Добролюбова о романе «Накануне» увидела в нем свет.

К 1859 году, когда правительственная программа реформ и взгляды на них либералов прояснились, когда стало очевидно, что перемены сверху будут непоследовательными и осторожными, революционеры-демократы от шаткого союза с либералами перешли к разрыву отношений с ними. Обличению либерализма Добролюбов посвятил специальный сатирический отдел в журнале «Современник» под названием «Свисток», где он успешно выступал в роли талантливого поэта-юмориста. За четыре года неустанного труда Добролюбов оставил девятитомное наследие. Он буквально сжег себя на подвижнической журнальной работе, подорвавшей его здоровье. Добролюбов умер в возрасте 25 лет 17(29) ноября 1861 года.

Общественная и литературно-критическая программа нигилистов

После смерти Добролюбова и ареста Чернышевского (1862) в революционно-демократическом движении совершаются драматические перемены. Происходит раскол, основной причиной которого являются разногласия в оценке революционных возможностей крестьянства. Деятели журнала «Русское слово» Дмитрий Иванович Писарев (1840—1868) и Варфоломей Александрович Зайцев (1842—1882) выступают с резкой критикой «Современника» за его идеализацию крестьянства, за веру в социалистические инстинкты русского мужика.

В отличие от Чернышевского и Добролюбова Писарев считал: русский крестьянин не готов к сознательной борьбе за свободу, в массе своей он темен и забит. Революционной си-

лой современности является «умственный пролетариат», просвещенные разночинцы, несущие в народ естественно-научные знания. Эти знания призваны разрушить основы официальной идеологии (православие, самодержавие, народность) и открыть народу глаза на естественные потребности человеческой природы, в основе которых лежит «инстинкт общественной солидарности». Поэтому просвещение народа естественными науками может не только революционным («механическим»), но и эволюционным («химическим») путем привести общество к торжеству социализма.

Для того чтобы этот переход совершался быстрее и эффективнее, Писарев предложил русской демократической интеллигенции руководствоваться принципом экономии сил: надо сосредоточить всю энергию на разрушении устоев общества путем пропаганды в народе естественных наук. Во имя так понимаемого духовного освобождения Писарев предлагал отказаться от искусства. Он действительно считал, что «порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта», и признавал искусство лишь в той мере, в какой оно участвует в пропаганде естественно-научных знаний и разрушает основы существующего строя.

В статье «Базаров» Писарев восславил торжествующего нигилиста, а в «Мотивах русской драмы» «сокрушил» возведенную на пьедестал Добролюбовым героиню драмы А. Н. Островского «Гроза» Катерину. Разрушая кумиры «старого» общества, Писарев опубликовал скандально знаменитые антипушкинские статьи и работу «Разрушение эстетики». Полемика между «Современником» и «Русским словом», которую Достоевский назвал «расколом в нигилистах», явилась симптомом спада общественного движения 1860-х годов.

Литературно-критическая программа славянофилов

Славянофилы оказали огромное влияние на становление и развитие русской самобытной философской мысли, расцвет которой приходится на конец XIX — начало XX века. Отголоски их философско-исторических воззрений ощущаются в творчестве русских писателей: от А. Н. Островского, И. А. Гончарова до Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского. Но в области литературной критики они занимали нормативные позиции и с недоверием относились к литераторам из «европеизированной» прослойки русского общества.

Литературно-критическая программа славянофилов была органически связана с их общественными взглядами. Эту программу проводил в жизнь журнал «Русская беседа»:

«Высший предмет и задача народного слова состоит не в том, чтобы сказать, что есть дурного у известного народа, чем он болен и чего у него нет, а в поэтическом воссоздании того, что ему дано лучшего для своего исторического предназначения».

Славянофилы не принимали в русской прозе и поэзии социально-аналитических начал, им был чужд утонченный психологизм, в котором они усматривали болезненные проявления «европеизированной» личности, оторвавшейся от народной почвы. Именно такую болезненную манеру со «щеголяньем ненужными подробностями» находил К. С. Аксаков даже в ранних произведениях Л. Н. Толстого с его «диалектикой души», в повестях И. С. Тургенева о «лишнем человеке».

В то же время К. С. Аксаков в «Обозрении современной литературы» (1857) уже с удовлетворением отмечал, как изменяется художественное направление лучших, талантливейших писателей натуральной школы, когда они избирают народ объектом своего изображения: «Прикосновение к крестьянину и, в лице его, к земле русской подействовало освежительно на писателя с талантом, — и крестьянин, взятый сперва как самый натуральный субъект, невольно представился им, хотя далеко еще не вполне, с другой, высшей своей стороны. Эта честь прежде всего принадлежит г. Тургеневу, за ним г. Григоровичу (в его «Деревне» крестьянин выставлен еще в духе натуральной школы), а за ним и другим более или менее талантливым писателям». Здесь славянофилы обратили внимание на одну существенную особенность русской литературы о народе.

П. В. Анненков в статье «Романы и рассказы из простонародного быта в 1853 году» заметил, что народный мир не поддавался классическим жанровым формам литературного изображения. Приемы традиционного рассказа, повести или романа сталкивались с «выбранным предметом». Анненков не без основания утверждал, что суть современной народной жизни вряд ли может быть воспроизведена чисто, верно и с поэзией, ей присущей, «в установленных формах нынешнего искусства, выработанных с другой целью и при других поводах». Он допускал возникновение в русской литературе какой-либо иной, новой формы, которая «обманет догадки, правила и кодексы как записного цеха читателей, так и вообще публики, привыкнувшей к известному изложению в литературных произведениях».

Однако Анненков не дал объяснения подмеченному им факту, оказавшему решающее влияние на своеобразие русской литературы. Наша литература не укладывалась в четкие жанровые формы, выработанные западноевропейским искусством слова. Это было связано, в частности, с особым

качеством личности, воспитанной на православно-христианских ценностях, которые еще хранил русский народ, не захваченный процессом европеизации, охватившим верхи нашего общества после Петровских реформ.

На православно-христианское представление о личности, на его своеобразие обратил внимание Ф. М. Достоевский в «Зимних заметках о летних впечатлениях»: «Западный человек толкует о братстве как о великой движущей силе человечества и не догадывается, что негде взять братства, коли его нет в действительности... *В природе французской, да и вообще западной,* его в наличности *не оказалось, а оказалось начало личное, начало особняка, усиленного самосохранения, самопромышления, самоопределения в своем собственном Я, сопоставления этого Я всей природе и всем остальным людям, как самоправного отдельного начала, совершенно равного и равноценного всему тому, что есть кроме него...* Что ж, скажете вы мне, надо быть безличностью, чтоб быть счастливым? Разве в безличности спасение? Напротив, напротив, говорю я, не только не надо быть безличностью, но именно *надо стать личностью, даже гораздо в высочайшей степени, чем та, которая теперь определилась на Западе.* Поймите меня: *самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли.* Добровольно положить свой живот за всех, пойти за всех на крест, на костер можно только при самом сильном развитии личности. Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха, ничего не может и сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно такими же самоправными и счастливыми личностями. Это закон природы; к этому тянет нормального человека».

Сюжеты классических западноевропейских рассказов, новелл, повестей, поэм или романов были приспособлены для художественного изображения энергии индивида с сильной волей, устремленной к достижению личного интереса, «частной», только ему свойственной цели. Русская личность, особенно в народно-крестьянской среде, была наделена сознанием иным, соборным, сознанием своей включенности в общенародное и природно-космическое целое. Ей оставались чуждыми «частные» цели, в энергии самоутверждения она видела греховное обожествление человека.

Для изображения личности крестьянина оказывались непригодными те жанровые формы, которые выработало западноевропейское искусство. И русская «деревенская» проза

1840—1850-х годов искала новые жанровые подходы к художественному освоению русского народного быта и бытия. Она нашла их, в частности, в «Записках охотника» Тургенева с особой природой их художественного единства (см. главу о творчестве Тургенева). Эти поиски и открытия русских писателей во многом совпадали с размышлениями о «русской художественной школе», которые развивали в своих трудах славянофилы.

Еще К. С. Аксаков в брошюре «Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души» (1842) обратил внимание, что сосредоточенная в себе индивидуальность современного западноевропейского писателя утратила необходимый эпическому искусству дар художнического созерцания: «Мы потеряли, мы забыли эпическое наслаждение; наш интерес сделался интересом интриги, завязки: чем кончится, как объяснится какая-то запутанность, что из этого выйдет? Загадка, шарада стала наконец нашим интересом, содержанием эпической сферы, повестей и романов, унизивших и унижающих, за исключением светлых мест, древний эпический характер... Так снизошел эпос до романов и, наконец, до крайней степени своего унижения, до французской повести».

В статье «О возможности русской художественной школы» (1847) А. С. Хомяков писал, что искусство «*не есть произведение одинокой личности и ее эгоистической рассудочности.* В нем сосредоточивается и выражается полнота человеческой жизни с ее просвещением, волею и верованием. *Художник не творит собственною своею силою: духовная сила народа творит в художнике.* <...> Художество не есть произведение единичного духа, но произведение духа народного в одном каком-нибудь лице» (курсив мой. — *Ю. Л.*).

«Только в живом общении с народом выходит человек из мертвенного одиночества эгоистического существования, — говорит Хомяков, — и получает значение живого органа в великом организме; только при нем может всякая здравая мысль и всякое теплое чувство, возникшее в каждом отдельном лице, сделаться достоянием общим и получить влияние и важность, не изъявляя и не имея притязаний на важность и влияние; только при нем возможно то просвещение, к которому Запад стремится безнадежно и которого достигнуть не может вследствие своего внутреннего раздвоения».

Дар художнического созерцания требует от человека особого качества личности, особой любви к созерцаемому предмету. Это любовь благоговейная, бескорыстная, ничего не требующая себе взамен. В «Письме к Т. И. Филиппову» (1856) Хомяков так характеризует ее: «Любовь, как требование притязательное и самолюбивое, любовь, ставящая цель

в лице любящего, есть еще неотрешившийся эгоизм»: другой человек признается в ней еще «как средство, а не как цель». «Истинная любовь имеет иное, высшее назначение. Предмет любимый уже не есть средство: он делается целью, и любящий уравнивает его с собою, если не ставит выше себя». Он «переносит на него свои собственные права, часть собственной жизни ради его, а не ради самого себя, таково определение истинной, человеческой любви: она по необходимости заключает уже в себе понятие духовного самопожертвования». В этих статьях А. С. Хомякова уже предвосхищалась литературная программа почвенников.

Литературно-критическая деятельность почвенников

«Почвенничество» как общественно-литературное течение середины 1860-х годов пыталось снять крайности в учениях западников и славянофилов. Духовным его вождем был Ф. М. Достоевский, издававший в эти годы два журнала — «Время» (1861—1863) и «Эпоха» (1864—1865). Сподвижниками Достоевского в этих журналах стали литературные критики Аполлон Александрович Григорьев (1822—1864) и Николай Николаевич Страхов (1828—1896).

Почвенники в какой-то мере поддерживали взгляд на русский национальный характер, высказанный еще Белинским в 1846 году: «Россию нечего сравнивать со старыми государствами Европы, история которых шла диаметрально противоположно нашей и давно уже дала цвет и плод... Известно, что французы, англичане, немцы так национальны каждый по-своему, что не в состоянии понимать друг друга, тогда как русскому равно доступны и социальность француза, и практическая деятельность англичанина, и туманная философия немца».

Почвенники говорили о «всечеловечности» как отличительной особенности русского национального духа, которую они находили в творчестве А. С. Пушкина. «Он человек Древнего мира, он и германец, он и англичанин, глубоко сознающий гений свой, тоску своего стремления («Пир во время чумы»), он и поэт Востока. Всем этим народам он сказал и заявил, что русский гений знает их, соприкоснулся с ними как родной, что он может *перевоплощаться* в них во всей полноте, что лишь одному только русскому духу дана всемирность, дано назначение в будущем постигнуть и объединить все многообразие национальностей и снять все противоречия их», — говорил Достоевский в очерке «Пушкин». Это свойство всемирной отзывчивости нашего народа Достоевский связывал с первоосновами русской духовности —

с православием, которому открыто *сердечное* знание Христа и глубокое чувство братства, радостное принятие и утверждение чужого «*я*». Мессианскую, объединительную роль России Достоевский видел не в стремлении погасить индивидуальные особенности разных народов, а в таланте соединять их в высшем христианском синтезе, в котором каждая нация и народность получает дополнительный стимул для собственного развития.

Подобно славянофилам, почвенники считали, что «русское общество должно соединиться с народною почвой и принять в себя народный элемент». Но, в отличие от славянофилов, они не отрицали положительной роли реформ Петра I и «европеизированной» интеллигенции, призванной нести народу просвещение и культуру, но только на основе русских духовных ценностей и нравственных идеалов. Именно таким «русским европейцем» был в глазах почвенников А. С. Пушкин.

Аполлон Григорьев в своих критических статьях пытался снять противоречие, возникшее между теориями «чистого искусства» и критическими позициями революционных демократов. Свою критику он называл *органической*. «Поэты суть голоса, масс, народностей, местностей, глашатаи великих истин и великих тайн жизни, носители слов, которые служат ключами к уразумению эпох — *организмов во времени* и народов — *организмов в пространстве*... Понятие об искусстве для искусства является в эпоху упадка, в эпоху разъединения сознания немногих лиц, утонченного чувства дилетантов с народным сознанием, с чувством масс... Истинное искусство было и будет всегда народное, демократическое...»

Казалось бы, на почве демократизма и общественности Григорьев мог сойтись с Чернышевским и Добролюбовым. Однако этого не произошло. Во-первых, почвенник был решительным противником революции. А во-вторых, революционеры-демократы были неприемлемы для него как рационалисты-просветители, уверовавшие в решающую силу атеистического разума, в рассудок с его расчетом выгод.

Аполлон Григорьев утверждал, что в жизни человек должен следовать не рассудочной, формально-логической, а *цветной* или *органической* истине, высшее воплощение которой осуществляется лишь в искусстве. Только искусство полно и целостно осмысливает жизнь в духе органической, а не рассудочной истины. «Теории, как итоги, выведенные из прошлого рассудком, правы всегда только в отношении к прошедшему, на которое они, как на жизнь, опираются». Поэтому теории никогда не рождают ничего нового, живого, органического. Одно искусство способно дать его, способно воодушевить человека своими цветными истинами, своими

идеалами. «Для того чтобы в мысль поверили, нужно, чтобы мысль приняла тело, и, с другой стороны, мысль не может принять тела, если она не рождена, а сделана искусственно». Рождают мысли не отвлеченные от живой жизни теоретики, а художники-творцы.

Искусство выражает сущность стремлений и идеалов народа. Говорить от лица народа, его голосом — вот высшая цель, к которой должен стремиться художник. В русской литературе это назначение искусства полнее всего реализовал А. С. Пушкин. По словам А. Григорьева, Пушкин — «первый и полный представитель» «общественных и нравственных наших сочувствий».

Пушкинские начала в современной литературе наиболее органично выразил А. Н. Островский. «Новое слово Островского есть самое старое слово — народность». В полемике с добролюбовским взглядом на Островского как на обличителя «темного царства» А. Григорьев писал: «Островский столь же мало обличитель, как он мало идеализатор. Оставимте его быть тем, что он есть, — великим народным поэтом, первым и единственным выразителем народной сущности в ее многообразных проявлениях».

А. Григорьев не принимал основной пафос революционно-демократической эстетики, утверждавшей, что критик не только объясняет явления жизни и искусства, но и произносит приговор над ними, способствующий переделке жизни в интересах народа. По Григорьеву, такая критика видит «не мир, художником создаваемый, а мир, заранее начертанный теориями» и судит «мир художника не по законам, в существе этого мира лежащим, а по законам, сочиненным теориями».

Учеником А. Григорьева считал себя другой критик почвеннического направления — Н. Н. Страхов. В своих статьях он отмечал зарождение русского культурно-исторического типа, который пользуется приобретениями европейского просвещения, но идет своей дорогой: «В произведениях ряда поэтов и художников, начиная от Пушкина, после некоторого колебания в сторону западноевропейских типов духовной красоты человека, мы замечаем возвращение к самостоятельности и создание типов и характеров, в безусловной нравственной красоте которых мы не можем сомневаться, перед которыми преклоняются, как только узнают их, и западные писатели — и которые вместе с тем совершенно гармонируют с душевным складом, до сих пор живущим в нашем народе».

Формулу этого особого душевного склада русского человека дал, по Страхову, Л. Н. Толстой в романе-эпопее «Война и мир»: «...для нас, с данной нам Христом мерой хорошего и дурного, нет неизмеримого. И нет величия там, где нет

простоты, добра и правды». В этой формуле Страхов видел указание иного, высшего типа для всемирной истории, по которому она еще никогда не двигалась, за исключением, может быть, Отечественной войны 1812 года. Он хранится бессознательно, как нравственный идеал, в душе русского народа.

В современной литературе Л. Н. Толстой играет ту же роль, какую в первой половине XIX века играл Пушкин. В «Войне и мире» Страхов видел русский вариант героической эпопеи. Толстой в ней уловил истоки особого русского героизма: «Мы сильны *всем народом*, сильны тою силою, которая живет в самых простых и смирных личностях — вот что хотел сказать гр. Л. Н. Толстой, и он совершенно прав». Истинным героем народной войны, олицетворением духовной силы ее не случайно стал у Толстого не «колючий» Тихон Щербатый, а добрый, простой и правдивый Платон Каратаев. «В лице Каратаева Пьер видел то, как русский народ мыслит и чувствует при самых крайних бедствиях, какая великая вера живет в его простых сердцах».

Страхов первым в нашей критике показал трагизм характера Базарова в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети». «Базаров, — писал он, — это титан, восставший против своей матери-земли; как ни велика его сила, она только свидетельствует о величии силы, его породившей и питающей, но не равняется с матернею силою». Страхов же впервые указал на вечный смысл тургеневского романа: «Если Тургенев изобразил не всех отцов и детей или не *тех* отцов и детей, каких хотелось бы другим, то *вообще* отцов и *вообще* детей, и отношение между этими двумя поколениями он изобразил превосходно».

Страхов в истории русской критики второй половины XIX века явился единственным глубоким и тонким истолкователем «Войны и мира» Л. Н. Толстого. Свою работу о «Войне и мире» он не случайно называл «критической поэмой в четырех песнях». Сам Лев Толстой, считавший Страхова своим единственным духовным другом, сказал: «Одно из счастий, за которое я благодарен судьбе, это то, что есть Н. Н. Страхов».

Вопросы и задания на базовом и профильном уровнях изучения

1. Приведите из знакомой вам истории русской литературы первой половины XIX века факты, свидетельствующие о глубокой вере русского писателя в преобразующую мир силу художественного слова.
2. Сформулируйте в виде кратких тезисов характерные признаки литературного процесса второй половины XIX века.

3. Чем объясняется многообразие направлений в русской критике второй половины XIX века? Каковы особенности русской критики и как они связаны со спецификой нашей литературы?

Дополнительные вопросы и задания на профильном уровне изучения

1. Опираясь на учебник и используя рекомендованную учителем дополнительную литературу, подготовьте сообщение о расстановке общественных сил в эпоху 1860-х годов, о позициях славянофилов и западников.
2. Соответствует ли творчество Пушкина представлениям А. В. Дружинина о поэте-артисте (подтвердите ответ конкретными примерами из произведений Пушкина)? Можно ли вслед за А. В. Дружининым отнести Гоголя к «дидактическим» писателям (аргументируйте ответ примерами из творчества Гоголя)?
3. Подтвердите сильные и слабые стороны сформулированных Анненковым законов художественности на примере собственного анализа художественного произведения (по выбору).
4. Сформулируйте свою точку зрения на сильные и слабые стороны «реальной критики» Добролюбова.
5. Приведите собственные аргументы из прочитанных вами произведений русских писателей, подтверждающие мысль почвенников об универсальном значении творчества Пушкина для судеб русской классической литературы второй половины XIX века.
6. Перечитайте спор Базарова с Павлом Петровичем в романе Тургенева «Отцы и дети» (гл. VI) и покажите, в чем позиция Базарова совпадает со взглядами Писарева.

Иван Александрович ГОНЧАРОВ (1812—1891)

О своеобразии художественного таланта И. А. Гончарова

По складу своего характера Иван Александрович Гончаров совсем не похож на людей, которых рождали энергичные и деятельные 60-е годы XIX века. В его биографии много необычного для этой эпохи, в условиях 1860-х годов она — сплошной парадокс. Гончарова как будто не коснулась борьба партий, не затронули различные течения бурной общественной жизни. Он родился 6 (18) июня 1812 года в Симбирске, в купеческой семье. Закончив Московское коммерческое училище, а затем словесное отделение философского факультета Московского университета, он вскоре определился на чиновничью службу в Петербурге и служил честно и беспристрастно фактически всю свою жизнь. Человек медлительный и флегматичный, Гончаров и литературную известность обрел не скоро. Первый его роман «Обыкновенная история» увидел свет, когда автору было уже 35 лет.

У Гончарова-художника был необычный для того времени дар — спокойствие и уравновешенность. Это отличает его от писателей середины и второй половины XIX века, одержимых духовными порывами, захваченных общественными страстями: Достоевский увлечен человеческими страданиями и поиском мировой гармонии, Толстой охвачен поиском истины и созданием нового вероучения, Тургенев опьянен прекрасными мгновениями быстротекущей жизни. Напряженность, сосредоточенность, импульсивность — типичные свойства писательских дарований второй половины XIX века. А у Гончарова на первом плане — трезвость, уравновешенность, простота.

Лишь один раз Гончаров удивил современников. В 1852 году по Петербургу разнесся слух, что этот человек де-Лень — ироническое прозвище, данное ему приятелями, — собрался в кругосветное плавание. Никто не поверил, но вскоре слух подтвердился. Гончаров действительно стал участником кругосветного путешествия на парусном военном фрегате «Пал-

лада» в качестве секретаря начальника экспедиции вице-адмирала Е. В. Путятина. Но и во время путешествия он сохранял привычки домоседа.

«Да и зачем оно, это дикое и грандиозное? Море, например? Бог с ним! Оно наводит только грусть на человека: глядя на него, хочется плакать. Сердце смущается робостью перед необозримой пеленой вод... Горы и пропасти созданы тоже не для увеселения человека. Они грозны и страшны... они слишком живо напоминают нам бренный состав наш и держат в страхе и тоске за жизнь...»

Гончарову дорога милая его сердцу равнина, благословенная им на вечную жизнь Обломовка: «Небо там, кажется, напротив, ближе жмется к земле, но не с тем, чтобы метать сильнее стрелы, а разве только чтобы обнять ее покрепче, с любовью: оно распростерлось так невысоко над головой, как родительская надежная кровля, чтоб уберечь, кажется, избранный уголок от всяких невзгод».

В гончаровском недоверии к бурным переменам и стремительным порывам заявляла о себе определенная писательская позиция. Не без основательного подозрения относился Гончаров к начавшейся в 1850—1860-е годы ломке всех старых устоев патриархальной России. В столкновении патриархального уклада с нарождающимся буржуазным Гончаров усматривал не только исторический прогресс, но и утрату духовных ценностей. Острое чувство нравственных потерь, подстерегающих человека на путях «машинной» цивилизации, заставляло его с любовью вглядываться в то, что Россия теряла. В этом прошлом Гончаров многое не принимал: косность и застой, страх перемен, вялость и бездействие. Но патриархальная Россия привлекала его теплотой и сердечностью отношений между людьми, уважением к национальным традициям, гармонией ума и сердца, чувства и воли, духовным союзом человека с природой. Неужели все это обречено на слом? И нельзя ли избрать человечеству более гармоничный путь прогресса, чтобы новое не отрицало старое с порога, а органически продолжало и развивало то ценное и доброе, что старое несло в себе?

Гончаров недоверчив к быстро текущей русской жизни середины и второй половины XIX века. Художника должны интересовать устойчивые формы, не подверженные веяниям капризных общественных ветров. Дело истинного писателя — создание устойчивых *типов*, которые слагаются «из долгих и многих повторений или наслоений явлений и лиц». Эти наслоения «учащаются в течение времени и, наконец, устанавливаются, застывают и делаются знакомыми наблюдателю». С нарождающимися, переменчивыми формами жизни настоящее искусство не ладит. Но чтобы в бурном, стремительном потоке времени девятнадцатого столетия уви-

деть неподатливые на изменения, незыблемые и вечные устои, надо было долго и внимательно вглядываться в эту переменчивую жизнь.

Не в этом ли секрет загадочной на первый взгляд медлительности Гончарова-художника? За всю свою жизнь он написал всего лишь три романа, в которых развивал и углублял один и тот же конфликт между двумя укладами русской жизни, патриархальным и буржуазным, между героями, выращенными двумя этими укладами. Причем работа над каждым из романов занимала у Гончарова не менее десяти лет. «Обыкновенную историю» он опубликовал в 1847 году, роман «Обломов» — в 1859 году, а «Обрыв» — в 1869 году.

Белинский в отклике на роман «Обыкновенная история» отметил, что в таланте Гончарова главную роль играет «изящность и тонкость кисти», «верность рисунка», преобладание художественного изображения над прямой авторской мыслью и приговором. Но классическую характеристику особенностям таланта Гончарова дал Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?». Он подметил три характерных признака писательской манеры Гончарова.

Есть писатели, которые сами берут на себя труд объяснения с читателем и на протяжении всего рассказа поучают и направляют его. Гончаров, напротив, доверяет читателю и не дает от себя никаких готовых выводов: он изображает жизнь такой, какой ее видит как художник, и не пускается в отвлеченную философию и нравоучения.

Другая особенность Гончарова заключается в умении создавать полный образ предмета. Писатель не увлекается какой-либо одной стороной его, забывая об остальных. Он «вертит предмет со всех сторон, выжидает совершения всех моментов явления».

Наконец, своеобразие Гончарова-писателя Добролюбов видит в спокойном, неторопливом повествовании, стремящемся к максимальной объективности, к полноте непосредственного изображения жизни.

Эти три особенности в совокупности позволяют Добролюбову назвать талант Гончарова *объективным* талантом.

Роман «Обыкновенная история»

Первый роман Гончарова «Обыкновенная история» увидел свет на страницах журнала «Современник» в мартовском и апрельском номерах за 1847 год. В центре романа — столкновение двух характеров, двух философий жизни, выпестованных на почве двух общественных укладов: патриархального, деревенского (Александр Адуев) и буржуазно-делового, столичного (его дядюшка Петр). Александр Адуев — юноша, только что закончивший университет, исполненный

возвышенных надежд на вечную любовь, на поэтические успехи (как большинство юношей, он пишет стихи), на славу выдающегося общественного деятеля. Эти надежды зовут его из патриархальной усадьбы Грачи в Петербург. Покидая деревню, он клянется в вечной верности соседской девушке Софье, обещает дружбу до гробовой доски университетскому приятелю Поспелову.

Романтическая мечтательность Александра сродни мечтательности героя романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» Владимира Ленского. Но романтизм Александра, в отличие от Ленского, вывезен не из Германии, а выращен здесь, в России. Этот романтизм питает многое. Во-первых, далекая от жизни университетская московская наука. Во-вторых, юность с ее широкими, зовущими вдаль горизонтами, с ее душевным нетерпением и максимализмом. Наконец, эта мечтательность связана с русской провинцией, со старорусским патриархальным укладом. В Александре многое идет от наивной доверчивости, свойственной провинциалу. Он готов видеть друга в каждом встречном, он привык встречать глаза людей, излучающие человеческое тепло и участие. Эти мечты наивного провинциала подвергаются суровому испытанию столичной жизнью.

Провинциал верит в добрые семейные чувства. Он думает, что и петербургские родственники примут его с распростертыми объятиями, как принято в деревенском усадебном быту: не будут знать, как принять его, где посадить, как угостить, а он «расцелует хозяина и хозяйку, станет говорить им *ты*, как будто двадцать лет знакомы: все подопьют наливочки, может быть, запоют хором песню». Но тут молодого романтика-провинциала ждет горький урок: «Куда! на него едва глядят, морщатся, извиняются занятиями; если есть дело, так назначают такой час, когда не обедают и не ужинают... Хозяин пятится от объятий, смотрит на гостя как-то странно».

Именно так встречает Александра петербургский дядюшка Петр Адуев. На первый взгляд он выгодно отличается от племянника отсутствием неумеренной восторженности, умением трезво и деловито смотреть на вещи. Но постепенно читатель начинает замечать в этой трезвости сухость и расчетливость, эгоизм. С каким-то демоническим удовольствием Петр Адуев «отрезвляет» молодого человека. Он безжалостен к юной душе, к ее прекрасным порывам. Стихи Александра он употребляет на оклейку стен в кабинете, подаренный любимой Софьей талисман с локоном ее волос — «вещественный знак невещественных отношений» — ловко швыряет в форточку, вместо стихов предлагает перевод агрономических статей о навозе, вместо серьезной государственной деятельности определяет племянника чиновником, занятым перепиской деловых бумаг.

Под влиянием дядюшки, под воздействием отрезвляющих впечатлений делового, чиновничьего Петербурга разрушаются романтические иллюзии Александра. Гибнут надежды на вечную любовь. Если в романе с Наденькой герой еще романтически влюбленный, то в истории с Юлией он уже скучающий любовник, а с Лизой — просто соблазнитель. Увядают идеалы вечной дружбы. Разбиваются вдребезги мечты о славе поэта и государственного деятеля.

Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года», высоко оценивая художественные достоинства романа Гончарова, увидел его главный пафос в развенчании прекраснодушного романтика. Однако смысл конфликта племянника и дядюшки более глубок. Источник несчастий Александра не только в его отвлеченной, летящей поверх прозы жизни мечтательности. В разочарованиях героя не в меньшей, если не в большей, степени повинен трезвый, бездушный практицизм столичной жизни, с которой сталкивается молодой и пылкий юноша. В романтизме Александра, наряду с книжными иллюзиями и провинциальной ограниченностью, есть и другая сторона: романтична любая юность. Его максимализм, его вера в безграничные возможности человека еще и признак молодости, неизменный во все эпохи и все времена.

Петра Адуева не упрекнешь в мечтательности, в отрыве от жизни, но и его характер подвергается в романе не менее строгому суду. Этот суд произносится устами жены Петра Адуева Елизаветы Александровны. Она говорит о «неизменной дружбе», «вечной любви», «искренних излияниях» — о тех ценностях, которых лишен Петр и о которых любил рассуждать Александр. Но теперь эти слова звучат далеко не иронически. Вина и беда дядюшки в его пренебрежении к тому, что является в жизни главным, — к духовным порывам, к цельным и гармоническим отношениям между людьми. А беда Александра оказывается не в том, что он верил в истину высоких целей жизни, а в том, что эту веру растерял.

В эпилоге романа герои меняются местами. Петр Адуев осознает ущербность своей жизни в тот момент, когда Александр, отбросив все романтические побуждения, становится на деловую и бескрылую дядюшкину стезю. Где же истина? Вероятно, посередине: наивна оторванная от жизни мечтательность, но страшен и деловой, расчетливый прагматизм. Буржуазная проза лишается поэзии, в ней нет места высоким духовным порывам, нет места таким ценностям жизни, как любовь, дружба, преданность, вера в высшие нравственные побуждения. Между тем в прозе жизни, как ее понимает Гончаров, таятся зерна высокой поэзии.

У Александра Адуева есть в романе спутник, слуга Евсей. Что дано одному, не дано другому. Александр прекраснодушно

духовен, Евсей прозаически прост. Но их связь в романе не ограничивается контрастом высокой поэзии и презренной прозы. Она выявляет еще и другое: комизм оторвавшейся от жизни высокой поэзии и скрытую поэтичность повседневной прозы. Уже в начале романа, когда Александр перед отъездом в Петербург клянется в вечной любви Софье, его слуга Евсей прощается с возлюбленной, ключницей Аграфеной.

Проходит много лет. Полысевший и разочарованный Александр, растерявший в Петербурге романтические надежды, вместе со слугой Евсеем возвращается в усадьбу Грачи. «Евсей, подпоясанный ремнем, весь в пыли, здоровался с дворней... Увидя Аграфену, он остановился, как окаменелый, и смотрел на нее молча, с глупым восторгом. Она поглядела на него сбоку, исподлобья, но тотчас же невольно изменила себе: засмеялась от радости, потом заплакала было, но вдруг отвернулась в сторону и нахмурилась. «Что молчишь? — сказала она, — экой болван: и не здоровается!»

Устойчивая, неизменная привязанность существует у слуги Евсея и ключницы Аграфены. «Вечная любовь» в грубоватом, народном варианте уже налицо. Здесь дается органический синтез поэзии и жизненной прозы, утраченный миром господ, в котором проза и поэзия разошлись и стали друг к другу во враждебные отношения. Именно народная тема романа несет в себе обещание возможного их синтеза в будущем.

Цикл очерков «Фрегат «Паллада»

Итогом кругосветного плавания Гончарова явилась книга очерков «Фрегат «Паллада», в которой столкновение буржуазного и патриархального мироуклада получило дальнейшее, углубляющееся осмысление. Путь писателя лежал через Англию к многочисленным ее колониям в Тихом океане. От зрелой, промышленно развитой современной цивилизации к наивно-восторженной патриархальной молодости человечества с ее верой в чудеса, с ее надеждами и сказочными грезами.

Возраст зрелости современной буржуазной Англии — это возраст деловитости и умного практицизма, хозяйственного освоения вещества земли. Любовное отношение к природе сменилось беспощадным покорением ее, торжеством фабрик, заводов, машин, дыма и пара. Все чудесное и таинственное вытеснилось приятным и полезным. Весь день англичанина расписан: ни одной свободной минутки, ни одного лишнего движения — польза, выгода и экономия во всем. Жизнь настолько запрограммирована, что действует как машина: «Нет ни напрасного крика, ни лишнего движения, а уж о пении, о прыжке, о шалости и между детьми мало слышно. Кажется, все рассчитано, взвешено и оценено, как будто и с

голоса и с мимики берут ту пошлину, как с окон, с колесных шин».

Когда Гончаров расстается с Англией, с «этим всемирным рынком и с картиной суеты и движения, с колоритом дыма, угля, пара и копоти», в его воображении, по контрасту с механической жизнью англичанина, встает образ русского помещика. Он видит, как далеко в России «в просторной комнате на трех перинах» спит человек, с головой укрывшийся от назойливых мух. Его не раз будила посланная от барыни Парашка, слуга в сапогах с гвоздями трижды входил и выходил, потрясая половицы. Солнце обжигало ему сначала темя, а потом висок. Наконец, под окнами раздался не звон механического будильника, а громкий голос деревенского петуха — и *барин* проснулся. Начались поиски слуги Егорки: куда-то исчез сапог и панталоны запропастились. Оказалось, что Егорка на рыбалке, — послали за ним. Егорка вернулся с целой корзиной карасей, двумя сотнями раков и с дудочкой из камыша для барчонка. Нашелся сапог в углу, а панталоны висели на дровах, где их оставил впопыхах Егорка, призванный товарищами на рыбную ловлю. Барин не спеша напился чаю, позавтракал и стал изучать календарь, чтобы выяснить, какого святого нынче праздник, нет ли именинников среди соседей, коих надо поздравить. Несуетная, неспешная, совершенно свободная, ничем, кроме личных желаний, не регламентированная жизнь! Так появляется параллель между чужим и своим, и Гончаров замечает: «Мы так глубоко вросли корнями у себя дома, что, куда и как надолго бы я ни заехал, я всюду унесу почву родной Обломовки на ногах, и никакие океаны не смоют ее!»

Гораздо больше говорят сердцу русского писателя нравы Востока. Он воспринимает Азию как на тысячу миль распростертую Обломовку. Особенно поражают его воображение Ликейские острова: это идиллия, брошенная среди бесконечных вод Тихого океана. Здесь живут доброжелательные люди, питающиеся одними овощами, живут патриархально: «толпой выходят навстречу путешественникам, берут за руки, ведут в домы и с земными поклонами ставят перед ними избытки своих полей и садов».

И хотя такая идиллия человеку цивилизации не может не наскучить, почему-то в сердце после общения с ней появляется тоска. Пробуждается мечта о земле обетованной, зарождается укор современности: кажется, что люди могут жить иначе, свято и безгрешно. В ту ли сторону пошел европейский и американский мир с его техническим прогрессом? Приведет ли человечество к блаженству упорное насилие, которое оно творит над природой и душой человека? А что, если прогресс возможен на иных, более гуманных основах, не в борьбе, а в родстве и союзе с природой?

Выгода и деловой материальный расчет — вот что современный европейский прогресс начертал на своих знаменах. Вторжение в Шанхай англичан Гончаров называет «нашествием рыжих варваров». Их бесстыдство «доходит до какого-то героизма, чуть дело коснется до сбыта товара, какой бы он ни был, хоть яд». За шестнадцать миль от Шанхая стоит целый английский флот так называемых опиумных судов. Цивилизация развивается односторонне: прогресс сводится к накоплению материальных благ, а духовный мир человека остается в небрежении, нравственные устои колеблются, распадаются родственные связи между людьми.

В Петербург Гончаров возвращался с Дальнего Востока сухопутным путем. И здесь его внимание привлекли живые ростки русской цивилизации, не похожей на западноевропейскую. Он встретился с отставным матросом Сорокиным, который основал прочное хозяйство, научил тунгусов выращивать хлеб, а потом пожертвовал землю в пользу церкви и переселился в другое место с той же благородной целью. На всем пространстве от берегов Охотского моря до Якутска «нет ни капли вина». Таков *«зародыш не Европы в Азии, а русский, самобытный пример цивилизации, которому не худо бы поучиться»* европейцам. Под руководством преосвященного Иннокентия перелагается на якутский язык Евангелие. Материальный прогресс идет рука об руку с духовным просвещением патриархальных якутских и тунгусских племен. Дадут ли эти *зародыши* тучные всходы, или им суждено погибнуть в суровом краю?

Не простые вопросы задает Гончаров. С развитием цивилизации они нисколько не смягчились. Напротив, в конце XX века они приобрели угрожающую остроту. Совершенно очевидно, что технический прогресс с его хищным отношением к природе и человеку подвел европейскую цивилизацию к роковому рубежу: или нравственное самоусовершенствование и смена технологий в общении с природой, или гибель всего живого на Земле.

Роман «Обломов»

С 1847 года Гончаров обдумывал горизонты нового романа. Эта дума ощутима и в очерках «Фрегат «Паллада», где сталкивается тип делового и практичного англичанина с русским помещиком, живущим в патриархальной Обломовке. Да и в «Обыкновенной истории» такое столкновение двигало сюжет. Не случайно Гончаров однажды признался, что в «Обыкновенной истории», «Обломове» и «Обрыве» видит он не три романа, а один. Работу над «Обломовым» писатель завершил в 1858 году и опубликовал в первых четырех номерах журнала «Отечественные записки» за 1859 год. «Обло-

мов» встретил единодушное признание, но мнения о смысле романа резко разделились.

Н. А. Добролюбов о романе

В статье «Что такое обломовщина?» Добролюбов увидел в «Обломове» кризис и распад старой крепостнической Руси.

Илья Ильич Обломов — «коренной народный наш тип», символизирующий лень, бездействие и застой всей крепостнической системы отношений. Он последний в ряду «лишних людей» — Онегиных, Печориных, Бельтовых и Рудиных. Подобно своим старшим предшественникам, Обломов заражен коренным противоречием между словом и делом, мечтательностью и практической никчемностью. Но в Обломове типичный комплекс «лишнего человека» доведен до парадокса, до логического конца, за которым распад и гибель человека. Гончаров, по мнению Добролюбова, глубже всех своих предшественников вскрывает корни обломовского бездействия.

В романе обнажается сложная взаимосвязь рабства и барства. «Ясно, что Обломов не тупая, апатическая натура, — пишет Добролюбов. — Но гнусная привычка получать удовлетворение своих желаний не от собственных усилий, а от других развила в нем апатическую неподвижность и повергла его в жалкое состояние нравственного рабства. Рабство это так переплетается с барством Обломова, так они взаимно проникают друг в друга и одно другим обусловливаются, что, кажется, нет ни малейшей возможности провести между ними какую-то границу... Он раб своего крепостного Захара, и трудно решить, который из них более подчиняется власти другого. По крайней мере — чего Захар не захочет, того Илья Ильич не может заставить его сделать, а чего захочет Захар, то сделает и против воли барина, и барин покорится...»

Но потому и слуга Захар в известном смысле «барин» над своим господином: полная зависимость от него Обломова дает возможность и Захару спокойно спать на своей лежанке. Идеал существования Ильи Ильича — «праздность и покой» — является в такой же мере вожделенной мечтой и Захара. «Нет, Обломовка есть наша прямая родина, ее владельцы — наши воспитатели, ее триста Захаров всегда готовы к нашим услугам, — заключает Добролюбов. — В каждом из нас сидит значительная часть Обломова, и еще рано писать нам надгробное слово».

А. В. Дружинин о романе

Так сложилась и окрепла одна точка зрения на роман Гончарова «Обломов», на истоки характера главного героя.

Но уже среди первых критических откликов появилась иная, противоположная оценка романа. Она принадлежит либеральному критику А. В. Дружинину, написавшему статью «Обломов», роман Гончарова». Дружинин тоже полагает, что характер Ильи Ильича отражает существенные стороны русской жизни, что «Обломова» изучил и узнал *целый народ*, по преимуществу богатый обломовщиною». Но, по мнению Дружинина, «напрасно многие люди с чересчур практическими стремлениями усиливаются презирать Обломова и даже звать его улиткою: весь этот строгий суд над героем показывает одну поверхностную и быстропреходящую придирчивость. Обломов любезен всем и стоит беспредельной любви».

В чем же видит Дружинин преимущества Обломова и обломовщины? «Обломовщина гадка, ежели она происходит от гнилости, безнадежности, растления и злого упорства, но ежели корень ее таится просто в незрелости общества и скептическом колебании чистых душою людей перед практической безурядицей, что бывает во всех молодых странах, то злиться на нее значит то же, что злиться на ребенка, у которого слипаются глазки посреди вечерней крикливой беседы людей взрослых...»

Дружининский подход к осмыслению Обломова и обломовщины не стал популярным в XIX веке. С энтузиазмом большинством была принята добролюбовская трактовка романа. Однако, по мере того как восприятие «Обломова» углублялось, открывая читателю новые и новые грани своего содержания, статья Дружинина стала привлекать внимание. Уже в советское время М. М. Пришвин записал в дневнике: «Обломов». В этом романе внутренне прославляется русская лень и внешне она же порицается изображением мертво-деятельных людей (Ольга и Штольц). 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. Это своего рода толстовское «неделание». Иначе и быть не может в стране, где всякая деятельность, направленная на улучшение своего существования, сопровождается чувством неправоты, и только деятельность, в которой личное совершенно сливается с делом для других, может быть противопоставлена обломовскому покою».

Полнота и сложность характера Обломова

В свете этих диаметрально противоположных трактовок Обломова и обломовщины присмотримся внимательно к тексту романа, в котором явления жизни «вертятся со всех сторон». Первая часть романа посвящена обычному дню жизни Ильи Ильича. Жизнь эта ограничена пределами од-

ной комнаты, в которой лежит и спит Обломов. Внешне здесь происходит очень мало событий. Но картина полна движения. Во-первых, беспрестанно изменяется душевное состояние героя, комическое сливается с трагическим, беспечность — с внутренним мучением и борьбой, сон и апатия — с пробуждением и игрой чувств. Во-вторых, Гончаров с пластической виртуозностью угадывает в предметах домашнего быта, окружающих Обломова, характер их хозяина. Тут он идет по стопам Гоголя. Автор подробно описывает кабинет Обломова. На всех вещах следы запустения: валяется прошлогодняя газета, на зеркалах слой пыли, если бы кто-нибудь решился обмакнуть перо в чернильницу, оттуда вылетела бы муха. Характер Ильи Ильича угадан даже через его туфли, длинные, мягкие и широкие. Когда хозяин не глядя опускал с постели ноги на пол, он непременно попадал в них сразу. Когда во второй части романа Андрей Штольц пытается пробудить героя к деятельной жизни, в душе Обломова царит смятение, и автор передает это через разлад его с привычными вещами: «Теперь или никогда!», «Быть или не быть!», «Обломов приподнялся было с кресла, но не попал сразу ногой в туфлю и сел опять».

Связь внутренних переживаний Обломова с принадлежащими ему вещами создает в романе комический эффект. Не что-либо значительное, а туфли и халат характеризуют его внутреннюю борьбу. Обнаруживается застарелая привычка героя к покойной обломовской жизни, его привязанность к бытовым вещам и зависимость от них. Но здесь Гончаров не оригинален. Он подхватывает и развивает известный нам по «Мертвым душам» гоголевский прием овеществления человека. Вспомним, например, описания кабинетов Манилова и Собакевича.

Особенность гончаровского изображения героя заключается в том, что его характер этим никак не исчерпывается и не ограничивается. Наряду с бытовым окружением в действие романа включаются гораздо более широкие связи, оказывающие воздействие на Илью Ильича. Само понятие среды, формирующей человеческий характер, у Гончарова безмерно расширяется. Уже в первой части романа Обломов не только комический герой: за юмористическими эпизодами проскальзывают иные, глубоко драматические нотки. Гончаров использует внутренние монологи героя, из которых мы узнаем, что Обломов — живой и сложный человек. Он погружается в юношеские воспоминания, в нем шевелятся упреки за бездарно прожитую жизнь. Обломов стыдится собственного барства, как личность возвышается над ним. Перед героем встает мучительный вопрос: «Отчего я такой?» Ответ на него содержится в знаменитом «Сне Обломова». Здесь раскрыты обстоятельства, оказавшие влияние на ха-

рактер Ильи Ильича в детстве и юности. Живая, поэтическая картина Обломовки — часть души самого героя. В нее входит российское барство, хотя барством Обломовка далеко не исчерпывается. «Обломовщина» — это целый патриархальный уклад русской жизни не только с отрицательными, но и с глубоко поэтическими его сторонами.

На характер Ильи Ильича оказала влияние среднерусская природа с мягкими очертаниями отлогих холмов, с медленным, неторопливым течением равнинных рек, которые то разливаются в широкие пруды, то стремятся быстрой нитью, то чуть-чуть ползут по камушкам, будто задумавшись. Эта природа, чуждающаяся «дикого и грандиозного», сулит человеку покойную и долговременную жизнь и незаметную, сну подобную смерть. Природа здесь, как ласковая мать, заботится о тишине, размеренном спокойствии всей жизни человека. И с ней заодно особый «лад» крестьянской жизни с ритмичной чередой будней и праздников.

Под стать природе и создания поэтической фантазии народа. Вот снится Обломову, как «он в бесконечный зимний вечер робко жмется к няне, а она нашептывает ему о какой-то неведомой стороне, где нет ни ночей, ни холода, где все совершаются чудеса, где текут реки меду и молока, где никто ничего круглый год не делает, а день-деньской только и знают, что гуляют все добрые молодцы, такие, как Илья Ильич, да красавицы, что ни в сказке сказать, ни пером описать».

В «состав» «обломовщины» входят у Гончарова святые слова тихой молитвы перед ликом Спасителя, безграничная любовь и ласка, которыми с детства окружен и взлелеян Илья Ильич. «Мать осыпала его страстными поцелуями», смотрела «жадными, заботливыми глазами, не мутны ли глазки, не болит ли что-нибудь, покойно ли он спал, не просыпался ли ночью, не метался ли во сне, не было ли у него жару».

Здесь и поэзия деревенского уединения, и картины щедрого русского хлебосольства с исполинским пирогом, и гомерическое веселье, и красота крестьянских праздников под звуки балалайки... Отнюдь не только рабство да барство формируют характер Ильи Ильича. Есть в нем что-то от сказочного Иванушки, мудрого ленивца, с недоверием относящегося ко всему расчетливому, активному и наступательному. Пусть суетятся, строят планы, снуют и толкутся, начальствуют и лакействуют другие. А он живет спокойно и несуетно и, подобно былинному герою Илье Муромцу, сиднем сидит тридцать лет и три года.

Вот являются к Илье петербургские «калики перехожие», зовут его в странствие по морю житейскому. Чем соблазняет Обломова петербургская жизнь, куда зовут его приятели?

Столичный франт Волков сулит ему светский успех, чиновник Судьбинский — бюрократическую карьеру, литератор Пенкин — пошлое литературное обличительство. В жизни этих деловых людей Обломов не видит поприща, отвечающего высшему назначению человека. Так не лучше ли «сиднем сидеть», но сохранить человечность и доброту сердца, чем быть суетным карьеристом, черствым и бессердечным?

Вот приятель Обломова Андрей Штольц поднял-таки лежебоку с дивана, и Обломов какое-то время предается той жизни, в которую с головой уходит Штольц. «Однажды, возвратясь откуда-то поздно, он особенно восстал против этой суеты. «Целые дни, — ворчал Обломов, надевая халат, — не снимаешь сапог: ноги так и зудят! Не нравится мне эта ваша петербургская жизнь!» — продолжал он, ложась на диван. «Какая же тебе нравится?» — спросил Штольц. — «Не такая, как здесь». — «Что же здесь именно так не понравилось?» — «Все, вечная беготня взапуски, вечная игра дрянных страстишек, особенно жадности, перебиванья друг у друга дороги, сплетни, пересуды, щелчки друг другу, это оглядыванье с ног до головы; послушаешь, о чем говорят, так голова закружится, одуреешь. Кажется, люди на взгляд такие умные, с таким достоинством на лице; только и слышишь: «Этому дали то, тот получил аренду». — «Помилуйте, за что?» — кричит кто-нибудь. «Этот проигрался вчера в клубе; тот берет триста тысяч!» Скука, скука, скука!.. Где же тут человек? Где его целость? Куда он скрылся, как разменялся на всякую мелочь?»

Ясно, что Обломов лежит на диване не только потому, что как барин может ничего не делать, но и потому, что как человек он не желает жить в ущерб своему нравственному достоинству. Его лень воспринимается в романе еще и как отрицание бюрократизма, светской суеты и буржуазного делячества.

Андрей Штольц как антипод Обломова

Обломову противопоставлен в романе Андрей Штольц. Первоначально он мыслился Гончаровым как положительный герой, достойный противовес Обломову. Автор мечтал, что со временем много «Штольцев явится под русскими именами». Он пытался соединить в Штольце немецкое трудолюбие, расчетливость и пунктуальность с русской мечтательностью и мягкостью, с философическими раздумьями о высоком предназначении человека. Отец у Штольца — деловитый бюргер, а мать — русская дворянка.

Но художественного синтеза немецкой практичности и русской душевной широты у Гончарова не получилось. Положительные качества Штольца, идущие от матери, в рома-

не лишь декларированы: в плоть художественного образа они так и не вошли. В Штольце ум преобладает над сердцем. Это натура рациональная, подчиняющая логическому контролю даже самые интимные чувства и с недоверием относящаяся к поэзии свободных чувств и страстей. В отличие от Обломова Штольц — энергичный, деятельный человек. Но каково же содержание его деятельности? Какие идеалы вдохновляют Штольца на упорный, постоянный труд? По мере развития романа читатель убеждается, что никаких широких идеалов у героя нет, что практика его направлена на личное преуспеяние и мещанский комфорт. Не потому ли за русским буржуа проглядывает в Штольце образ Мефистофеля. Как Мефистофель Фаусту, Штольц в виде искушения «подсовывает» Обломову Ольгу Ильинскую. Еще до знакомства ее с Обломовым Штольц обговаривает условия такого «розыгрыша». Перед Ольгой ставится задача — поднять с кровати лежебоку Обломова и вытащить его в большой свет.

Обломов и Ольга Ильинская

Если чувства Обломова к Ольге искренни и простодушны, то в намерениях Ольги ощутим последовательный расчет. Даже в минуты увлечения она не забывает о своей высокой миссии: «ей нравилась эта роль путеводной звезды, луча света, который она разольет над стоячим озером и отразится в нем». Выходит, Ольга любит в Обломове не самого Обломова, а свое собственное отражение. Для нее Обломов — «какая-то Галатея, с которой ей самой приходилось быть Пигмалионом».

Но что же предлагает Ольга Обломову взамен его лежания на диване? Какой свет, какой лучезарный идеал? Увы, программу пробуждения Обломова в умненькой головке Ольги вполне исчерпывает штольцевский горизонт: читать газеты, хлопотать по устройству имения, ехать в приказ. Все то же, что советует Обломову и Штольц: «...Избрать себе маленький круг деятельности, устроить деревушку, возиться с мужиками, входить в их дела, строить, садить — все это ты должен и сможешь сделать».

Как писал русский поэт начала XX века И. Ф. Анненский, «Ольга — миссионерка умеренная, уравновешенная. В ней не желание пострадать, а чувство долга... Миссия у нее скромная — разбудить спящую душу. Влюбилась она не в Обломова, а в свою мечту. Робкий и нежный Обломов, который относился к ней так послушно и так стыдливо, любил ее так просто, был лишь удобным объектом для ее девической мечты и игры в любовь. Но Ольга — девушка с большим запасом здравого смысла, самостоятельности и воли, главное. Обломов первый, конечно, понимает химеричность их романа, но она первая его разрывает.

Один критик зло посмеялся и над Ольгой, и над концом романа: хороша, мол, любовь, которая лопнула, как мыльный пузырь, оттого, что ленивый жених не собрался в приказ. Мне конец этот представляется весьма естественным. Гармония романа кончилась давно, да она, может, и мелькнула всего на два мгновения в Casta diva, в сиреневой ветке; оба, и Ольга и Обломов, переживают сложную, внутреннюю жизнь, но уже совершенно независимо друг от друга; в совместных отношениях идет скучная проза, когда Обломова посылают то за двойными звездами, то за театральными билетами, и он, кряхтя, несет иго романа. Нужен был какой-нибудь вздор, чтобы оборвать эти совсем утончившиеся нити».

Не потому ли, ярко вспыхнув, быстро угасает любовь Обломова и Ольги? Достоинство Ильи Ильича заключается в том, что он лишен самодовольства и сознает свое душевное падение: «Начал гаснуть я над писанием бумаг в канцелярии; гаснул потом, вычитывая в книгах истины, с которыми не знал, что делать в жизни, гаснул с приятелями, слушая толки, сплетни, передразниванье... или я не понял этой жизни, или она никуда не годится, а лучшего я ничего не знал, не видал, никто не указал мне его... да, я дряблый, ветхий, изношенный кафтан, но не от климата, не от трудов, а от того, что двенадцать лет во мне был заперт свет, который искал выхода, но только жег свою тюрьму, не вырвался на волю и угас».

Когда Ольга в сцене последнего свидания заявляет Обломову, что она любила в нем то, на что указал ей Штольц, и упрекает Илью Ильича в голубиной кротости и нежности, у Обломова подкашиваются ноги: «Он в ответ улыбнулся как-то жалко, болезненно-стыдливо, как нищий, которого упрекнули его наготой. Он сидел с этой улыбкой бессилия, ослабевший от волнения и обиды; потухший взгляд его ясно говорил: «Да, я скуден, жалок, нищ... бейте, бейте меня!..»

«Отчего его пассивность не производит на нас ни впечатления горечи, ни впечатления стыда? — задавал вопрос тонко чувствовавший Обломова И. Ф. Анненский и отвечал на него так: — Посмотрите, что противопоставляется обломовской лени: карьера, светская суета, мелкое сутяжничество или культурно-коммерческая деятельность Штольца. Не чувствуется ли в обломовском халате и диване отрицание всех этих попыток разрешить вопрос о жизни? Отойдем на минутку, раз мы заговорили об обломовской лени и непрактичности, к практичным и энергичным людям в гончаровских же романах.

Вот Адуев-дядя и вот Штольц. Адуев-дядя — это еще первое издание и с опечатками. Он трезв... речист, но не особенно умен, только оборотист и удачлив, а потому и крайне самоуверен. Колесницу его, адуевского, счастья везут две ло-

шади: фортуна и карьера, а все эти искусства, знания, красота личной жизни, дружба и любовь ютятся где-то на козлах, на запятках — в самой колеснице одна его, адуевская, особа. Дядя Адуев раз проврался и был уличен молодой женой в хвастовстве.

Но ничего подобного не может случиться со Штольцем: Штольц человек патентованный и снабжен всеми орудиями цивилизации, от Рандалевской бороны до сонаты Бетховена, знает все науки, видел все страны: он всеобъемлющ, одной рукой он упекает пшеницинского братца, другой подает Обломову историю изобретений и открытий; ноги его в это время бегают на коньках... язык побеждает Ольгу, а ум занят невинными доходными предприятиями. Уж, конечно, не в этих людях поэтическая правда Гончарова видела идеал. Эти гуттаперчевые человечки, несмотря на все фабрики и сонаты, капиталы, общее уважение и патенты на мудрость, не могут дать счастье простому женскому сердцу. И Гончаров в неясном или безмолвном упреке их жен произносит приговор над своими мещанскими героями».

Головной любви Ольги Ильинской противопоставлена в романе глубоко христианская любовь русской женщины Агафьи Матвеевны Пшениciной. Такая любовь, по словам апостола Павла, «долготерпит, милосердствует, не завидует, не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит». На наших глазах полюбившая Обломова Агафья Матвеевна из «тупой», «простой бабы», из «дуры» превращается в «величавую славянку» и подвижницу духа. «Уж если между женскими лицами г. Гончарова придется выбирать непременно героиню, — беспристрастный и непотемненный теориями ум выберет, как выбрал Обломов, Агафью Матвеевну, — не потому только, что у нее локти соблазнительны и что она хорошо готовит пироги, — а потому, что она гораздо более женщина, чем Ольга», — писал А. Григорьев. «Логика образа Агафьи обеспечила ее превращение в подвижницу. Логика образа Ольги позволила Гончарову предугадать не только неизбежность кризиса в ее взаимоотношениях со Штольцем, но и тупиковость пути всех русских «мечтательниц» и «фантазерок»...» — отмечает современный исследователь романа В. Н. Криволапов.

В финале романа угасает не только Обломов. Окруженная мещанским комфортом Ольга начинает все чаще испытывать острые приступы грусти и тоски. Ее тревожат вечные вопросы о смысле жизни, о цели человеческого существования. И что же предлагает ей в ответ «бескрылый» Штольц? «Мы не титаны с тобой... мы не пойдем с Манфредами и Фаустами на дерзкую борьбу с мятежными вопросами, не примем

их вызова, склоним головы и смиренно переживем трудную минуту...» Перед нами, в сущности, самый худший вариант обломовщины, потому что у Штольца она тупая и самодовольная.

Историко-философский смысл романа

В конфликте Обломова со Штольцем за социальными и нравственными проблемами просвечивает еще и другой, историко-философский смысл. Печально-смешной Обломов бросает в романе вызов современной цивилизации с ее идеей исторического прогресса. «И сама история, — говорит он, — только в тоску повергает: учишь, читаешь, что вот-де настала година бедствий, несчастлив человек; вот собирается с силами, работает, гомозится, страшно терпит и трудится, все готовит ясные дни. Вот настали они — тут бы хоть сама история отдохнула: нет, опять появились тучи, опять здание рухнуло, опять работать, гомозиться... Не остановятся ясные дни, бегут — и все течет жизнь, все течет, все ломка да ломка».

Обломов готов выйти из суетного круга истории. Он мечтает о том, чтобы люди угомонились наконец и успокоились, бросили погоню за призрачным комфортом, перестали заниматься техническими играми, оставили большие города и вернулись к деревенскому миру, к простой непритязательной жизни, слитой с ритмами окружающей природы. Здесь герой Гончарова в чем-то предвосхищает мысли позднего Л. Н. Толстого, отрицавшего технический прогресс, звавшего людей к опрощению и к отказу от излишеств цивилизации.

Творческая история романа «Обрыв»

Поиски путей органического развития России, снимающего крайности патриархальности и буржуазного прогресса, продолжил Гончаров и в последнем романе «Обрыв», законченном в 1868 году и опубликованном на страницах журнала «Вестник Европы» в 1869-м. Этот роман увенчал задуманную писателем трилогию. Именно «Обрыв» связал два предшествующих ему романа: в нем нашли окончательное разрешение те вопросы, которые были поставлены в «Обыкновенной истории» и «Обломове». Если «Обыкновенная история» — фундамент храма, «Обломов» — стены и своды его, то «Обрыв» — замок свода и купол с крестом, устремленным к небу.

На единство трех романов указывает и то, что замысел их возник почти одновременно, в конце 1840-х годов. Писатель только что опубликовал «Обыкновенную историю», набросал «Сон Обломова» и посетил в 1849 году Симбирск.

«Тут, — вспоминал он, — толпой хлынули ко мне старые, знакомые лица, я увидел еще не отживший тогда патриархальный быт и вместе новые побеги, смесь молодого со старым. Сады, Волга, обрывы Поволжья, родной воздух, воспоминания детства...»

В «Обрыве» гораздо больше личного и автобиографического, чем в предшествующих романах: усадьба Малиновка — пригородное поместье матери с превосходными видами на Заволжье и страшным обрывом, куда не пускали в детстве маленького Ваню; религиозная атмосфера в доме Гончаровых; трогательная дружба Авдотьи Матвеевны с другом дома Н. Н. Трегубовым, напоминающая отношения бабушки с Титом Никонычем Ватутиным. В 1849 году Гончаров встретил в Симбирске двух юных племянниц своих, Софью и Екатерину Кирмаловых, которых очень любил и которые послужили прототипами Марфеньки и Веры в первоначальном плане романа, набросанном в том же году.

Но замысел «Обрыва» вынашивался долго. Сыграли свою роль внешние препятствия: кругосветное путешествие на фрегате «Паллада», затем работа над «Обломовым», потом цензорская служба. Но главная причина была в другом. Это произведение с самого начала было задумано как финальное, объединяющее все сюжетные мотивы предшествующих романов, разрешающее все намеченные в них конфликты. А русская жизнь второй половины XIX века, бурная и стремительная, очень трудно поддавалась итоговым обобщениям. Об этом говорит и эволюция замысла последнего романа, достаточно сложная и драматичная.

Сначала роман назывался «Художник». В Райском Гончаров хотел показать проснувшегося Обломова. Основной конфликт произведения строился по-прежнему на столкновении России старой, патриархальной, с новой, деятельной и практической, но решался он в первоначальном замысле торжеством России молодой. Соответственно в характере бабушки резче проступали деспотические замашки старой помещицы-крепостницы. И напротив, Марк Волохов мыслился героем, ссылаемым за свои убеждения в Сибирь. А центральная героиня романа, гордая и независимая Вера, порывала с «бабушкиной правдой», уезжая вслед за Волоховым.

К реализации этого замысла Гончаров приступил в 1858 году, после завершения книги «Фрегат «Паллада» и романа «Обломов». Но вскоре работа снова приостановилась, начался период мучительного переосмысления как замысла романа в целом, так и его финала. Это связано с обострением социальных противоречий в пореформенный период, с болезненными процессами в русском революционно-демократическом движении.

Разыгралась драма в близкой Гончарову семье Владими-

ра Николаевича Майкова и его жены Екатерины Павловны. Писатель, так и не свивший своего гнезда, был родственно привязан к этому семейству. Он преклонялся перед артистически одаренной Екатериной Павловной, с широким кругозором, литературным чутьем, увлеченной вместе с мужем созданием нового детского журнала «Подснежник», первый номер которого вышел в 1858 году. И вдруг все изменилось. В доме Майковых появился молодой учитель Любимов, типичный демократ-шестидесятник, «нигилист». Екатерина Павловна страстно увлеклась учением «нового апостола», безоглядно влюбилась в него, бросила семью, оставив на попечении мужа троих детей.

Гончаров тщетно пытался предотвратить семейную драму. Незадолго до ухода Екатерины Павловны он предостерегал ее от неверного шага, указывал на разрушительность новомодных учений. «Жизнь трудна и *требует жертв*, — говорит Гончаров. — А их, по новому учению, *приносить не нужно*...» В этих словах писателя — зерно диалога Веры с Марком Волоховым в окончательном варианте романа. В его замысле теперь многое изменилось: в бабушке Татьяне Марковне Бережковой Гончаров увидел хранительницу непреходящих и вечных национальных святынь, а в поведении молодых героев романа — губительные «падения» и «обрывы». Изменилось и название романа: на смену нейтральному «Художник» пришло драматическое «Обрыв».

Если в прошлых романах Гончарова в центре был один герой, а сюжет сосредоточивался на раскрытии его характера, то в «Обрыве» эта целеустремленность исчезает. Здесь множество сюжетных линий и соответствующих им героев. Усиливается в «Обрыве» и мифологический подтекст гончаровского реализма. Нарастает стремление возводить текучие минутные явления к коренным и вечным жизненным основам. Гончаров вообще был убежден, что жизнь при всей ее подвижности удерживает неизменные устои. И в старом, и в новом времени эти устои не убывают, а остаются непоколебимыми. Благодаря им жизнь не погибает и не разрушается, а пребывает и развивается.

Живые характеры людей, а также конфликты между ними прямо возводятся в романе «Обрыв» к мифологическим основам, как к русским, национальным, так и к библейским, общечеловеческим. Бабушка — это и женщина 1840—1860-х годов, но одновременно и старая Россия с ее устойчивыми, веками выстраданными нравственными ценностями, едиными и для дворянского поместья, и для крестьянской избы. Вера — это и эмансипированная девушка 1840—1860-х годов с независимым характером и гордым бунтом против авторитета бабушки. Но это и молодая Россия во все эпохи и все времена с ее свободолюбием, с ее доведением всего до по-

следней, крайней черты. А за любовной драмой Веры с Марком встают древние сказания о блудном сыне и падшей дочери. В характере же Волохова ярко выражено анархическое, буслаевское начало.

Райский

Композиция «Обрыва» — это роман в романе. Пишет роман Райский, но завершает его Гончаров. Райский — человек непостоянный, дилетант, часто меняющий свои пристрастия. Он то живописец, то скульптор, то музыкант, то писатель. «Натура артистическая», он «восприимчив, впечатлителен, с сильными задатками дарований, но все-таки он сын Обломова». Все события, все герои романа даются в восприятии этого переменчивого человека. В результате жизнь изображается в самых разнообразных ракурсах: глазами живописца, музыканта, скульптора, писателя. Райский — посредник, он помогает Гончарову создать объемное изображение, показать предметы со всех сторон.

Однако это лишь одна и не определяющая функция героя в романе. По мысли писателя, Райский заражен душевной болезнью, поразившей все современное общество. Она приводит Россию к катастрофе, картину которой дает пророческий сон бабушки в финале романа. Корни дилетантизма Райского уходят не только в его «обломовщину». Они имеют еще и другие, более глубокие мировоззренческие истоки — безверие, равнодушие к национальным святыням. Примечателен разговор Райского с Верой: «Что так трезвонили сегодня у Спаса, — спросил он, — праздник что ли завтра?» — «Не знаю, а что?» — «Так, звон не давал мне спать, и мухи тоже».

Перед нами одаренный человек с расшатанной и ослабленной духовной вертикалью. Райский вплоть до последней, пятой части романа — пассивный слуга противоречивых страстей, теряющий на каждом шагу свое собственное «я» и распыляющийся. В его душе отсутствует тот «храм», без которого талант разбрасывается и растрачивается впустую. По свойству своей натуры Райский как будто бы предназначен будить людей от духовного сна, звать вперед. Взгляды Райского на исторический прогресс во многом совпадают с авторскими. Подобно Гончарову, он решительный противник безоглядных ломок, катастрофических, революционных потрясений. Он приветствует лишь те перемены, которые «видоизменяют», но не «ломают» жизнь, которые опираются на традиции, завещанные историей, на знания, добытые наукой, на прочные, выработанные опытом жизни убеждения. Автору «Обрыва» до известной степени близок и другой аспект этих взглядов: Райский верит в духовный прогресс

сильнее, нежели материалисты — в утилитарный. Но в различном понимании духовного прогресса Гончаровым и его героем скрыт основной *узел* романа.

В предисловии к роману «Обрыв» Гончаров утверждал: «Мыслители говорят, что ни заповеди, ни Евангелие ничего нового не сказали и не говорят, тогда как наука прибавляет ежечасно новые истины. Но в нравственном развитии дело состоит не в открытии нового, а в приближении каждого человека и всего человечества к тому идеалу совершенства, которого требует Евангелие, а это едва ли не труднее достижения знания».

Духовный прогресс, по Гончарову, состоит не в открытии нового, не в нравственном «самозаконодательстве», а в напряженном и упорном приближении каждого к тем богооткровенным истинам, которые даны свыше, безусловны, абсолютны и не нуждаются в обновлении. Здесь взгляды Гончарова перекликаются с Достоевским и полностью совпадают с убеждениями Гоголя, который писал в статье «Христианин идет вперед»: «Для христианина нет оконченного курса: он вечно ученик, до самого гроба ученик... Перед христианином сияет вечно даль и видятся вечные подвиги».

Райский понимает «духовный прогресс» иначе. Он видит в нем не приближение к вечным духовным ценностям Евангелия, а собственные представления о красоте, которые у него очень непостоянны и переменчивы. Обращаясь к Вере, Райский говорит: «Красота — и цель, и двигатель искусства, а я художник...» Подобно Тургеневу, Боткину и другим «идеалистам сороковых годов», Райский возводит искусство в культ. Художники в его глазах являются вождями человечества. На практике это приводит Райского к деспотическому отношению к жизни, которая постоянно расходится с эстетическими миражами, порождаемыми необузданной фантазией героя. Райский попадает в плен к своим переменчивым эстетическим озарениям, которые влекут его в разные стороны, вводят в бесконечные соблазны далеко не безобидного свойства. На судьбе Райского Гончаров показывает, что эстетическая сфера душевной жизни человека, предоставленная самой себе, себя обожествляющая, неизбежно и неотвратимо увлекает личность за грани нравственного, в область сомнительных чувственных наслаждений. Без духовного контроля она становится слепой, неуправляемой и превращает человека в игру страстей.

Лишенная собирающего и объединяющего центра, «разнузданная» фантазия Райского никак не может собрать в роман многочисленные этюды, эскизы, наброски, отмеченные искрой таланта, отрывочные и разбросанные, лишенные духовной связи, которая и организует единство художествен-

ного произведения. Дело Райского — создание романа — завершает Гончаров. Не Райский, а творец романа озабочен тем, что исторический прогресс, достигая больших материальных успехов, не сопровождается прогрессом нравственным, а, скорее, наоборот. Научно-технические достижения, как древние языческие боги, требуют в качестве жертвы неуклонного понижения нравственного уровня общества. Исчезает вера в бессмертие души, в вечную жизнь, в лучший край за земным порогом. Цивилизация рождает новую породу людей с атрофированными духовными запросами, «без привязанностей, без детей, без колыбелей, без братьев и сестер, без мужей и жен, а только с мужчинами и женщинами». «Жизнь здесь — игра страстей, цель — нескончаемое наслаждение». Именно это губит в самом начале романа чистую любовь Наташи к Райскому, любовь без «пожирающего душу пламени», самозабвенную, способную прощать избраннику все. Однако «тихий рай» с Наташей уже не удовлетворяет искушенного соблазнами Райского: он ищет «ада» и «молний» там, где был только «свет лампады и цветы». «Как змей», он подползает к Наташе, убирается «в ее цветы», «ткет узор» своего «счастья». А результат этого «узора» — трагический. Выступая первоначально в роли искусителя и по отношению к Вере, Райский обжигается разрушительной страстью сам. Жизнь готовит ему суровый урок: она ставит под сомнение его взгляд на страсть как законное и доброе чувство, которому человек должен отдаваться не размышляя. «Вот где гнездится змея!» — думает он теперь.

В первой части романа мы застаем Райского в Петербурге. Столичная жизнь соблазняла героев «Обыкновенной истории» и «Обломова». Теперь никто не обольщается ею: деловому, бюрократическому Петербургу Гончаров решительно противопоставляет провинцию. Если раньше писатель искал новых людей в энергичных, деловых сферах столицы, то теперь он рисует их ироническими красками. Таков омертвевший чиновник Аянов, такова светская кукла, кузина Райского Софья Беловодова.

Расставшись с Петербургом, Райский бежит в провинцию, в свою усадьбу Малиновку. Он не надеется найти здесь сильные характеры. Убежденный в преимуществах столичной жизни, она ждет в Малиновке идиллию с курами и петухами и как будто получает ее. Первое впечатление Райского — Марфенька, кормящая голубей и кур. Но внешние впечатления обманчивы. Не столичная, а провинциальная жизнь открывает перед Райским неисчерпаемую, неизведанную глубину. Он по очереди знакомится с обитателями российского захолустья, и каждое знакомство превращается в приятную неожиданность.

Бабушка

Хранительницей устоев русской жизни в романе является бабушка, в самой фамилии которой — Бережкова — есть намек на устойчивые жизненные берега. Под ее присмотром усадьба Райского Малиновка превращается в обетованный уголок, напоминающий об утраченном рае. У бабушки — своя жизненная философия. Она считает, что во всех бедах и несчастьях, случающихся с человеком, повинны в первую очередь не внешние обстоятельства, не «среда», как думают молодые либералы в кругу Райского, а сам пострадавший: «Если кто несчастен, погибает, свихнулся, впал в нищету, в крайность, как-нибудь обижен, опорочен и поправиться не может, значит, — сам виноват». Источник неудач — греховные дела и поступки человека, греховные его помыслы. Если будешь работать над собой, совершенствоваться духовно, раскаиваться искренно в своих грехах, Бог простит, «а кто все спотыкается, падает и лежит в грязи, значит, не прощен, а не прощен потому, что не одолеет себя».

Марфенька

Чудесным цветком райского сада бабушки является ее младшая внучка Марфенька. Она летает, как сильф, по грядкам и цветнику, блестя красками здоровья, веселостью серо-голубых глаз. Вся она кажется Райскому какой-то радугой из этих цветов, лучей, тепла и красок весны. Ее желания и помыслы не выходят из очерченных бабушкой границ, и когда Райский спрашивает Марфеньку, не хочется ли ей испытать другой жизни, она отвечает: «Нет, чего не знаешь, так и не хочется. Вон Верочка, той все скучно... все ей будто чужое здесь... она не здешняя. А я — ах, как мне здесь хорошо: в поле с цветами, с птицами, как дышится легко!.. Нет, нет, я здешняя, я вся вот из этого песочку, из этой травки! Не хочу никуда».

Вера

Но в поэтическую тему возвращенного рая, связанного с бабушкой и Марфенькой, вторгается в роман другой библейский мотив — искушения и грехопадения. Даже в идиллическом описании райской обители появляются диссонансы: старый дом в глубине сада как бельмо на глазу — серый, полинявший, с забитыми окнами и поросшим крапивой крыльцом; обрыв, которым заканчивается бабушкин сад, с жутковатым преданием о страшном преступлении, разыгравшемся некогда на дне оврага. Отец Райского приказал выкопать ров, чтобы четко обозначить границу сада, за ее пре-

делы никто из старых жителей усадьбы не дерзал выходить, а тем более спускаться на дно оврага.

С тех пор много воды утекло. Пришли новые времена, новые люди. «Плетень, отделявший сад Райских от леса, давно упал и исчез. Деревья из сада смешались с ельником и кустами шиповника и жимолости, переплелись между собою и образовали глухое, дикое место, в котором пряталась заброшенная полуразвалившаяся беседка». В контексте романа этот «пейзаж» приобретает не только бытовой, но еще и глубоко символический смысл. Для родителей Райского границы сада были священны, но современный человек, назвав предрассудками Богом данные моральные запреты, легко через них переступил. Символична в этой связи и та часовня перед обрывом неподалеку от сада, в которой тщетно ищет защиты от соблазнов Вера. Здание ее обветшало, образ Спасителя «почернел от времени, краски местами облупились», так что «едва можно было рассмотреть черты Христа». Эта часовня — метафора, зеркало запущенных душ современных людей.

«Привередница, дикарка!» — так определяет строптивую Веру бабушка. С детских лет она тянется к независимости и свободе, терпеть не может никаких стеснений, стараясь избавиться от опеки. В Малиновке Веру притягивает прежде всего то, что пугает и отталкивает всех ее обитателей: старый дом, окутанный какой-то страшной тайной, пустой и заброшенный; обрыв и беседка на дне его; заросшие и заброшенные уголки сада. Еще девочкой Вера тянется к своеволию, ей хочется вкусить запретный плод: она любит тихонько срывать вороняшку — «черную, приторно-сладкую ягоду, растущую в канавах и строго запрещенную бабушкой». Вера охотно откликается на все необычное, эксцентрическое, выходящее за пределы признанных в обществе традиций, преданий и авторитетов. Именно в ней наиболее ярко представлены сильные и слабые стороны молодой России, освобождающейся от бремени авторитарной морали и попадающей в плен своевольных, эгоистических страстей.

«Просветитель» Веры — нигилист Марк Волохов.

Он, отрицая Бога, вечную жизнь и бессмертие, ставит под сомнение все нравственные ценности, принятые в христианском обществе.

Марк не только в теории низводит человека до животного. Он и внешне похож на волка. Этот безбожник, который «никогда в церковь не ходит» и «смеется над религией», унаследовал хищные повадки: руки длинные, кисти их цепкие, смелый и вызывающий взгляд серых глаз. В спорах он трясет головой, «как косматый зверь», и, не добившись своего, покидает Веру «непокоренным зверем, уходящим от до-

бычи». А когда наступает минута его торжества, он поднял Веру «на грудь себе и опять, как зверь, помчался в беседку, унося добычу».

В изображении этого обольстителя и искусителя молодых душ современная Гончарову критика обратила внимание на его обытовленный, поверхностный нигилизм и стала говорить о том, что писатель опошлил тип современного радикала. Однако следует обратить внимание на то, что «странности» в поведении героя несут в романе не только буквальный, бытовой, но и переносный, символический смысл. Начнем с имени героя. Оно не случайно у него апостольское, потому что Марк претендует на роль проповедника нового вероучения. Евангелие от Марка было адресовано римской молодежи, а герой Гончарова распространяет свое учение среди безусых гимназистов. Совращая молодых людей с прямой дороги, Волохов не любит входить в дом через дверь как всякий богоотступник и слуга лукавого. За странными на первый взгляд бытовыми привычками героя таится глубокий смысл. «Истинно, истинно говорю вам, кто не дверью входит в дом овчий, но прелазит инде, тот вор и разбойник. А входящий дверью есть пастырь овцам» (Евангелие от Иоанна, гл. 10, ст. 1—2). На протяжении всего романа образ Марка сопровождают притчевые ситуации из Ветхого и Нового Завета. Представитель «умственного прогресса», «мудрый, как змей», Марк искушает Веру запретным плодом, краденым яблоком из райского сада бабушки, а проповедуя Вере свое учение, почти буквально повторяет слова библейского змея-искусителя: «И будем как боги!» Нил Андреевич Тычков неспроста называет Марка Вараввой-разбойником, которого Пилат поставил вместе с Христом перед иудеями, предложив освободить одного из них. Варавва — человек, участвовавший в мятежах, за что он и попал под стражу. Иудеи освободили Варавву и предали смертной казни Христа. Ассоциация Волохова с Вараввой нужна Гончарову, чтобы еще раз подчеркнуть вневременной, вечный смысл той дилеммы, которая стоит перед современной ему молодой Россией: Христос или Варавва.

Христианская символика придает героям романа обобщенный смысл, приподнимает все происходящее над конкретным течением исторического времени.

В предисловии к роману «Обрыв» Гончаров подчеркнул, что Волохов лжет не умышленно, грубо обманываясь на свой счет, воображая себя важным агитатором, думая, что за ним вслед его пропаганде «идут целые толпы», «легион новой силы». Именно эта субъективная честность Марка и покорила на первых порах Веру. Сначала она пожалела его как одинокого изгнанника, которого никто не понимал, потом решила его перевоспитать, направить на истинный путь, но впа-

ла в соблазн и не выдержала искушения. Падение Веры не только в том, что она отдалась Марку Волохову. Важнее другое, духовное падение героини, поддавшейся бесовскому искушению. Главная коллизия романа совершается не на бытовом поле, а на христианских высотах. «Грех» Веры совершен против высших заветов евангельской правды.

Грехопадение Веры.

Оно потрясает жизнь обитателей Малиновки до самого основания.

К напряженной внутренней работе над собой приходит Райский. И вот «биением сердца и трепетом чистых слез он начинает ощущать, среди грязи и шыума страстей, подземную работу в своем человеческом существе какого-то таинственного духа... зовущего его, сначала тихо, потом громче и громче, к трудной и нескончаемой работе над собой, над своей собственной статуей, над идеалом человека».

Пройдя через искушение страстными помыслами, Райский начинает освобождаться от губительного эстетизма. Неуемное творчество эстетических миражей начинает уступать место труду нравственному в соответствии с голосом «чистого гения», голосом совести, данным каждому человеку Творцом и закрепленным в великой истине Евангелия: «Царство Божие внутри вас».

Страсть к Вере вытесняется наконец у Райского чувством покаяния и сострадания, в котором так нуждается теперь ее грешная душа. Райский вовремя приходит к ней на помощь, бережно следит за ее внутренним состоянием, выполняет самые трудные ее поручения, сообщает бабушке о случившемся, на все откликается и за все болеет душой. Потрясение, пережитое Райским, освобождает его от эгоистического самодовольства, дает ему полное душевное бескорыстие, по достоинству оцененное бабушкой и воскресающей к новой жизни Верой.

Тяжелую ношу покаяния и искупления случившегося в Малиновке греха берет на свои плечи бабушка. Со словами «Мой грех!» она начинает крестный путь из глубины обрыва, с самого дна его, на высокую гору, к храму. Здесь реализм Гончарова уже не скрывает своего прямого родства с художественной символикой. Поднимаясь вверх, преодолевая крутизну с нечеловеческой силой, оставляя клочки платья и шали на цепких кустах, совершает бабушка свое покаянное восхождение. «Бог посетил, не сама хожу, — говорит она. — Его сила носит — надо выносить до конца».

«Это не бабушка!» — с замиранием сердца, глядя на нее, думал Райский. Она казалась ему одной из тех женских личностей, которые внезапно из круга семьи выходили героинями в великие минуты, когда падали вокруг тяжкие удары

судьбы и когда нужны были людям не грубые силы мышц, не гордость крепких умов, «а силы души — нести великую скорбь, страдать, терпеть и не падать!» За бабушкой в сознании Райского встают героини всемирной и русской истории: великая Марфа-посадница, «сохранившая в тюрьме своей величие и могущество скорби по погибшей славе Новгорода», русские царицы, менявшие по воле мужей свой сан на сан инокинь, боярыни и княгини, шедшие в заточение вслед за своими мужьями, неся в себе и их и свою беду. Райскому кажется, что такую же великую силу — «стоять под ударом грома, когда все падает вокруг» — имеет и русская женщина из народа. Райский понимает и духовный источник, из которого она черпает силы: «Только верующая душа несет горе так», как несла его бабушка.

На помощь погибающей Вере бабушка приходит не с жалостью, а с высоким чувством христианского сострадания, способного принять чужое горе на себя. И когда бабушка взяла горе Веры на свои старые плечи, стерла своей виной ее вину, Вере стало легче на сердце, «она внутренно встала на ноги, будто пробуждалась от сна, чувствуя, что в нее льется волнами опять жизнь, что тихо, как друг, стучится мир в душу, что душу эту, как темный, запущенный храм, осветили огнями, наполнили опять молитвами и надеждами».

Выход из «обрыва»

После катастрофы вновь благодатная тишина повисает над Малиновкой. Но это уже новая тишина, ибо в ней отсутствует веселая беззаботность и беспечность, на души обитателей Малиновки, как и на природу ее, легли осенняя зрелость и грусть. Все в усадьбе стали как-то задумчивее и молчаливее: улыбки, смех, радость слетели, как листья с деревьев. После пережитых гроз Россия вступает в иной, зрелый возраст. К былой «малиновской» беспечности и безотчетности, к наивной и бездумной патриархальной простоте возврата уже не будет. Утраченный рай неповторим. Но Гончаров убежден, что молодая Россия, пройдя через грехопадение и покаяние, вернется к более осмысленной и сосредоточенной жизни, обогащенной тяжким опытом испытаний и бед.

Вера, вдохновленная христианской мудростью бабушки, решает начать новую жизнь, непохожую на ту, которая стащила ее на дно обрыва. Это жизнь, исполненная сурового долга, нескончаемых жертв и труда. Выйдя из грозового испытания, Вера отдается любому, даже самому мелкому делу. Она приходит к убеждению, что «под презрением к мелкому обыденному делу, и под мнимым ожиданием или изобре-

тением какого-то нового, еще небывалого труда и дела кроется у большей части просто лень, или неспособность, или, наконец, большое и смешное самолюбие — ставить самих себя выше своего ума и сил».

Так, за индивидуальной судьбой Веры встает в сознании Гончарова судьба будущей России. Она до сих пора страдала не от недостатка энтузиазма, не от нехватки людей, проектирующих сдвигание гор с места и повороты рек вспять, а от неумения без блеска и треска делать кропотливую и будничную работу. После грехопадения России придется волей-неволей приобщаться к этому неяркому, но насущно необходимому труду благоустройства родной земли, к возрождению того идеала христианского, который бережно хранила до поры до времени святая Русь.

Ушла в прошлое и больше никогда не вернется в прежнем виде райская идиллия жизни старой, патриархальной Малиновки. Но роман «Обрыв» Гончаров все-таки кончает не пророчески страшным сном бабушки, а попыткой уловить хотя бы в беглом очерке образ будущей, возрожденной России, прошедшей через разрушительные опыты революционных гроз и атеистических искушений. Этот образ связан в романе с Тушиным, в котором видится Гончарову идеал будущего русского деятеля и человека.

Тушин как практик-предприниматель лишен той ограниченности, которой отличались деловые люди Петр Адуев и Андрей Штольц в предыдущих романах Гончарова. У них ум господствовал над сердцем и деловой буржуазный расчет подавлял нравственные порывы души. Тушин заявляет Марку Волохову, что колебать мораль бабушки он не намерен, потому что разделяет эту мораль. Тушин — предприниматель, удерживающий в своей практике свойственные православному христианину черты практического добротолюбия. Он считает себя не собственником, а распорядителем тех богатств, которые имеет. Именно в таких предпринимателях с православно-христианской душой видел Гончаров спасение России от бесконечных «обрывов», от разрушительных революционных катастроф.

Тушины — русские строители и созидатели, опирающиеся в своей работе на тысячелетний опыт хозяйствования. У Тушина в усадьбе Дымок «паровой пильный завод» и деревенька, где все домики как на подбор, ни одного под соломенной крышей, нет «беспорядка, следов бедного крестьянского хозяйства, изб на курьих ножках, куч навоза, грязных луж, сгнивших колодцев и мостиков, нищих, больных, пьяных, никакой распущенности». Лес тут «содержится, как парк, где на каждом шагу видны следы движения, работ, ухода, науки». Артель его мужиков напоминает крепкую дружину, а Тушин среди них кажется первым работником.

«Тушины — наша партия действия», наше прочное «будущее», которое выступит в данный момент, особенно когда все это, оглядываясь кругом на поля, на дальние деревни, решал Райский, когда все это будет свободно, когда все миражи, лень и баловство исчезнут, уступив место настоящему «делу», множеству «дела» у всех, когда с миражами исчезнут и добровольные «мученики», тогда явятся на смену им «работники Тушины» на всей лестнице общества.

«Обрыв» в оценке русской критики

Художественное достоинство «Обрыва» оказалось за пределами внимания русской критики, пытавшейся понять и оценить этот роман. Глухота, проявившаяся в критических интерпретациях «Обрыва», настолько удручала писателя, что он попытался дать ей объяснение в специальной статье «Лучше поздно, чем никогда». Гончаров с недоумением замечал, что художественное единство «Обрыва» осталось вне поля зрения не только критики, но и современных читателей: «Напрасно я ждал, что кто-нибудь и, кроме меня, прочтет между строками, и, полюбив образы, свяжет их в одно целое, и увидит, что именно говорит это целое. Но этого не было».

Этого и не могло быть, потому что русская общественная мысль к концу 1860-х годов в основе своей двигалась в направлении, диаметрально противоположном тому, по которому устремилась художественная мысль Гончарова. Дух «Обрыва», просвеченный насквозь христианской символикой, был просто неуловим для утратившей религиозный фундамент русской общественной мысли. Она видела в романе ярко выписанные образы, детали, характеры, но не ощущала той связи, которая организует его художественный мир.

На синтезирующую природу реализма Гончарова одним из первых указал Д. С. Мережковский в известной статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»: «Способность философского обобщения характеров чрезвычайно сильна в Гончарове; иногда она прорывает, как острие, живую художественную ткань романа и является в совершенной наготе: например, Штольц — уже не символ, а мертвая аллегория. Противоположность таких типов, как практическая Марфенька и поэтическая Вера, как эстетик Райский и нигилист Волохов, как мечтательный Обломов и деятельный Штольц, — разве это не чистейший и притом непроизвольный, *глубоко реальный символизм*... Вспомним ту гениальную сцену, когда Вера останавливается на минуту перед образом Спасителя в деревянной часовне и тропинкой, ведущей к обрыву, к беседке, где ее ждет Марк Волохов. Вера, как идеальное воплощение души современного человека, колеблется и недоумевает, где же правда —

здесь, в кротких, строгих очах Спасителя, в древней часовне, или там, за обрывом, в злобной, страшной и обаятельной проповеди нового человека?»

Не секрет, что из четырех великих романистов России Гончаров наименее популярен. В Европе, которая зачитывается Тургеневым, Достоевским и Толстым, Гончаров читается менее других. Лишь на исходе столетия человечество осознало, наконец, что слишком обожествляло научно-технический прогресс и новейшие результаты научных знаний и слишком бесцеремонно обращалось с наследством, начиная с культурных традиций и кончая богатствами природы. Природа и культура все громче и предупреждающе напоминают нам, что всякое агрессивное вторжение в их хрупкое вещество чревато необратимыми последствиями, экологической катастрофой. И вот мы чаще и чаще оглядываемся назад, на те ценности, которые определяли нашу жизнестойкость в прошлые эпохи, на то, что мы с радикальной непочтительностью предали забвению. И Гончаров-художник, настойчиво предупреждавший, что развитие не должно порывать органические связи с вековыми традициями, вековыми ценностями и святынями национальной культуры, стоит не позади, а впереди нас.

	Вопросы и задания на базовом и профильном уровнях изучения
1.	Подготовьте сообщение о жизненном и творческом пути Гончарова.
2.	Дайте анализ посещения Волковым, Пенкиным и Судьбинским ленивца-Обломова (ч. 1, гл. 2). Покажите, чем привлекателен в этой сцене Обломов.
3.	Проанализируйте «Сон Обломова» и объясните, какую роль он играет в раскрытии характера Обломова.
4.	Прав ли Добролюбов в оценке любви Ольги к Обломову (подтвердите вашу точку зрения собственными примерами из романа)?
5.	Найдите в тексте романа эпизоды, говорящие об ограниченности Штольца.
6.	Докажите, что обломовская лень не производит впечатления пошлости.
7.	В чем вы видите историко-философский смысл романа?
8.	Опираясь на статью Добролюбова «Что такое обломовщина?» и на текст романа «Обломов», подготовьте сообщение об особенностях Гончарова-художника.
9.	Подготовьте рассказ на тему «Чем близки мне раздумья и тревоги Гончарова-писателя».

Дополнительные вопросы и задания на профильном уровне изучения

1. Какие проблемы, поставленные Гончаровым в «Обыкновенной истории», получили продолжение в романе «Обломов»?
2. Составьте цитатный план оценки Обломова и обломовщины в статье Добролюбова «Что такое обломовщина?».
3. Познакомьтесь со статьей Дружинина «Обломов», роман И. А. Гончарова». Сопоставьте добролюбовскую и дружининскую трактовки романа и сформулируйте ваше к ним отношение.
4. Можно ли считать Обломова «лишним человеком» (подкрепите ваш ответ конкретными сопоставлениями Обломова с Онегиным и Печориным)?
5. Сравните описание кабинета Обломова с описанием кабинета Манилова в гоголевских «Мертвых душах».
6. Рассмотрите историю взаимоотношений Обломова с его халатом и туфлями. Покажите, какую роль играют в романе эти художественные детали.
7. Проанализируйте внутренние монологи Обломова и попытайтесь определить их роль в раскрытии характера героя.
8. Перечитайте русскую народную былину «Исцеление Ильи Муромца». Найдите в подтексте 2-й и 3-й главок первой части романа «Обломов» скрытую параллель с этой былиной.
9. Перечитайте диалог Обломова со Штольцем (ч. 2, гл. 4) и сформулируйте свое отношение к центральной антитезе романа «Обломов—Штольц».
10. Чем отличается любовь Ольги к Обломову от любви к нему Агафьи Матвеевны Пшениciной?
11. Какое художественное разрешение получили проблемы, поставленные Гончаровым в «Обломове», в заключительном романе трилогии «Обрыв»?

Список литературы

Александр Сергеевич Пушкин

Критика

Белинский В. Г. Статьи о Пушкине // Белинский В. Г. Статьи о Пушкине, Лермонтове, Гоголе. — М., 1983.
Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. — М., 1984.
Пушкин в русской философской критике. — М., 1990.
Айхенвальд Ю. Пушкин // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. — М., 1994.

Литературоведение

Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М., 1957.
Макогоненко Г. П. Творчество Пушкина в 1833—1836 годах. — М., 1974.
Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. — М., 1974.
Сквозников В. Д. Лирика Пушкина. — М., 1975.
Благой Д. Д. Душа в заветной лире... — М., 1977.
Маймин Е. А. Пушкин: Жизнь и творчество. — М., 1981.
Бонди С. М. О Пушкине. — М., 1983.
Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. — Л., 1983.
Скатов Н. Н. Русский гений. — М., 1987.
Непомнящий В. С. Поэзия и судьба: Над строками духовной биографии Пушкина. — М., 1987.
А. С. Пушкин: Путь к православию. — М., 1996.

Михаил Юрьевич Лермонтов

Критика

Белинский В. Г. Статьи о Лермонтове // Белинский В. Г. Статьи о Пушкине, Лермонтове, Гоголе. — М., 1983.

Литературоведение

Михайлова Е. Проза Лермонтова. — М., 1957.
Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. — 2-е изд. — М., 1964.
Андроников И. Л. Лермонтов: Исследования и находки. — М.; Л., 1964.
Коровин В. И. Творческий путь Лермонтова. — М., 1973.

Мануйлов В. А. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. — 2-е изд., доп. — Л., 1975.
Лермонтовская энциклопедия / Под ред. В. А. Мануйлова. — М., 1981.
Марченко А. М. Подорожная по казенной надобности: Лермонтов. Роман в документах. — М., 1984.
Ломинадзе С. В. Поэтический мир Лермонтова. — М., 1985.
Герштейн Э. Судьба Лермонтова. — М., 1986.
Щеблыкин И. П. Лермонтов: Жизнь и творчество. — М., 1995.

Николай Васильевич Гоголь

Критика

Белинский В. Г. Статьи о Гоголе // Белинский В. Г. Статьи о Пушкине, Лермонтове, Гоголе. — М., 1983.

Литературоведение

Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. — М.; Л., 1959.
Машинский С. А. Художественный мир Гоголя. — М., 1971.
Храпченко М. Б. Николай Гоголь: Литературный путь. Величие писателя. — М., 1981.
Мочульский К. Духовный путь Гоголя // Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. — М., 1995.
Воропаев В. А. Н. В. Гоголь: Жизнь и творчество. — М., 1998.
Золотусский И. Гоголь. — М., 1979. — (Серия «Жизнь замечательных людей»).

Иван Александрович Гончаров

Критика

Анненский И. Ф. Гончаров и его Обломов // Анненский И. Ф. Книги отражений. — М., 1979. — (Серия «Литературные памятники»).
Добролюбов Н. А. Что такое обломовщина? // Добролюбов Н. А. Собр. соч. В 9 т. — М.; Л., 1962. — Т. 4.
Дружинин А. В. «Обломов». Роман И. А. Гончарова // Дружинин А. В. Прекрасное и вечное.—М., 1988.
Мережковский Д. С. Гончаров // Мережковский Д. С. Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. — М., 1991.

Литературоведение

Краснощекова Е. А. Роман И. А. Гончарова «Обломов». — М., 1966.
Лощиц Ю. М. Гончаров. — М., 1977. — (Серия «Жизнь замечательных людей»).

Оглавление

От автора 3

Русская литература первой четверти XIX века в преддверии А. С. Пушкина 8

О своеобразии русского романтизма . . . . . —

Языковая реформа Н. М. Карамзина 12

Спор «карамзинистов» с «шишковистами» 16

«Переводы-перевыражения» и их роль в становлении и развитии русского романтизма 19

Романтический историзм Н. М. Карамзина 24

Батюшков и Жуковский как родоначальники романтической школы «гармонической точности» 28

Поэтические искания декабристов 39

Поэзия Кондратия Федоровича Рылеева 41

Александр Сергеевич Пушкин 48

Художественный мир Пушкина . . . . . —

Детство 56

Отрочество. Лицей 59

Юность. Петербургский период 66

Молодость. Южный период 76

Элегия «Погасло дневное светило...» 77

Поэма «Кавказский пленник» 79

Поэма «Бахчисарайский фонтан» 81

Лирика южного периода. Пушкин и декабристы . . . . . —

Элегия «К морю» 85

Поэма «Цыганы» 86

Пушкин в Михайловском. Творческая зрелость 87

Поэтический цикл «Подражания Корану» 88

Трагедия «Борис Годунов» 92

Пушкин о назначении поэта и поэзии 98

Освобождение. Поэт и царь 104

Философские мотивы в лирике Пушкина 107

Любовная лирика Пушкина 109

Болдинская осень 1830 года. Роман «Евгений Онегин» 114

Историзм и энциклопедизм романа 115

Онегинская строфа 117

Реализм романа. Индивидуальное и типическое в характере Евгения Онегина . . . . . —

Онегин и Ленский 122

Онегин и Татьяна 125

«Маленькие трагедии». «Повести Белкина» 137

Историческая тема в творчестве Пушкина 1830-х годов . . . 140
Поэма «Медный всадник» 142
Историческая повесть «Капитанская дочка» 146
Лирика Пушкина 1830-х годов 149
Дуэль и смерть Пушкина 153

Михаил Юрьевич Лермонтов 161

О своеобразии художественного мироощущения Лермонтова —
Детские годы Лермонтова 164
Годы учения в Московском Благородном пансионе. Юношеская лирика 167
Московский университет 171
Петербургский период жизни и творчества Лермонтова 1830-х годов 173
«Смерть Поэта» и первая ссылка Лермонтова на Кавказ . . . 178
Лирика Лермонтова 1838—1840 годов 180
Дуэль и вторая ссылка на Кавказ 184
Поэмы Лермонтова «Демон» и «Мцыри» 185
Лирика Лермонтова 1840—1841 годов 190
Роман «Герой нашего времени» 191
Лирическое завещание Лермонтова 203
Значение творчества Лермонтова в истории русской литературы 208

Николай Васильевич Гоголь 212

Призвание Гоголя-писателя . . . . . —
Детство и юность Гоголя 216
Начало творческого пути. «Вечера на хуторе близ Диканьки» 221
Сборник повестей «Миргород» 229
Гоголь-историк 240
Петербургские повести Гоголя 241
Комедия «Ревизор» 246
Творческая история поэмы Гоголя «Мертвые души» 250
Тема дороги и ее символический смысл 253
Манилов и Чичиков 258
Коробочка и Чичиков 259
Ноздрев и Чичиков 261
Собакевич и Чичиков 262
Плюшкин и Чичиков 265
Путь Павла Ивановича Чичикова 267
«Мертвые души» в русской критике 271
Повесть «Шинель» 274
Работа над вторым томом «Мертвых душ» 281

Становление и развитие реализма в русской литературе 1830—1850-х годов 287

Реализм как художественное направление . . . . . —
«Горе от ума» Грибоедова как первая в русской литературе реалистическая комедия 290
Спор романтизма с классицизмом в русской критике 293
Культурно-эстетическая и историческая почва русского реализма 294
Общенациональное содержание реализма И. А. Крылова . . . 297
Национальное своеобразие русского реализма 299
Эволюция русского реализма 302

Русская критика и литературный процесс второй половины XIX века 308

Расстановка общественных сил в 1860-е годы 310
«Эстетическая критика» либеральных западников 315
«Реальная критика» революционеров-демократов 319
Общественная и литературно-критическая программа нигилистов 320
Литературно-критическая программа славянофилов 321
Литературно-критическая деятельность почвенников 325

Иван Александрович Гончаров 330

О своеобразии художественного таланта И. А. Гончарова . . . —
Роман «Обыкновенная история» 332
Цикл очерков «Фрегат «Паллада» 335
Роман «Обломов» 337
Н. А. Добролюбов о романе 338
А. В. Дружинин о романе . . . . . —
Полнота и сложность характера Обломова 339
Андрей Штольц как антипод Обломова 342
Обломов и Ольга Ильинская 343
Историко-философский смысл романа 346
Творческая история романа «Обрыв» . . . . . —
Райский 349
Бабушка 352
Марфенька . . . . . —
Вера . . . . . —
«Просветитель» Веры 353
Грехопадение Веры 355
Выход из «обрыва» 356
«Обрыв» в оценке русской критики 358

Список литературы 361

Учебное издание

Лебедев Юрий Владимирович

Литература

10 класс

Учебник для общеобразовательных учреждений

Базовый и профильный уровни

В двух частях

Часть 1

Зав. редакцией *В. П. Журавлев*
Редактор *М. С. Вуколова*
Художественный редактор *А. П. Присекина*
Технические редакторы *Н. Т. Рудникова, Г. В. Субочева*
Корректоры *Л. А. Ермолина, И. Н. Панкова, Н. Д. Цухай, И. В. Чернова*

Налоговая льгота — Общероссийский классификатор продукции ОК 005-93—953000. Изд. лиц. Серия ИД № 05824 от 12.09.01. Подписано в печать 06.06.12. Формат $60\times90^1/_{16}$. Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 22,14+0,4 форз. Тираж 30 000 экз. Заказ № 32982.

Открытое акционерное общество «Издательство «Просвещение».
127521, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Отпечатано в ОАО «Саратовский полиграфкомбинат».
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59. www.sarpk.ru