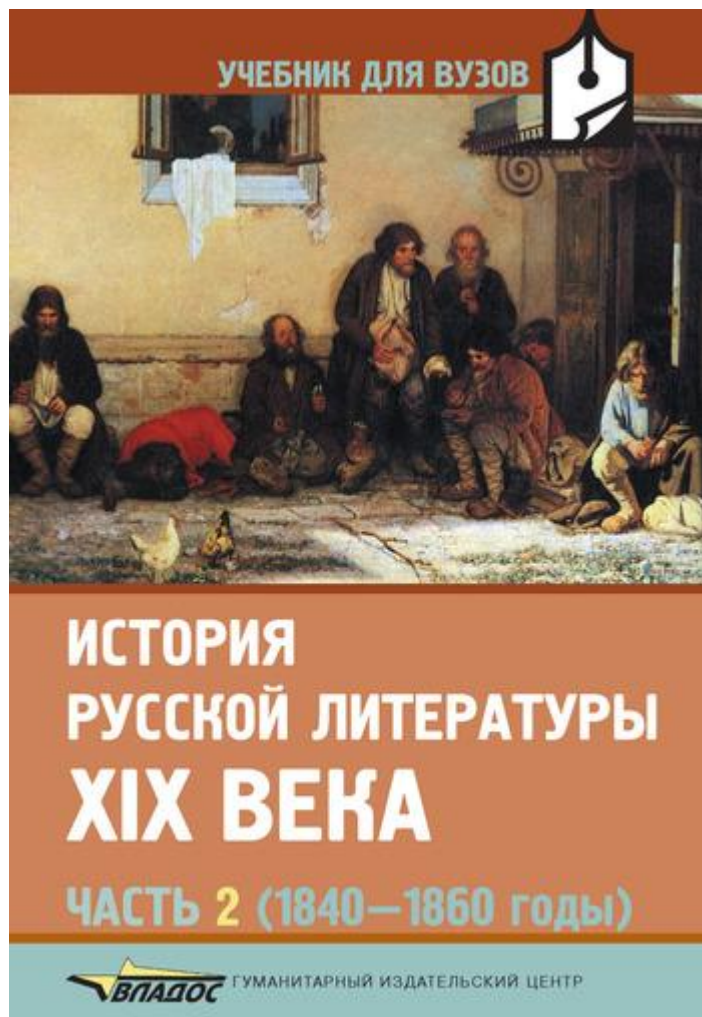


Екатерина Евгеньевна Дмитриева, Людмила Анатольевна  
Капитанова, Валентин Иванович Коровин и др

# История русской литературы XIX века.

## Часть 2: 1840-1860 годы



В части 2 учебника прослежены особенности литературного творчества русских писателей середины столетия, мастеров реалистического искусства слова.

Учебник предназначен студентам филологических факультетов, преподавателям вузов и школ.

### Оглавление

Предисловие

#### Глава 1

Денис Давыдов (1784–1839)[1]

Поэты пушкинского круга

П. А. Вяземский (1792–1878)

А. А. Дельвиг (1798–1831)

Н. М. Языков (1803–1847)

Поэты-любомудры

Д. В. Веневитинов (1805–1827)

С. П. Шевырев (1806–1864)

А. С. Хомяков (1804–1860)

Поэты-романтики второго ряда

Поэты кружка Станкевича (И. Ключников (1811–1895), В. Красов (1810–1854), К. Аксаков (1817–1860))

А. Ф. Воейков (1779–1839)

И. И. Козлов (1779–1840)

А. Ф. Вельтман (1800–1870)

В. И. Туманский (1800–1860)

Ф. А. Туманский (1799–1853)

А. И. Подолинский (1806–1886)

В. Г. Тепляков (1804–1842)

В. Г. Бенедиктов (1807–1873)

А. И. Полежаев (1804–1838)

А. В. Кольцов (1809–1842)

Основные понятия

Вопросы и задания

Литература

## **Глава 2**

Жанровая типология русской романтической повести

Историческая повесть

«Предромантическая» историческая повесть. «Славенские вечера» В. Т. Нарезного

Историческая повесть декабристов

Тема Новгорода в декабристской повести

Тема Ливонии в исторической повести декабристов

Исторические повести Н. А. Полевого (1796–1846)

История в повестях А. Корниловича (1800–1834), А. Крюкова (1803–1833), О. Сомова (1793–1833) и др

Фантастическая повесть

Специфика романтической фантастической повести и ее генезис

Типология фантастической романтической повести

Повести А. Погорельского (1787–1836)

Повести В. Ф. Одоевского (1803–1869)

Повести О. И. Сенковского (1800–1858)

Светская повесть

Повести А. А. Бестужева-Марлинского (1797–1837)

Светские повести В. Ф. Одоевского

Повести «Княжна Мими». «Княжна Зизи»

Бытовая повесть

Повести о «Гении» (художнике)

Историко-героические повести А. А. Бестужева-Марлинского

Повести Н. Ф. Павлова (1803–1864)

Основные понятия

Вопросы и задания для самоконтроля

Литература

## **Глава 3**

Лирика 1828–1833 годов. Общий характер. Жанровое своеобразие

«Ангел» (1831)

«Русалка» (1832)

«Еврейская мелодия» (1836)

«К\*» («Я не унижусь пред тобою...») (1832)

«Парус» (1832)  
Поэмы 1828–1832 и 1833–1836 годов  
«Измаил-Бей» (1832)  
Исторические поэмы  
«Последний сын вольности» (1831)  
«Боярин Орша» (1835–1836)  
Иронические и юнкерские поэмы  
Проза 1828–1832 и 1833–1836 годов  
«Вадим» (1832)  
«Княгиня Лиговская»  
Драматические произведения  
«Menschen und leidenschaften» («Люди и страсти») (1830)  
«Станный человек» (1831)  
«Два брата» (1834–1836)  
«Маскарад» (1835–1836)  
Поэтический язык Лермонтова  
Лирика 1837–1841 годов  
«Родина» (1841)  
«Бородино» (1837)  
«И скушно и грустно» (1840)  
«Дума» (1838)  
«Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840)  
«Валерик» (1840)  
«Благодарность»[69] (1840)  
«Ветка Палестины» (1838)  
«Когда волнуется желтеющая нива...» (1837)  
«Молитва» (1839)  
«Молитва» (1837)  
Объективно-сюжетные стихотворения  
«Казачья колыбельная песня» (1840)  
«Поэт» (1838)  
«Пророк» (1841)  
«Смерть поэта» (1837)  
«Не верь себе» (1839)  
«Журналист, читатель и писатель» (1840)  
«Выхожу один я на дорогу...» (1841)  
Поэмы 1837–1841 годов  
«Песня про... купца Калашникова» (1837)  
«Тамбовская казначейша» (1838)  
«Беглец» (1837–1838?)  
«Мцыри» (1839)  
«Демон» (1841)  
«Сказка для детей» (1841)  
«Герой нашего времени» (1838–1840)  
Автор, повествователь и герой  
Философия, сюжет и композиция романа  
Жанровые традиции и жанр романа  
Образ Печорина  
Грушницкий, Максим Максимыч и другие  
Основные понятия  
Вопросы и задания для самоконтроля  
Литература

#### **Глава 4**

Детские и юношеские годы. Первые литературные опыты  
Поэма «Ганц Кюхельгартен». Первые годы в Петербурге  
«Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831–1832). Структура и композиция цикла. образы рассказчиков

Повесть «Страшная месть»

Повесть «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»

Цикл повестей «Миргород» (1835)

Анализ повестей с точки зрения их места в общем замысле цикла

Повесть «Старосветские помещики»

Фантастическая повесть «Вий»

«Арабески» (1835). Статьи Гоголя по истории и искусств

Цикл «Петербургские повести» (1835–1842)

Комедии Н. В. Гоголя. Поэтика комического

«Ревизор» (1836). Замысел и источники комедии

Жанровое новаторство комедии «Ревизор»

Отзывы современников о «Ревизоре». Первые театральные постановки

Поэма «Мертвые души» (1835–1852). Замысел и источники сюжета поэмы

Жанровое своеобразие поэмы «Мертвые души»

Отзывы современников и критическая полемика вокруг «Мертвых душ»

Основные понятия

Вопросы и задания для самоконтроля

Литература

#### **Глава 5**

Споры «западников» и «славянофилов»

Смена литературных направлений

Реализм

«Натуральная школа»

Основные направления журналистики и критики

Основные понятия

Вопросы и задания для самоконтроля

Литература

#### **Глава 6**

Юность Герцена. Первые идейные влияния

«Записки одного молодого человека»

Герцен в кругу русских западников 1840-х годов

«Кто виноват?»

«Сорока-воровка», «Доктор Крупов»

Французская революция 1848 г. Духовный кризис Герцена

«С того берега»

Семейная драма

«Поврежденный»

Философская публицистика 1850-1860-х годов: Герцен о судьбах России и Европы

Герцен – политический эмигрант. Создание вольной русской типографии

«Былое и думы»

Основные понятия

Вопросы и задания

Литература

#### **Глава 7**

Начало творческого пути: от романтизма к реалистическим принципам натуральной школы

«Записки охотника»

Поэтика «Записок охотника»

«Любовные» повести Тургенева  
Романы о русской интеллигенции. Поэтика тургеневского романа  
«Рудин»  
«Дворянское гнездо»  
«Накануне»  
«Отцы и дети»  
Духовный кризис Тургенева. «Призраки», «Довольно!»  
«Дым»  
«Новь»

Последний период творчества: «Таинственные» повести, стихотворения в прозе

Основные понятия

Вопросы и задания

Литература

### **Глава 8**

И. А. Гончаров и принципы «Натуральной школы». Роман «Обыкновенная история»

«Обыкновенная история»

Роман «Обломов» как центральная часть романной трилогии

«Обрыв» как заключительная часть романной трилогии Гончарова

Основные понятия

Вопросы и задания

Литература

### **Глава 9**

Творчество раннего периода

Творчество в 1830-1850-е годы

Мемуарные произведения С. Т. Аксакова. «Семейная хроника», «Воспоминания», «Детские годы Багрова-внука»

Основные понятия

Вопросы и задания

Литература

### **Глава 10**

Время духовного подъема (1855–1859)

Литературно-общественная борьба на рубеже 50-60-х годов

Пореформенное время

Основные понятия

Вопросы и задания

Литература

### **Глава 11**

Ранние литературно-общественные связи писателя

Творчество 1840-х годов

«Губернские очерки»

Литературно-общественные взгляды Салтыкова на рубеже 1850-1860-х годов

Художественно-публицистические циклы периода «Отечественных записок»

«История одного города». особенности сатирического гротеска

«Господа Головлевы»

После закрытия «Отечественных записок». «Сказки» и последние романы

Основные понятия

Вопросы и задания

Литература

## Предисловие

Учебник «История русской литературы XIX века» в 3-х частях охватывает период с начала и до конца столетия. В нем помещены обзорные главы, посвященные состоянию общественной мысли и литературной жизни в России в разные исторические периоды, условно подразделяемые на три временных отрезка: 1795-1830-е («От предромантизма к романтизму. Зарождение и формирование реализма»), 1840-1860-е («От романтизма к реализму. Реализм») и 1870-1890-е («Реализм. Отголоски романтизма. Новые литературные веяния») годы. Так как наиболее глубокие изменения в развитии русской литературы были связаны с художественными прорывами, совершенными великими писателями, то творчество этих писателей рассматривается в так называемых «монографических главах», опять-таки условно отнесенных к тому или иному периоду. Общая идея учебника состоит в том, чтобы последовательно проследить путь русской литературы от господства жанрового мышления через мышление стилями при сохранении «памяти жанра» до торжества индивидуально-стилевых систем.

В помощь студентам при усвоении курса «История русской литературы XIX века» в учебнике сообщаются основные понятия, используемые при изучении каждой темы, вопросы, систематизирующие полученные знания, и научно-справочная литература, необходимая для изучения. В конце 3-й части приводятся примерные темы самостоятельных занятий, примерные темы курсовых и дипломных работ, справочные, теоретические и историко-литературные труды, относящиеся ко всему курсу в целом.

Каждая часть имеет свою нумерацию глав, начиная с первой.

### Глава 1

#### **Поэзия в эпоху романтизма Денис Давыдов. Поэты пушкинского круга. Поэты-любомудры. Поэты-романтики второго ряда. Алексей Кольцов**

**1810–1830-е годы – «золотой век» русской поэзии, достигшей в романтическую эпоху наиболее значительных художественных успехов. Это объясняется тем, что в период романтизма и рождавшегося реализма русская литература нашла не только национальное содержание, но и национальную литературную форму, осознав себя искусством слова. Этот период – начало творческой зрелости русской литературы. Ранее всего национальную форму обрела поэзия, и поэтому именно она выдвинулась в начале XIX в. на первое место среди других родов и жанров. Время расцвета драматических и эпических жанров, время драмы и прозы было еще впереди. Первые крупные эстетические удачи национальной литературы не только в лирике и в поэмах, что вполне естественно, но и в комедии («Горе от ума»), и в эпосе (басни Крылова) связаны со стихом и с усовершенствованием поэтического языка. Поэтому с полным правом можно сказать, что первая треть литературы XIX в. ознаменована подавляющим господством поэзии, в которой были высказаны самые глубокие для того времени художественные идеи.**

Несколько причин способствовали мощному и буйному расцвету поэзии. Во-первых, нация находилась на подъеме, на гребне своего исторического развития и переживала могучий патриотический порыв, связанный как с победами русского оружия, так и с ожиданиями коренных общественных перемен, о которых в начале века заговорило само правительство. Во-вторых, в России создалась в среде военного и штатского дворянства

прослойка свободных, европейски мыслящих людей, получивших прекрасное образование дома или за границей. В-третьих, язык, благодаря усилиям русских писателей XVIII в., был уже настолько обработан, а «стихов российских механизм» настолько усвоен и внедрен в культуру, что создалась почва для новаторских открытий, решительных реформ и смелых экспериментов.

Все эти благоприятные обстоятельства не были бы использованы, если бы на арену литературы не вышли сотни даровитых, хотя и не одинаково талантливых людей, которые резко двинули литературу вперед и сообщили ей невиданное до тех пор ускорение. Незабываемую роль в общественно-литературной жизни сыграли семья Тургеневых, Н. Гнедич, М. Милонов, Д. Давыдов, А. Шишков, А. Шаховской, Ф. Глинка, Н. Катенин, К. Рылеев, А. Бестужев, В. Кюхельбекер, А. Одоевский, П. Вяземский, А. Дельвиг, Н. Языков, И. Козлов, Д. Веневитинов, С. Шевырев, А. Хомяков, семья Аксаковых, В. Бенедиктов, А. Кольцов и десятки других литераторов, чьи имена также не должны быть забыты (А. Мерзляков, А. Воейков, А. Измайлов, М. Загоскин, И. Лажечников, О. Сенковский, А. Вельтман, А. Погорельский, братья Полевые, Н. Павлов, Ф. Булгарин, Н. Греч, В. Туманский, Ф. Туманский, А. Подолинский, В. Тепляков, Н. Кукольник, А. Тимофеев, А. Полежаев). Здесь не названо еще множество писателей, творчество которых ныне имеет лишь исторический интерес, но которые (часть из них не относилась к профессиональным литераторам) были известны в свое время и внесли скромную лепту в общее движение нашей литературы (О. Сомов, П. Плетнев, А. Ротчев, Трилунный, Е. Зайцевский, Л. Якубович, В. Щастный, И. Ободовский, А. Волкова, З. Волконская, А. Ишимова, Н. Дурова, Е. Ган и др.).

Поскольку центральной фигурой литературного процесса в первое тридцатилетие был Пушкин, то поэты или группировались вокруг него, сохраняя свой лирический почерк и интонацию, или подражали ему, или оппонировали его художественным принципам. Все они творили в одно с Пушкиным время, но их поэтические судьбы складывались по-разному. Некоторые из них, примкнув впоследствии к пушкинскому кругу писателей, творчески сложились независимо от Пушкина и вышли на литературную дорогу раньше него. Великий поэт считал, например, Дениса Давыдова своим учителем. Другие лирики были ровесниками Пушкина, а третьи – младшими современниками. Ряд поэтов не присоединился ни к сторонникам Пушкина, ни к противникам и не причислял себя к его подражателям. Испытывая огромное влияние Пушкина, они стремились сохранить поэтическое своеобразие.

### **Денис Давыдов (1784–1839)<sup>1</sup>**

Из наиболее даровитых поэтов предпушкинского поколения, широко известных и в 1810-1830-х годах, первое место принадлежит герою-партизану Отечественной войны 1812 г., поэту-гусару Денису Васильевичу Давыдову. Он обладал несомненно оригинальным поэтическим лицом, придумав маску бесшабашно-смелого, бесстрашного, отважного воина и одновременно лихого, веселого остроумного поэта-рубаки, поэта-гуляки.

Между боями, на биваке, он предавался вольному разгулу среди таких же доблестных друзей, готовых на любой подвиг. Давыдов не терпел «служак», карьеристов, муштру, всякую казенщину. Вот как он обращался к своему другу гусару Бурцову, приглашая отведать знаменитый арак (крепкий напиток):

Подавай лохань златую,  
Где веселие живет!

---

<sup>1</sup> Автором были подготовлены два сборника сочинений. Один из них вышел при жизни партизана-поэта (Стихотворения Д. В. Давыдова. М., 1832), другой после смерти (Сочинения в стихах и прозе. Ч. 1–3. СПб., 1840). Из последних изданий сочинений Д. В. Давыдова назовем следующие: Избранное. М., 1984; Стихотворения. Л., 1984.

Наливай обширной чаши  
В шуме радостных речей,  
Как пивали предки наши  
Среди копий и мечей.

На коротком отдыхе он никогда не забывает о родине и «службе царской», т. е. о военном труде:

Но чу! Гулять не время!  
К коням, брат, и ногу в стремя  
Саблю вон – и в сечу! <...>

Давыдов гордился тем, что его поэзия не похожа ни на какую другую, что она родилась в походах, в боях, в досугах между битвами:

Пусть загремят войны перуны,  
Я в этой песне виртуоз!

Правда, тут нужно внести некоторые поправки: вопреки словам Давыдова о том, что его стихотворения писались «при бивачных огнях», во время коротких отдыхов, на самом деле они создавались в тихой, уединенной обстановке, в периоды мирной жизни, в часы интеллектуального общения.

Д. Давыдову удалось создать выразительный и живописный образ «старого гусара» с любезными ему закрученными усами. Он окружен привычными приметами военного быта – у него, конечно, есть боевой конь, он виртуозно владеет саблей, а на коротком отдыхе любит закурить трубку, перекинуться в карты и выпить «жесточкого пунша». Несмотря на эти замашки, он вовсе не только «ёра, забияка», но и прямой, искренний, смелый человек, истинный патриот. Превыше всего для него воинский долг, офицерская честь и презрение ко всяким светским условностям, лести, чиновничеству. Давыдов создал живой и необычный лирический образ, к которому даже «подстраивал» свою реальную биографию.

Своими стихотворениями Давыдов сказал новое слово в русской батальной лирике, отличавшейся известной парадностью. Самой войны в стихотворениях Давыдова нет, но есть боевой дух офицера, широта души, распахнутой навстречу товарищам. Для выражения буйства чувств своеобразной натуры поэта был потребен энергичный, лихо закрученный и хлесткий стих, часто завершавшийся острым афоризмом. Современники замечали, что и в жизни Давыдов был необычайно остроумен, словоохотлив, говорлив. Знаменитый исторический романист И. И. Лажечников вспоминал о Давыдове: «Хлестнет иногда в кого арканом своей насмешки, и тот летит кувырком с коня своего»<sup>2</sup>.

Подстать «виртуозному» стиху была и поэтическая речь Давыдова. Поэт усвоил принципы «школы гармонической точности» с ее главными требованиями «вкуса» и «гармонии». Но вкус и гармония в стихах Давыдова особенные: они возникают на фоне привычной элегической лирики если не как ее отрицание, то как ее поправка. Давыдову, конечно, нужен общий стилистический фон, на котором отступления, так называемые семантические сдвиги, сразу бросаются в глаза. Но они не вступают в конфликт с общим стилем, а гармонируют с ним.

Элегический канон, как известно, был установлен подражателями Жуковского. Герой «унылой» медитативной элегии задумчив, грустен, мечтателен. Он пребывает в размышлении. Герой Давыдова, напротив, энергичен, он весь в действии, он страстен, чувственен, ревнив, ему знакомо чувство мести. Свои эмоции он выражает непосредственно,

---

<sup>2</sup> Лажечников И. И. Собр. соч., т.7. СПб., 1858. С. 304.



до и без размышления, часто «небрежно». В этом состоит прелесть живых стихов Давыдова, которых как будто не коснулась рука искусного мастера. Значит, стихи Давыдова были «мгновенным отпечатком душевных движений»<sup>3</sup> и сохраняли присущую им эмоциональную энергию. Благодаря этому стертые поэтизмы неожиданно оживляются: в них внесено конкретно-чувственное содержание.

Новаторство Давыдова особенно заметно не только в «гусарской» лирике, но и в любовной. Здесь поэт также смел в выражениях, часто сближая образы разных и далеких сфер, совмещая просторечие, прозаизмы с поэтизмами, заметно снижая поэтическую речь. В любовных элегиях Давыдова можно встретиться с несколько необычным явлением: по форме стихотворение представляет собой типичную любовную элегию («О, пощади! – Зачем волшебство ласк и слов.») с привычным для нее поэтическим словарем, но те анафорические обороты речи, восклицания, вопросы и весь интонационно-синтаксический рисунок, в которые заключены эти слова, характерны не для элегической, а для ораторской речи, свойственной больше оде, чем элегии. Точно так же оде более присущ «эмоциональный гиперболизм», выражающий экстатическое переживание:

Но ты вошла – и дрожь любви,  
И смерть, и жизнь, и бешенство желанья  
Бегут по вспыхнувшей крови,  
И разрывается дыханье!

Пушкин, по собственному признанию, учился у Давыдова, «приноравливался к его слогу» и подражал ему в «кручении стиха». По словам Пушкина, Давыдов дал ему «почувствовать еще в лицее возможность быть оригинальным». Но в отличие от Давыдова Пушкин в обыденной жизни не носил литературной маски. Он оставался самим собой, а Давыдов, создав свою литературную маску лихого рубаки, гусара-поэта, стал примерять ее к жизни и сросся с ней. В бытовом поведении он стал подражать своему лирическому герою и отождествлял себя с ним.

В литературных баталиях второй половины 1820-1830-х годов Д. Давыдов поддерживал писателей, объединившихся около Пушкина и образовавших так называемый пушкинский круг литераторов. Из наиболее значительных поэтов того времени в него вошли Е. Баратынский, П. Вяземский, А. Дельвиг, Н. Языков. Какого-либо формального объединения этих поэтов не существовало. Названия, которыми обычно обозначают общность этих поэтов, условны: «пушкинская плеяда», «поэты пушкинской поры», «поэты пушкинской эпохи», «поэты пушкинского круга», «поэты пушкинского направления», «поэты пушкинской школы», «спутники Пушкина» или даже «в созвездии Пушкина». Помимо перечисленных авторов к поэтам пушкинской поры относят едва ли не всех поэтов, писавших в одно с Пушкиным время. Считается, что «пушкинская эпоха» – это эпоха, сформировавшая Пушкина, и эпоха, прошедшая под знаком Пушкина. Несколько уже по объему, но все-таки достаточно широкое понятие – «поэты пушкинского круга», поскольку в него включаются поэты, биографически и творчески близкие к Пушкину. Самым широким является понятие «писатели пушкинского круга», так как сюда входят не только поэты, но и прозаики, и критики, и журналисты, и друзья, и знакомые, умевшие держать в руках перо и владевшие им. В этом учебнике мы пользуемся понятием «поэты пушкинского круга», сознавая всю условность термина.

## Поэты пушкинского круга

Первоначально для обозначения общности поэтов, входивших в пушкинский круг

---

<sup>3</sup> См. Вацуро В. Э. Денис Давыдов – поэт. В кн.: Денис Давыдов. Стихотворения. Л., 1894. С. 27.

(Баратынский, Вяземский, Дельвиг, Языков), пользовались поэтичным и романтическим понятием «пушкинская плеяда». Однако первое, с чем сталкивался исследователь, приступавший к изучению творчества Баратынского, Вяземского, Дельвига и Языкова, это вопрос о том, существовала ли «плеяда» реально или это мифическое понятие, некая терминологическая фикция.

Термин «пушкинская плеяда», по мере изучения поэзии Пушкина, романтической эпохи и конкретных поэтов, стал считаться уязвимым, поскольку, во-первых, возник по аналогии с наименованием французской поэтической группы «Плеяда» (Ронсар, Жодель, Дюбелле и др.), давая повод для неправомерных ассоциаций и неуместных сближений (Пушкина с Ронсаром). Однако французов не смущает, что название их «Плеяды» тоже появилось по аналогии с группой александрийских поэтов-трагиков III в. до н. э. Другие сомнения, во-вторых, имеют более основательный характер: термин «пушкинская плеяда» предполагает общие художественно-эстетические позиции, тесно сближающие участников, а также отношения зависимости, подчинения по отношению к наиболее яркой «главной звезде».

Однако Баратынский, Вяземский, Дельвиг и Языков обладали – каждый – самобытным, резко индивидуальным, неповторимым голосом и не занимали подчиненного положения по отношению к верховному светилу русской поэзии. Известно, что некоторые из них не только не подражали Пушкину, но так или иначе отталкивались от него, спорили с ним, не соглашались, даже противопоставляли ему свое понимание природы поэзии и иных проблем. Это в первую очередь касается Баратынского и Языкова. Кроме того, поэтически приближаясь к Пушкину, каждый из поэтов ревностно оберегал свою поэтическую независимость от него. Следовательно, если принимать понятие «пушкинская плеяда», нужно отчетливо осознавать, что в этом созвездии, названном именем Пушкина, последний является самой крупной звездой, в то время как другие светила, входящие в «плеяду», хотя и не столь масштабны, но вполне самостоятельны, и каждое образует свой поэтический мир, автономный по отношению к пушкинскому. Их творчество сохраняет непреходящее художественное значение независимо от Пушкина или, как выразился Ю. Н. Тынянов, «вне Пушкина». Это мнение было поддержано другими литераторами (Вл. Орлов, Вс. Рождественский).

Дополнительным доводом для отказа от термина «плеяда» служит то, что в произведениях Пушкина это слово не употребляется ни в одном из его значений. Не зафиксировано оно и в сочинениях Н. М. Языкова. Это слово в качестве обозначения близкого Пушкину сообщества поэтов ввел Баратынский в открывающем сборник «Сумерки», но написанном в 1834 г. послании «Князю Петру Андреевичу Вяземскому»:

Звезда разрозненной плеяды!  
Так из души моей стремлю  
Я к вам заботливые взгляды,  
Вам высшей благости молю,  
От вас отвлечь судьбы суровой  
Удары грозные хочу,  
Хотя вам прозою почтовой  
Лениво дань мою плачу.

«Звезда разрозненной плеяды» – намек на судьбу Вяземского, самого Баратынского и других поэтов сначала арзамасской, а затем пушкинско-романтической ориентации, занимавших ведущее место в литературной жизни 1810-1820-х годов.

Наконец, как было замечено В. Д. Сквозниковым<sup>4</sup>, некоторое неудобство связано с

---

<sup>4</sup> Сквозников В. Д. Реализм лирической поэзии. М., 1975. С. 46.

числом поэтов, входящих в «плеяду»: поскольку плеяда – это семизвездие, то и поэтов должно быть ровно семь. Называют же обычно пять: Пушкина, Баратынского, Вяземского, Дельвига и Языкова.

По всем этим соображениям в настоящем учебнике авторы предпочитают понятие «поэты пушкинского круга» или «пушкинский круг поэтов» как менее романтическое и условное, но более скромное и точное. В нем не закреплена строгая зависимость каждого из поэтов от Пушкина, но и не отрицаются присущие всем поэтам общие эстетические позиции.

Пятерых «поэтов пушкинского круга» связывают литературное взаимопонимание по многим эстетическим вопросам, проблемам стратегии и тактики литературного движения. Их объединяют некоторые существенные черты мировосприятия и поэтики, а также ощущение единого пути в поэзии, единой направленности, которой они неуклонно следуют, сопровождаемые временными попутчиками. С общих позиций они вступают в полемику со своими противниками и подвергаются резкой критике недоброжелателей.

«Поэты пушкинского круга» радуются успехам каждого, как своим собственным, обеспечивают взаимную поддержку друг другу. В глазах общества они предстают единомышленниками, их часто объединяют и их имена называют вместе. Они охотно обмениваются стихотворными посланиями, в которых подчас достаточно вскользь брошенного намека, чтобы внести полную ясность в какую-либо знакомую им ситуацию. Их оценки художественных произведений даровитых авторов или мнения о заметных литературных явлениях часто сходны, и это позволяет тогдашней литературной публике воспринимать этих поэтов как вполне образовавшуюся и сложившуюся общность.

«Поэты пушкинского круга» чрезвычайно высоко ценят свою среду, видят друг в друге исключительную поэтическую одаренность, ставящую их в особое положение избранников, любимцев и баловней Музы, беспечных сыновей гармонии. Для Пушкина Дельвиг – настоящий гений («Навек от нас утекший гений»). Никак не менее. На Языкова устремлены глаза всех «поэтов пушкинского круга»: он адресат многих посланий, в которых чувствуется восхищение его самобытным, искрометным талантом. К нему восторженно обращаются с приветствиями Пушкин, Дельвиг, Баратынский, Вяземский. Их заслуженно комплиментарные послания находят столь же благодарный ответный отзыв у Языкова, полный похвал их бесценным талантам. В качестве примера уместно привести сонет Дельвига, посвященный Языкову. В нем как бы присутствуют все поэты круга, кроме Вяземского: Дельвиг – в качестве автора и героя стихотворения, Языков – в качестве адресата, к которому прямо обращается друг-поэт, Пушкин и Баратынский – как «возвышенные певцы», в число которых Дельвиг включает и Языкова, и мысленно, конечно, самого себя.

Общность «поэтов пушкинского круга» простирается и на основы мирозерцания, мироотношения, на содержание и поэтику. Все «поэты пушкинского круга» исходили из идеала гармонии, который является принципом устройства мира. Поэтическое искусство – это искусство гармонии. Оно вносит в мир и в душу человека согласие. Поэзия – прибежище человека в минуты печали, скорби, несчастий, которое либо излечивает «большую» душу, либо становится знаком ее врачевания. Поэтому гармония мыслится своего рода идеалом и принципом поэтического творчества, а поэзия – ее хранилищем. Такое убеждение свойственно всем «поэтам пушкинского круга». Что касается Пушкина, то более солнечного гения не знала русская поэзия. Читатели и знатоки-пушкинисты многократно поражались той «всеразрешающей гармонии», на которой зиждется пушкинский поэтический мир. В полной мере мысль о гармонии отстаивал и Дельвиг. В значительной мере подобные соображения применимы и к поэзии Языкова. Не случайно современники восхищались здоровьем и естественностью его вдохновения, широтой и удалью его творческой личности, радостно-мажорным звучанием стиха. Баратынский также исходил из презумпции идеала, из гармонии как первоосновы мира, из гармонически целебной мощи поэзии. К гармонии стиха,

которая ему не всегда давалась, стремился и Вяземский<sup>5</sup>.

Культ гармонии, влюбленность в нее вовсе не означает того, что ее жрецы – люди благополучные, удачливые, застрахованные от всякого рода неустроенности, душевного надрыва и тоски. Им ведомы все печальные состояния духа в той мере, в какой идеал гармонии оказывается достижимым по причинам социального или же личного порядка. Ни один из «поэтов пушкинского круга» не склонен, поддавшись такому настроению, навсегда остаться «певцом своей печали». У них была иная, противоположная цель: вновь обрести душевное равновесие, снова ощутить радость бытия, опять почувствовать утраченную на время гармонию прекрасного и совершенного.

### **П. А. Вяземский (1792–1878)**

Из старших друзей Пушкина наиболее талантливым был князь Петр Андреевич Вяземский. Как и другие «поэты пушкинского круга»<sup>6</sup>, он обладал собственным поэтическим голосом, но подобно им, также испытал влияние Пушкина. Пушкин писал о Вяземском:

Судьба свои дары явить желала в нем,  
В счастливом баловне соединив ошибкой  
Богатство, знатный род с возвышенным умом  
И простодушие с язвительной улыбкой.

Важнейшее качество Вяземского-поэта – острое и точное чувство современности. Вяземский чутко улавливал те жанровые, стилистические, содержательные изменения, которые намечались или уже происходили в литературе. Другое его свойство – энциклопедизм. Вяземский был необычайно образованным человеком. Третья особенность Вяземского – рассудочность, склонность к теоретизированию. Он был крупным теоретиком русского романтизма. Но рассудительность в поэзии придавала сочинениям Вяземского некоторую сухость и приглушала эмоциональные романтические порывы.

Поэтическая культура, взрастившая Вяземского, была однородна с поэтической культурой Пушкина. Вяземский ощущал себя наследником XVIII в., поклонником Вольтера и других французских философов. Он впитал с детства любовь к просвещению, к разуму, либеральные взгляды, тяготение к полезной государственной и гражданской деятельности, к традиционным поэтическим формам – свободолобивой оде, меланхолической элегии, дружескому посланию, притчам, басням, эпиграмматическому стилю, сатире и дидактике.

Как и другие молодые поэты, Вяземский быстро усвоил поэтические открытия Жуковского и Батюшкова и проникся «идеями» домашнего счастья. Во множестве стихотворений он развивал мысль о естественном равенстве, о превосходстве духовной близости над чопорной родовитостью, утверждал идеал личной независимости, союза ума и веселья. Предпочтение личных чувств официальным стало темой многих стихотворений. В этом не было равнодушия к гражданскому поприщу, не было стремления к замкнутости или

---

<sup>5</sup> Высказанное суждение не имеет ни аксиоматического, ни расширительного значений: великим поэтом не обязательно является только тот, кто, подобно Пушкину и поэтам его круга, разделял такой взгляд на мир и поэзию. В истории были великие поэты отчаяния и скорби, дисгармонии и разлада, презиравшие грацию и хороший вкус, красноречие, благозвучие и все прочие достоинства, которыми столь щедро наполнена поэзия Пушкина, Вяземского, Баратынского, Дельвига и Языкова. Словом, не для всех гармония – идеал и ведущий принцип. Отчетливо понимая это, все же нельзя и отменить знаменитое пушкинское определение художника, а стало быть, и поэта: «сын гармонии».

<sup>6</sup> Кроме Дельвига, все «поэты пушкинского круга» пережили Пушкина, притом Вяземский – надолго. Здесь рассматривается творчество всех поэтов, относящееся к 1810-1830-м и ближайшим годам.

к уходу от жизни. Противопоставляя домашний халат ливрее, блеск и шум света «тихому миру», полному богатых дум, Вяземский хотел сделать свою жизнь насыщенной и содержательной. Его частный мир был гораздо нравственнее пустого топтанья в светских гостиных. У себя дома он чувствовал себя внутренне свободным:

В гостиной я невольник,  
В углу своем себе я господин...

Вяземский понимает, что уединение – вынужденная, но отнюдь не самая удобная и достойная образованного и вольнолюбивого поэта позиция. По натуре Вяземский – боец, но обществу чуждо его свободолюбие.

Став карамзинистом, сторонником карамзинской реформы русского литературного языка, а затем и романтизма, Вяземский вскоре выступил поэтом-романтиком. Он понял романтизм как идею освобождения личности от «цепей», как низложение «правил» в искусстве и как творчество нескованных форм. Проникнутый этими настроениями, он пишет гражданское стихотворение «**Негодование**», в котором обличает общественные условия, отторгнувшие поэта от общественной деятельности; элегию «**Уныние**», в которой славит «уныние», потому что оно врачует его душу, сближает с полезным размышлением, дает насладиться плодами поэзии.

Жанр психологической и медитативной элегии под пером Вяземского наполняется либо гражданским, либо национально-патриотическим содержанием.

В романтизме Вяземский увидел опору своим поискам национального своеобразия и стремлениям постичь дух народа. Знаменитой стала его элегия «**Первый снег**», строку из которой – «И жить торопится, и чувствовать спешит» – Пушкин взял эпиграфом к первой главе «Евгения Онегина», а в пятой при описании снега опять вспомнил Вяземского и отослал читателя романа к его стихам. Отголоски «Первого снега» слышны в пушкинских «зимних» стихотворениях («Зима, Что делать нам в деревне? Я встречаю...», «Зимнее утро»).

В «Первом снеге» Вяземского нет ни отвлеченности пейзажей Батюшкова, ни утонченной образности описаний природы у Жуковского. Лирическое чувство спаяно с конкретными деталями русского быта и пейзажа. В элегии возникают контрастные образы «нежного баловня полуденной природы», южанина, и «сына пасмурных небес полуночной страны», северянина. С первым снегом у сына севера связаны радостные впечатления, труд, быт, волнения сердца, чистота помыслов и стремлений. В стихотворении преобладают зрительные образы:

Сегодня новый вид окрестность приняла  
Как быстрым манием чудесного жезла;  
Лазурью светлую горят небес вершины;  
Блестящей скатертью подернулись долины,  
И ярким бисером усеяны поля. <...>

Зима рождает особую красоту земли, необычные для других краев «забавы», весь стиль поведения и особый характер человека – нравственно здорового, презирающего опасность, гнев и угрозы судьбы. Вяземский стремился через пейзаж запечатлеть национально-своеобразные черты народа, ту «русскость», которую он ценил и которую остро чувствовал и в природе, и в языке. Он психологически тонко передает и молодой задор, и горячность, и восторженное приятие жизни. От описания природы поэт незаметно переходит к описанию любовного чувства. Восхищение красотой и силой природы сменяется восторгом и упоением молодостью, нежностью возлюбленной.

Пушкин назвал слог Вяземского в «Первом снеге» «роскошным». И это была не только похвала. Вяземский – тут его бесспорная заслуга – рисовал реальный, а не идеальный пейзаж, воссоздавал в стихах реальную русскую зиму, а не отвлеченную или воображаемую.

И все-таки он не мог обойтись без привычных метафор, без устойчивых поэтических формул, без перифрастических выражений, которые обычно называют «поэтизмами». Например, «древний дуб» он называет «Дриалище дриад, приют крикливых вранов», вместо слова «конь» употребляет выражение «Красивый выходец кипящих табунов». Расцвет природы весной выглядит у Вяземского слишком «красиво»:

... на омытые луга росой денницы  
Красивая весна бросает из кошницы  
Душистую лазурь и свежий блеск цветов...

Реальная зима в деревне в своих обычных красках Вяземскому представляется словно бы недостаточно поэтичной, и он считает нужным ее расцветить и разукрасить. Так возникает обилие картинных сравнений: «В душе блеснула радость. *Как искры яркие на снежном хрустале*», «Воспоминание, *как чародей богатый*». Если сравнить описания зимы у Вяземского и Пушкина, то легко заметить, что Пушкин избегает перифраз и «поэтизмов». Слово у него прямо называет предмет:

... Вся комната янтарным блеском  
Озарена. Веселым треском  
Трещит натопленная печь. <... >

У Вяземского помещение, из которого он выходит на зимнюю улицу, – «темницы мрачный кров». У Пушкина сказано просто – «комната», озаренная утренним зимним «янтарным» солнцем. Вместо «красивого выходца» у Вяземского, у Пушкина – «кобылка бурая». Эпитеты обычно предметны, они обозначают время или состояние – «утренний снег», «поля пустые», «леса... густые». Но главное различие заключается в том, что поэтическое слово приближено к предмету и что эмоциональность возникает у Пушкина на предметной основе. Вяземский как будто стыдится называть вещи своими именами и прибегает к помощи перифраз, устойчивых символов и поэтических выражений. Эту стилистику Пушкин и назвал «роскошным слогом». Сам же Пушкин был поклонником «нагой простоты». Пушкинское слово открывало поэзию в самой действительности, в самом предмете. Оно извлекало лирическое, прекрасное из обыденной жизни. Вот почему Пушкин не страшится «называть вещи своими именами». Но тем самым он преображает их: обычные слова становятся поэтичными. Называя предмет, Пушкин как бы «промывает» его и возвращает ему его красоту и поэзию в очищенном от посторонних наслоений виде.

Дальнейшая судьба Вяземского<sup>7</sup> в литературе пушкинской эпохи также интересна. В 1820-е годы Вяземский – главный эпистолярный собеседник Пушкина по темам романтизма и самый близкий Пушкину истолкователь романтических произведений.

В романтическом мироощущении Вяземский открыл для себя источник новых творческих импульсов, в особенности в поисках национального содержания. Стиль его становится чище и выдержаннее. Вяземского влечет тайная связь земного и идеального миров, он погружается в натурфилософскую проблематику. Так, в стихотворении «**Ты светлая звезда**» параллельны два ряда образов – «таинственного мира» и «земной тесноты», мечты и существенности, жизни и смерти, между которыми устанавливается невидимая

---

<sup>7</sup> При жизни Вяземского, не считая мелких брошюр, вышел всего один сборник его стихотворений («В дороге и дома». М., 1862). Наиболее полный свод сочинений помещен в издании: Полное собрание сочинений князя П. А. Вяземского. Т. 1–12. СПб., 1878–1896. Из более поздних изданий назовем: *Вяземский П. А. Стихотворения*. Л., 1958 («Библиотека поэта». Большая серия); *Вяземский П. А. Записные книжки (1813–1848)*. М., 1963 (серия «Литературные памятники»); *Вяземский П. А. Сочинения*. Т. 1–2. М., 1982; *Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика*. М., 1984; *Вяземский П. А. Стихотворения*. Л., 1986 («Библиотека поэта». Большая серия).

внутренняя соприкосновенность. В лирику Вяземского властно вторгается романтическая символика. Отдельные явления и картины природы предстают его взору в качестве символов некоего таинственного сновидения, позволяющего усматривать за ними подлинную жизнь или созерцать свою душу:

Мне все равно: обратным оком  
В себя я тайно погружен,  
И в этом мире одиноком  
Я заперся со всех сторон.

Каждому явлению, даже самому заурядному и обычному, Вяземский придает символический смысл. Дорожный колокольчик и самовар осознаются знаками национальной культуры, тоска и хандра – неотъемлемыми свойствами романтической души, переполненной предчувствиями о встрече с иными мирами. Вяземский переживает раздвоенность бытия, и в его стихотворениях неожиданно воскресают интонации позднего Баратынского и Тютчева.

В романтической лирике Вяземского оживает его горячая, страстная натура, широкая и вольная, чуждая «существенности лютой», скучной ежедневности. В стихотворении «**Море**» он славит морскую стихию, воплощающую для него деятельную мечту и высокую красоту, недоступную «векам», «смертным» и «року». В романтических стихотворениях Вяземского уже нет той логической заданности и тех резких стилистических сбоев, каким отличались его стихотворения 1810-х годов. Стихотворная речь в них льется свободно, поэт гармонизирует стих, избегает дидактики, его размышления приобретают отчетливо философский характер. Так, в стихотворении «**Байрон**» Вяземский пишет о всевластии человеческого разума, способного проникнуть в тайны мироздания. Однако носитель «всемогущей», «независимой» мысли оказывается одновременно «слабым» существом. Вяземский подчеркивает зависимость человека от исторического времени («Мысль независима, но времени он раб»). На этом философском фоне судьба Байрона понята поэтом как вечное противоборство человека со свободной и всемогущей мыслью, которая либо гаснет в «сосуде скудельном», либо сжигает его. Жизнь Байрона, по Вяземскому, красноречиво убеждает в том, что «чем смертный может быть, и чем он быть не в силе». Вяземский скорбит о невозможности человека прорваться в иную область – область бессмертного и бесконечного. Никогда не достигаемая цель не отменяет порыва к ней, неистребимого желания, свойственного человеку, «перескочить» за грань. В этом Вяземский видит подлинное величие Байрона и человека вообще в противовес «надменной черни» с ее сонной мыслью. Духовная спячка для Вяземского означает не только смерть мысли, чувства, но и торжество насилия, суеверий.

Тема духовного могущества человека сближается с темой жизни и смерти, с размышлениями о поэтическом искусстве. Поэта волнуют типично романтические проблемы – невозможность излить в стихах теснящиеся в душе созвучия, навеянные образами природы («Я полон был созвучий, но немых...»).

Неуловимая связь между природой и душой человека оказывается недоступной мысли и слову, но Вяземский находит выразительную афористическую форму для передачи этого тягостного ощущения:

И из груди, как узник из твердыни,  
Вотще кипел, вотще мой рвался стих.

По-иному зазвучала в стихотворениях Вяземского и народная тема. Вяземский увидел поэтическую прелесть в безбрежном покое, в простой, совсем не экзотической природе, почувствовал ее дыхание. Чувство раздолья и духовной силы, внешне неброской, но внутренне глубокой, овладевает поэтом в стихотворении «**Еще тройка**» при виде скудной,

неприхотливой дороги. Здесь все загадочно, все пугает и манит:

Словно леший ведьме вторит  
И аукается с ней,  
Иль русалка тараторит  
В роще звучных камышей.

Стихотворение насыщено образами, восходящими к народной поэзии, в нем возникает атмосфера таинственной поэтичности. Сам автор не остается созерцателем: он фантазирует, наблюдает, восторгается, раздумывает. Степной пейзаж сливается с его душевными переживаниями, представая в виде эмоциональных картин.

Символика проникает и в сатирические стихотворения. В знаменитом «**Русском боге**», намеренно чередуя разные признаки, разбросанные внешне бессистемно, Вяземский создает выразительную картину русской неразберихи, хаоса. Тут оживает все, «что есть некстати», – груди и лапти, ноги и сливки, анненские ленты и дворовые без сапог, заложенные души и бригадирши обоих полов. Поэт остается верен своей прежней парадоксальной манере, но парадокс у него перерастает в убийственно-иронический символ российского правопорядка. Сатира Вяземского становится обобщеннее и злее.

Рядом с романтической лирикой и сатирическими стихотворениями в творчестве Вяземского широко представлены зарисовки, путевые очерки, дорожные хроники, фельетоны. В них укрепляется иная манера – неторопливого описания. Для таких стихотворений («**Зимние карикатуры**», например) типична разговорная интонация:

Русак, поистине сказать,  
Не полуночник, не лунатик:  
Не любит ночью наш флегматик  
На звезды и луну зевать.

Своими наблюдениями путешественника Вяземский, безусловно, содействовал демократизации поэзии и, в известной мере, предварял повести в стихах, газетные и дорожные обозрения, стихотворные фельетоны и другие формы, распространенные в поэзии 1850-х годов, в частности в творчестве Некрасова. Злободневность тематики, куплетная строфа, игривость и ироническая усмешка, непринужденность речи – вот те основные черты, которые придал Вяземский этим стихотворениям.

В конце 1820-х – в начале 1830-х годов Вяземский – все еще признанный литератор, стоящий на передовых позициях. Он активно участвует в литературной жизни, включаясь в полемику с Булгариным и Гречем. Он сотрудничает в «Литературной газете» Дельвига и Пушкина, а затем в пушкинском «Современнике», которые приобрели в Вяземском исключительно ценного автора, обладавшего хлестким и умелым пером. Журналистская хватка сказалась и в поэзии Вяземского, щедро насыщенной злободневными политическими и литературными спорами. Чувство современности было развито у Вяземского необычайно. Однажды он признался: «Я – термометр: каждая суровость воздуха действует на меня непосредственно и скоропостижно». Поэтому и журнальная деятельность была в его вкусе, о чем он догадывался сам и о чем ему не раз говорили друзья. «Пушкин и Мицкевич, – писал Вяземский, – уверяли, что я рожден памфлетистом... Я стоял на боевой стезе, стреляя из всех орудий, партизанил, наездничал...».

Вместе с Пушкиным и с другими литераторами Вяземский образует пушкинский круг писателей, которые, не смиряясь с деспотизмом, не принимают и новый, торгашеский век. Верный традициям дворянского либерализма, Вяземский, однако, не мог понять его слабости и преодолеть их. Как и другие поэты, он остался в пределах романтической лирики в пушкинскую эпоху. Подобно им, он стремился передать национальное содержание характера и времени, раскрепощал поэтический язык, по-своему ниспровергал сглаженный и стертый



стиль, прививая русской поэзии любовь к необычным ритмам и жанрам. В отличие от поэтов пушкинской поры, Вяземский не пошел по пути создания психологической лирики (она появляется в творчестве Вяземского позже, за пределами славной эпохи). Однако Вяземский сомкнулся с ними в жанре медитативной элегии, тема которой – раздумья над своей и общей судьбой. Его «поэзия мысли» претерпела значительную и поучительную эволюцию: от намеренно логического развития темы к свободному развертыванию конкретного переживания. На этой дороге – от поэтов XVIII в. к пушкинскому периоду и затем к лирике Некрасова – Вяземский преодолевал риторичность и дидактизм своей поэзии и отражал характерную тенденцию этого времени – переход к непосредственному лирическому размышлению.

После смерти Пушкина Вяземский, как и Баратынский, перестал ощущать единство с новым поколением, и для него прервалась связь времен:

Сыны другого поколенья,  
Мы в новом – прошлогодний цвет;  
Живых нам чужды впечатленья,  
А нашим – в них сочувствий нет...

### А. А. Дельвиг (1798–1831)

В отличие от Вяземского, лицейский и послелицейский товарищ Пушкина Антон Антонович Дельвиг облек свой романтизм в классицистические жанры. Он стилизовал античные, древнегреческие и древнеримские стихотворные формы и размеры и воссоздавал в своей лирике условный мир древности, где царствуют гармония и красота. Для своих античных зарисовок Дельвиг<sup>8</sup> избрал жанр идиллий и антологических стихотворений. В этих жанрах Дельвигу открывался исторически и культурно-определенный тип чувства, мышления и поведения человека античности, который являет собой образец гармонии тела и духа, физического и духовного («Купальницы», «Друзья»). «Античный» тип человека Дельвиг соотносил с патриархальностью, наивностью древнего «естественного» человека, каким его видел и понимал Руссо. Вместе с тем эти черты – наивность, патриархальность – в идиллиях и антологических стихотворениях Дельвига заметно эстетизированы. Герои Дельвига не мыслят свою жизнь без искусства, которое выступает как органическая сторона их существа, как стихийно проявляющаяся сфера их деятельности («Изобретение ваяния»).

Действие идиллий Дельвига развертывается обычно под сенью деревьев, в прохладной тишине, у сверкающего источника. Поэт придает картинам природы яркие краски, пластичность и живописность форм. Состояние природы всегда умиротворенное, и это подчеркивает гармонию вне и внутри человека.

Герои идиллий и антологий Дельвига – цельные существа, никогда не изменяющие своим чувствам. В одном из лучших стихотворений поэта – «Идиллия» (Некогда Титир и Зоя под тенью двух юных платанов...) – восхищенно рассказывается о любви юноши и девушки, сохраненной ими навеки. В наивной и чистой пластической зарисовке поэт сумел передать благородство и возвышенность нежного и глубокого чувства. И природа, и боги сочувствуют влюбленным, оберегая и после их смерти неугасимое пламя любви. Герои Дельвига не рассуждают о своих чувствах – они отдаются их власти, и это приносит им радость.

В другой идиллии – «Друзья» – весь народ от мала до велика живет в согласии. Ничто

---

<sup>8</sup> Единственный прижизненный сборник стихотворений поэта – «Стихотворения барона Дельвига». СПб., 1829. Из других изданий назовем: Сочинения. СПб., 1893; *Дельвиг А. А.* Полное собрание стихотворений. Л., 1959 («Библиотека поэта». Большая серия), Сочинения. Л., 1986.

не нарушает его безмятежного покоя. После трудового дня, когда «вечер осенний сходил на Аркадию», «вокруг двух старцев, друзей знаменитых» – Палемона и Дамета – собрался народ, чтобы еще раз полюбоваться их искусством определять вкус вин и насладиться зрелищем верной дружбы. Привязанность друзей родилась в труде. Отношения любви и дружбы выступают в поэзии Дельвига мерилом ценности человека и всего общества. Не богатство, не знатность, не связи определяют достоинство человека, а простые личные чувства, их цельность и чистота.

Читая идиллии Дельвига, можно подумать, что он явился запоздалым классицистом в романтическое время. Самые темы, стиль, жанры, размеры – все это взято у классицистов. И все-таки причислять Дельвига к классицистам или сентименталистам, которые тоже культивировали жанр идиллий (В. И. Панаев), было бы ошибочно. Дельвиг, прошедший школу Жуковского и Батюшкова, также был романтиком, который тосковал по утраченной античности, по патриархальности, по «естественному» человеку, по условному миру классической стройности и гармонии. Он был разочарован в современном обществе, где нет ни настоящей дружбы, ни подлинной любви, где человек чувствовал разлад и с людьми, и с самим собой. За гармоничным, прекрасным и цельным миром античности, о которой сожалеет Дельвиг, стоит лишенный цельности человек и поэт. Он озабочен разобщенностью, разрозненностью, внутренней дисгармонией людей и страшится будущего.

С этой точки зрения идиллии и антологические стихотворения Дельвига противостояли как классицистическим, так и сентиментальным образцам этих жанров. Они считались высокими художественными достижениями поэзии русского романтизма и одним из лучших воплощений духа античности, древней поэзии, ее, по словам Пушкина, «роскоши», «неги», «прелести более отрицательной», чем положительной, «которая не допускает ничего напряженного в чувствах; тонкого, запутанного в мыслях; лишнего, неестественного в описаниях!»<sup>9</sup>.

Дельвиг внес в жанры идиллии и антологического стихотворения несвойственное ему содержание – скорбь о конце «золотого века». Подтекст его восхитительных идиллий, наивных и трогательных своей жизнерадостностью, коренился в чувстве тоски по утраченной былой гармонии между людьми и человека с природой. В нынешнем мире под покровом гармонии таится хаос, и потому прекрасное хрупко и ненадежно. Но потому же и особенно дорого. Так в идиллию проникают элегические мотивы и настроения. Ее содержание становится драматичным и печальным. Дельвиг ввел в идиллию трагический конфликт – крушение патриархально-идиллического мира под воздействием городской цивилизации – и тем самым обновил жанр.

В идиллии «**Конец золотого века**» городской юноша Мелетий полюбил прекрасную пастушку Амариллу, но не сдержал клятв верности. И тогда всю страну постигло несчастье. Трагедия коснулась не только Амариллы, которая потеряла разум, а потом утонула, – померкла красота Аркадии, потому что разрушилась гармония между людьми и между человеком и природой. И виноват в этом человек, в сознание которого вошли корысть и эгоизм. Идиллического мира теперь нет в Аркадии. Он исчез. Больше того: он исчез повсюду. Вторжение в идиллию романтического сознания и углубление его означало гибель идиллии как жанра, поскольку утратилось содержательное ядро – гармонические отношения людей между собой и внешним миром.

Пушкин соглашался с Дельвигом: прекрасное и гармоничное подвержены гибели и смерти, они преходящи и бrenны, но чувства, вызванные ими, вечны и нетленны. Это дает человеку силу пережить любую утрату. Кроме того, жизнь не стоит на месте. В ходе исторического движения прекрасное и гармоничное возвращаются – пусть даже в ином виде, в ином облике. Трагические моменты столь же временны, как и прекрасные. Печаль и уныние не всевластны. Они тоже гости на этой земле.

---

<sup>9</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 т. Т.7. С. 45.

В такой же степени, как и в идиллиях, Дельвиг явился романтиком и в своих народных песнях. В духе романтизма он обращался к народным истокам и проявлял интерес к древней национальной культуре. Если для воссоздания «античного» типа и мирозерцания он избрал жанр идиллий, но для «русского» типа и мирозерцания – жанр русской песни.

Песни Дельвига наполнены тихими жалобами на жизнь, которая делает человека одиноким и отнимает у него законное право на счастье. Песни запечатали мир страданий простых русских людей в печальных и заунывных мелодиях («Ах, ты ночь ли...», «Голова ль моя, головушка...», «Скучно, девушки, весною жить одной...», «Пела, пела, пташечка...», «Соловей мой, соловей...», «Как за реченькой слободушка стоит...», «И я выйду на крылечко...», «Я вечер в саду, младшенька, гуляла...», «Не осенний частый дождичек...»).

Содержание лирических песен Дельвига всегда грустно: не сложилась судьба девицы, тоскующей о суженом, нет воли у молодца. Любовь никогда не приводит к счастью, а приносит лишь неизбывное горе. Русский человек в песнях Дельвига жалуется на судьбу даже в том случае, когда нет конкретной причины. Грусть и печаль как бы разлиты в воздухе, и потому человек их вдыхает и не может избежать, как не в силах избавиться от одиночества.

В отличие от своих предшественников Дельвиг не обрабатывал народные песни, превращая их в литературные, а сочинял свои, оригинальные, воссоздавая формы мышления и поэтику подлинных фольклорных образцов. Свои песни Дельвиг наполнял новым, чаще всего драматическим содержанием (разлука, несчастная любовь, измена).

Русские песни создавались по аналогии с антологическим жанром и отличались такой же строгостью, выдержанностью и сдержанностью поэтической речи. И хотя Дельвиг эстетизировал язык песен в соответствии с нормами поэтического языка 1820-х годов, ему удалось уловить многие специфические черты поэтики русского фольклора, в частности, принципы композиции, создания атмосферы, отрицательные зачины, символику и пр. Среди русских поэтов он был одним из лучших знатоков и интерпретаторов народной песни. Его заслуги в песенном жанре ценили Пушкин и А. Бестужев.

Из других жанровых форм в творчестве Дельвига были продуктивны жанры сонета и романса.

Тяготением к строгим классицистическим формам можно объяснить, по-видимому, и обращение Дельвига к твердой жанрово-строфической форме сонета, высоким образцом которого является у поэта сонет **«Вдохновение»**<sup>10</sup>.

**Романсы** Дельвига («Вчера вакхических друзей...», «Друзья, друзья! я Нестор между вами...», «Не говори: любовь пройдет...», «Одинокое месяц плыл, зыбляся в тумане...», «Прекрасный день, счастливый день...», «Проснися, рыцарь, путь далек...», «Сегодня я с вами пирую, друзья...», «Только узнал я тебя...») сначала писались в сентиментальном духе. В них имитировались приметы фольклорных жанров, но затем Дельвиг устранил в них налет чувствительности, несколько салонной изысканности и искусственной поэтичности. Из немногочисленных элегий Дельвига, положенных на музыку и близких романсу, наиболее известна **«Когда, душа, просилась ты...»**.

В середине 1820-х годов Дельвиг – уже признанный мастер, занявший прочные позиции в литературной среде. В 1826 г. он выпускает знаменитый альманах «Северные цветы на 1825», который имел большой успех. Всего было выпущено семь книжек, к которым в 1829 г. присоединился альманах «Подснежник». В «Северных цветах» печатались близкие Дельвигу, Пушкину и всему пушкинскому кругу литераторы – Вяземский, Баратынский, Плетнев, И. Крылов, Дашков, Воейков, В. Перовский, Сомов, Гнедич, Ф. Глинка, Д. Веневитинов, А. Хомяков, В. Туманский, И. Козлов, Сенковский, В. Одоевский, З. Волконская, Н. Гоголь и др.

---

<sup>10</sup> См.: «Сонет» («Златых кудрей приятная небрежность...»), «Сонет» («Что вдали блеснуло и дымится?...»), «Сонет» («Я плыл один с прекрасною в гондоле...»).

В конце 1829 г. Пушкин, Вяземский, Жуковский задумали издавать газету и сделать ее органом своей литературной группы. Редактором и издателем ее стал Дельвиг (первые 10 номеров редактировал Пушкин совместно с О. Сомовым). В ней Дельвиг проявил себя не только как издатель и редактор, но и как видный литературный критик, отличавшийся вкусом и широкими познаниями. Он критиковал романы Булгарина за их антиисторичность и антихудожественность, выступал против «торгового» направления в литературе и «неистойной словесности». Именно эти тенденции в литературе отвергались пушкинским кругом писателей. Прекращение «Литературной газеты» тяжело подействовало на Дельвига, и он вскоре умер. В пользу братьев Дельвига Пушкин собрал последнюю книжку альманаха «Северные цветы на 1832 год».

### **Н. М. Языков (1803–1847)**

Совсем иной по содержанию и по тону была поэзия Николая Михайловича Языкова, который вошел в литературу как поэт-студент<sup>11</sup>. И это амплуа создало ему весьма своеобразную репутацию. Студент – почти недавний ребенок, еще сохраняющий некоторые привилегии детского возраста. Он может позволить себе «шалости» и всякого рода рискованные выходки, вызывая к себе при этом сочувственно-снисходительное отношение окружающих. Пушкин восклицал, обращаясь к своему младшему другу: «Как ты шалишь и как ты мил!» В поэзии Языкова с ее характерным «захлебом» рождался своего рода эффект инфантилизма, милой незрелости. Полумнимая незрелость языковской музыки, дает право крайне свободного обращения с писаными и неписаными законами поэтического творчества. Поэт смело нарушает их и делает это словно играючи. Читая стихи Языкова, приходится нередко сомневаться в правомерности некоторых предлагаемых им самим жанровых обозначений, так они непохожи на данные им названия «элегия», «песня», «гимн». Они кажутся произвольными, причем впечатляет легкость, с которой Языков их именуется, относя к тому или иному жанру.

Языков учился в разных учебных заведениях, пока в 1822 г. не уехал в Дерпт, где поступил на философский факультет тамошнего университета и провел в нем семь лет. Экзамена за университет он не сдавал и покинул его «свободно-бездипломным».

В творчестве Языкова отчетливо выделяются два периода – 1820-х – начало 1830-х годов (примерно до 1833) и вторая половина 1830-х – 1846 годы. Лучшие произведения поэта созданы в первый период.

Как и другие поэты пушкинской эпохи, Языков сформировался в преддверии восстания декабристов, в период подъема общественного движения. Это наложило отпечаток на его лирику. Радостное чувство свободы, охватившее современников поэта и его самого, непосредственно повлияло на строй чувств Языкова. С декабристами Языкова сближала несомненная оппозиционность. Однако в отличие от декабристов у Языкова не было каких-либо прочных и продуманных политических убеждений. Его вольнолюбие носило чисто эмоциональный и стихийный характер, выражаясь в протесте против аракчеевщины, всяких форм угнетения, сковывавших духовную свободу. Отсюда и пафос языковской поэзии – «стремление к душевному простору», как определил его И. В. Киреевский<sup>12</sup>. Словом, Языкову не были чужды гражданские симпатии, но главное – простор души, простор чувств и мыслей, ощущение абсолютной раскованности.

---

<sup>11</sup> При жизни Н. М. Языков выпустил три сборника стихотворений: Стихотворения. СПб., 1833; 56 стихотворений. М., 1844; Новые стихотворения. М., 1845. Из других изданий назовем следующие: *Языков Н. М. Собрание стихотворений*. М.; Л., 1948 («Библиотека поэта». Большая серия); Стихотворения. Сказки. Поэмы. Драматические сцены. Письма. М.; Л., 1959; Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964 («Библиотека поэта». Большая серия). Стихотворения и поэмы. Л., 1988 («Библиотека поэта». Большая серия).

<sup>12</sup> О стихотворениях г. Языкова. – Телескоп, 1834, ч. 19, № 3, 4.

Главные достижения Языкова связаны со студенческими песнями (циклы 1823 и 1829 годов), с элегиями и посланиями. В них и возникает тот образ мыслящего студента, который предпочитает свободу чувств и вольное поведение принятым в обществе официальным нормам морали, отдающим казенщиной. Разгульное молодечество, кипение юных сил, «студентский» задор, смелая шутка, избыток и буйство чувств – все это было, конечно, открытым вызовом обществу и господствовавшим в нем условным правилам.

В 1820-е годы Языков – уже сложившийся поэт с буйным темпераментом. Его стих – хмельной, тональность поэзии – пиршественная. Он демонстрирует в поэзии избыток сил, удалство, небывалый разгул вакхических и сладострастных песен. Весь этот комплекс представлений не совсем адекватен реальной личности Языкова: под маской лихого бесшабашного гуляки скрывался человек с чертами застенчивого увальня, провинциального «дикаря», не слишком удачливого в делах любви и не столь склонного к кутежам, как об этом можно подумать, читая стихи поэта. Однако созданный Языковым образ лирического героя оказался колоритным, убедительным, художественно достоверным. Современники заметили, что в литературу пришла необычная, «студентская» муза. Не все удавалось молодому Языкову: порой он писал бесцветно и вяло, не гнушался штампами. Тогда сердился на себя и впадал в резкую и отчаянную самокритику. Но иногда Языков, казалось, нащупывал какую-то новую для себя дорогу. Ему становилось тесно в рамках созданных им же образов (например, бури), и он искал глубины, правды чувств и хотел показать себя таким, каким был на самом деле. Так, в стихотворном послании Н. Д. Киселеву, имевшем подзаголовок «отчет о любви» (наподобие «Отчету о луне» Жуковского»), Языков с редкой откровенностью в духе «Исповеди» Руссо признается в том, в чем никогда не признался бы обаятельный удачливый весельчак-любовник – в робости, в пугающих томлениях сердца, в несостоятельных мечтах о соединении с той, к которой влекут разыгравшиеся в воображении «телесные затеи», скованные юношеской нерешительностью.

Если попытаться определить основной пафос поэзии Языкова, то это пафос романтической свободы личности.

«Студент» Языков испытывает подлинный восторг перед богатством жизни, перед собственными способностями и возможностями. Отсюда так естественны в его речи торжественные слова, восклицательные интонации, громкие призывы. Вольные намеки постепенно приобретают все большую остроту, поясняющую истинный смысл бурсацкого разгула. Оказывается, он противник «светских забот» и внутренне независим. Ему присущи рыцарские чувства – честь, благородство. Он жаждет славы, но исключает лесть («Чинов мы ищем не ползком!»), ему свойственны искреннее вольнолюбие, гражданская доблесть («Сердца – на жертвенник свободы!»), равноправие, отвращение к тирании («Наш ум – не раб чужих умов»), презрение к атрибутам царской власти и к самому ее принципу («Наш Август смотрит сентябрем – Нам до него какое дело?»).

Человек в лирике Языкова предстал сам собой, каков он есть по своей природе, без чинов и званий, отличий и титулов, в целостном единстве мыслей и чувств. Ему были доступны и переживания любви, природы, искусства и высокие гражданские чувства.

Вольнолюбие, одушевлявшее Языкова, не помешало ему, однако, увидеть рабскую покорность народа. В двух элегиях («Свободы гордой вдохновенье!» и «Еще молчит гроза народа...»), написанных уже в то время, когда революционные и освободительные движения в Европе были подавлены, Языков глубоко скорбит о рабстве, нависшем над Россией. Он сетует на недостаток протестующего чувства в народе («Тебя не слушает народ...»), но свободу понимает как «святое мщенье». В стихотворениях возникают мрачные картины («Я видел рабскую Россию: Перед святыней алтаря, Гремя цепями, Склонивши выю, Она молилась за царя») и горькие пророчества («Столетия грозно протекут, – И не пробудится Россия!»), но даже и тогда в поэте живет вера в свободу («Еще молчит гроза народа, Еще не скован русский ум, И угнетенная свобода Таит порывы смелых дум»). Она не исчезает и после поражения восстания декабристов. Стихотворение «Пловец» («нелюдимо наше море...»), созданное в 1829 г., полно мужества и бодрости. Образ роковой, изменчивой и

превратной морской стихии, как и образы бури, ветра, туч, грозных в своем своенравии, типичны для романтической лирики и вместе с тем навеяны воспоминаниями о недавних трагических событиях русской истории. Силе стихии романтик противопоставляет силу души, твердость духа, личную волю мужественных людей, спорящих со стихией («Смело, братья! Ветром полный, Парус мой направил я: Полетит на скользски волны Быстрокрылая ладья!»). В зримой картине Языкову видится отдаленная цель: «Там, за далью непогоды. Есть блаженная страна...». Но Языков только приоткрывает идеальный мир. Пафос его – укрепление воли человека посреди роковой непогоды, стремление поддержать дух и заразить порывом к свободе. И хотя в стихотворениях Языкова нет-нет да и появятся ноты печали и сомнений, они все-таки единичны. Они огорчают, но не пугают, не обессиливают и легко преодолеваются. Приподнятое настроение, жизнелюбие, восторженное состояние души выразилось в поэтической речи Языкова торжественно и вместе с тем естественно. Это происходит потому, что восторг вызывают у поэта любые предметы – «высокие» и «низкие». Поэтический восторг Языкова «заземлен», лишен величавости, одического «парения». Отсюда понятно, что центральные жанры языковской лирики – гимн и дифирамб. При этом любой жанр – песня и элегия, романс и послание – может стать у поэта гимном и дифирамбом, потому что в них преобладает состояние восторга. Таким путем Языков достигает свободы от «правил» классицизма.

Вследствие содержательной новизны жанры поэзии Языкова преобразуются. Элегия, например, включает разнообразные мотивы – гражданские, личные; разнообразные интонации – грустную, ироническую, торжественную; разнообразные стилевые пласты – от высоких слов до разговорных и просторечных. Политическая тема становится глубоко личной, воплощаясь в элегическом раздумье, но стиль элегии создается не с помощью одного лишь унылого или меланхолического словаря. Поэтическая речь легко вбирает в себя и устаревшие обороты, и одическую лексику. Это означает, что между темой и жанром, жанром и стилем нарушена жесткая зависимость.

Всем этим поэт обязан эпохе романтизма. Но для того чтобы выразить романтическую свободу, надо было виртуозно овладеть стихом и стилем. Учителем Языкова был, несомненно, Пушкин. Языков довел поэтическую стилистику, выработанную Пушкиным, и ямбический размер до предельного совершенства.

Удалое молодечество с исключительной силой проявилось в поэтической речи, широкой и раздольной. Языков смел и неистощим в оживлении поэтического словаря, в создании необычных поэтических формул, высоких и иронических одновременно. В стихотворениях Языкова встречаем: *«ночного неба президент» (о луне)*, *«очам возмутительным»*, *«с природою пылкою»*, *«с дешевой красой»*, *«откровенное вино»*. Вводя в поэтическую речь славянизмы и архаизмы (*«Лобзать твои уста и очи»*), Языков часто оттеняет их новообразованиями (*«Истаевать в твоей любви!»*), просторечием или бытовым сравнением. Ему по душе устаревшие синтаксические конструкции (*«Могуч восстать до идеала»*, *«Минувших лет во глубине Следим великие державы...»*). Для усиления чувств и передачи волнующих его переживаний он нагнетает сравнения, используя анафорические обороты, повторяя поэтические формы внутри стиха (*«Ты вся мила, ты вся прекрасна!»*). Гоголь писал о Языкове: *«Имя Языков пришлось ему недаром: владеет он языком, как араб диким конем своим, и еще как бы хвастается своею властью. Откуда ни начнет период, с головы ли, с хвоста ли, он выведет его картинно, заключит и замкнет так, что остановишься пораженный. Все, что выражает силу молодости, не расслабленной, но могучей, полной будущего, стало вдруг предметом стихов его. Так и брызжет юношеская свежесть от всего, к чему он ни прикоснется»*.

Языков широко раздвинул границы поэтического словоупотребления и расшатал устойчивость стилей гражданской и элегической поэзии. Новаторство Языкова в области поэтического языка идет об руку со стиховым. Поэт в совершенстве владеет строфой и синтаксическим периодом. Он совершил в русской поэзии переход от строфически упорядоченной речи к свободно льющемуся стиху. Стихи Языкова текут безостановочно, им

нет преград, они не встречают препятствий. Стихотворный период Языков мог длиться бесконечно. Например, в послании «Денису Васильевичу Давыдову» каждая строфа состоит либо из одних вопросительных, либо из одних восклицательных предложений, либо из одного предложения.

Летом 1826 г. в жизни Языкова произошло важное событие: по приглашению Пушкина он приехал в Михайловское и встретил исключительно радушный прием. Духовная атмосфера, породившая Языкова и Пушкина, отлилась в замечательных стихотворениях, в которых воспеты Михайловское, Тригорское и их обитатели («Тригорское», «Вечер», два послания «П. А. Осиповой»). Языков испытал на себе глубокое личное обаяние Пушкина и восхищался его стихами. Пушкин также был тронут дружбой Языкова и высоко ценил свободу его письма, самовластное владение языком и периодом.

С течением времени Языков, достигнув формального совершенства в стихе и поэтической речи, остановился и перестал развивать свой талант. К тому же легкий, подвижный, летучий, быстрый стих освоили и другие поэты. Он стал привычным и примелькался, а смелое словоупотребление стало восприниматься нормой. Время обгоняло Языкова.

И все-таки в поэтическом творчестве Языкова в 1830-е годы наметились важные перемены. Новый Языков «трезв», задумчив, серьезен, его чувства и переживания стали глубже, чем раньше. В нем не было вытравлено былое эротико-гедонистическое начало, но в целом звучание любовных стихов намного усложняется и обогащается: бурные восторги сочетаются с воспоминаниями о невозвратных потерях, со щемящими нотами тоски, разлуки, с нежностью и надеждами на счастье. Во второй половине 1830-х – 1840-х годах Языков умиляется патриархальностью, воскрешает библейские и религиозные мотивы. Часто его стихотворения, особенно послания, холодны, риторичны, вялы и даже небрежны по языку. Роскошь слога, торжественность, звучность речи теперь обернулись напыщенностью и безвкусицей. Декларативность, дидактизм все чаще проникают в лирику Языкова.

Постепенно в поэтическом мироощущении Языкова наметилась оппозиция вечных, непреходящих, нетленных ценностей и временных, «мимопроходящих», сиюминутных. Бывший дерптский бурш начинает славить белокаменную столицу, которая необыкновенно мила ему своей стариной. Семисотлетняя Москва с золотыми крестами на соборах, храмах и церквях, с твердынями башен и стен, понятая как сердце России и как величавый символ народного бессмертия, становится для Языкова истинным источником бессмертной жизни и неиссякаемого вдохновения. Такое восприятие Москвы и России подготовило переход Языкова, «западника» по студенческому воспитанию, прошедшего нерусскую школу жизни и получившего немецкое образование, к славянофильству.

В последние годы творчества в лирике Языкова снова встречаются подлинные лирические шедевры («Буря», «Морское купанье» и др.). В них особенно отчетливо видна возросшая крепость его стиля, их отличают продуманный лаконизм композиции, гармоническая стройность и чистота языка. Языков сохраняет стремительность лирической речи, щедрость живописи и энергичную динамичность.

Языков, по словам Белинского, «много способствовал расторжению пуританских оков, лежавших на языке и фразеологии». Он придал стихотворному языку крепость, мужественность, силу, овладел стихотворным периодом. В его лирике ярко запечатлелась вольная душа русского человека, жаждавшая простора, цельная, смелая, удалая и готовая развернуться во всю свою ширь.

## Поэты-любомудры

**«Поэты пушкинского круга» были неформальным объединением поэтов, сложившимся в 1820-х годах. Более тесным образованием (1823) был московский**

кружок любителей мудрости – любомудров. В него вошли поэт Д. Веневитинов, прозаик В. Одоевский, критик И. Киреевский, литераторы Н. Рожалин, А. Кошелев; к ним примкнули историк М. П. Погодин, поэт и филолог С. Шевырев. И хотя кружок распался в 1825 г., духовное единство, связывающее ее членов, продолжало сохраняться. Впоследствии бывшие участники общества любомудрия основали журнал «Московский вестник». На короткое время с любомудрами сблизился Пушкин.

Поэзия любомудров стала еще одним связующим звеном между поэзией 1820-х и 1830-х годов. Любомудры ставили своей задачей изучение немецкой романтической философии, в которой увидели программу жизни и программу литературы. Она легла в основу поэзии любомудров, которые заявили, что русская поэзия, не исключая и Пушкина, страдает недостатком мысли и ее надлежит насытить философским содержанием. Отсюда проистекала идея противопоставить непосредственно чувственной и легко льющейся поэзии Пушкина и находящейся под его несомненным влиянием русской поэзии вообще наполненную философским смыслом поэзию, пусть несколько затрудненную в выражении и восприятии. Любомудры хотели придать русской поэзии философское направление, в значительной мере шеллингианское, предполагавшее изложение романтической философии на поэтическом языке. Но любомудры не предполагали просто зарифмовать близкие им философские идеи – они намеревались перенести эти идеи в иную, лирическую, стихию.

Согласно представлениям любомудров, в мире не существует идиллических отношений, и гармония между человеком и природой достигается преодолением противоречий. В ходе трудного и мучительного, но вместе с тем вдохновенного познания природа постигает себя в своем высшем и самом совершенном духовном творении – поэте, а любому человеку благодаря поэту открывается наслаждение вещными истинами.

#### **Д. В. Веневитинов (1805–1827)**

Из поэтов-любомудров несомненным поэтическим талантом был наделен Д. Веневитинов. Его неповторимый литературный мир сложился примерно к 1825 г. Веневитинов прочно усвоил элегический словарь и принципы элегического стиля Жуковского – Пушкина. Его поэзия развивалась в духе идей русского и немецкого романтизма. Слово в его лирике освобождалось от конкретного предметного значения, реальные события переносились в сферу человеческой мысли. Веневитинов использовал в своей лирике достаточно традиционный элегический словарь, который, однако, им преображался: в него вносилось не чувственно-элегическое содержание, а философское содержание. Типично элегические слова обретали новый, философский смысл. Так происходит, например, в стихотворении «**К любителю музыки**»:

Когда бы знал, что эти звуки,  
Когда бы тайный их язык  
Ты чувством пламенным проник, –  
... Тогда б ты не желал блеснуть  
Личиной страсти принужденной,  
Но ты б в углу, уединенный,  
Таил вселюбящую грудь.  
Ты б тайно слезы проливал  
И к ним горячие объятья,  
Как друг вселенной, простира.

Здесь все было характерно: и желание не просто пережить строй музыки и насладиться звуками, но узнать «тайный их язык», и стилизованное под немецкий язык строение фразы («в углу. Таил вселюбящую грудь»), и выражение «друг вселенной», гораздо более туманное



и романтически всеобщее, чем пришедшее в русский культурный обиход из Франции «друг человечества», встречающееся у Карамзина и Пушкина (например, в «Деревне»: «Друг человечества печально замечает.»!).

Веневитинов пытается соединить непосредственные ощущения с ясностью мысли, вдохнуть в эти ощущения особый смысл и путем столкновения создать выразительную картину, полную драматизма. На этом зыбком фундаменте вырастает веневитиновское представление о художнике-гении, о его роли в мире, о его небесном призвании, божественном избранничестве и трудном, незавидном положении в обществе. Таковы стихотворения «**Поэт**» («Тебе знаком ли сын богов...»), «**Люби питомца вдохновенья...**», перевод фрагмента из «Фауста» Гете, элегии «**Я чувствую во мне горит...**», «**Поэт и друг**».

По мысли Веневитинова, поэзия – познание тайн бытия, и лишь она противостоит прозе и бездуховности окружающей жизни. Трагизм бытия отступает перед мощью и красотой поэтического слова. Поэт провидит будущую гармонию, утверждает согласие между человеком и природой. Романтическая тема поэта-пророка, сохраняя в лирике Веневитинова личный и общественный смысл, переключена в общефилософский план и обращена к читателю новыми гранями:

Тебе знаком ли сын богов,  
Любимец муз и вдохновенья?  
Узнал ли б меж земных сынов  
Ты речь его, его движенья?  
Не вспыльчив он, и строгий ум  
Не блещет в шумном разговоре,  
Но ясный луч высоких дум  
Невольно светит в ясном взоре.

Речь в стихотворении идет об идеальном лице, так как поэт для любомудров – высшее выражение человека духовного. Поэзия, по мнению любомудров, та же философия, но в пластических образах и гармонических звуках. В таком контексте сочетание «высокие думы» воспринимается не расхожим поэтическим клише, а заключающим в себе определенные философские идеи. Слова «строгий ум» означают последовательность, логичность и точность мысли, привычку к философским штудиям. Перед читателем встает образ идеального поэта-философа, чуждого светской суеты («Не блещет в шумном разговоре...»), погруженного в глубокие и серьезные размышления. Он противопоставлен «земным сынам» не потому, что презирает их, – он поднялся на такую духовную высоту, которая еще остается недостижимой для обыкновенных людей.

В любовных элегиях драматическое чувство, испытываемое Веневитиновым к княгине З. А. Волконской, хозяйке знаменитого московского литературно-музыкального салона, также приобретало не только возвышенное, но и философическое звучание, напоминая о «дивной стране очарованья», «о жаркой отчизне красоты» и о неуголенном, хотя и пробужденном, горячем чувстве, как, например, в «**Элегии**».

Волшебница! Как сладко пела ты  
Про дивную страну очарованья,  
Про жаркую отчизну красоты!  
Как я любил твои воспоминанья,  
Как жадно я внимал словам твоим  
И как мечтал о крае неизвестном!  
Ты упилась сим воздухом чудесным,  
И речь твоя так страстно дышит им!  
На цвет небес ты долго нагляделась  
И цвет небес в очах нам принесла.

Душа твоя так ясно разгорелась  
И новый огонь в груди моей зажгла.  
Но этот огонь томительный, мятежный,  
Он не горит любовью тихой, нежной, –  
Нет! он и жжет, и мучит, и мертвит,  
Волнуется изменчивым желаньем,  
То стихнет вдруг, то бурно закипит,  
И сердце вновь пробудится страданьем.  
Зачем, зачем так сладко пела ты?  
Зачем и я внимал тебе так жадно  
И с уст твоих, певица красоты,  
Пил яд мечты и страсти безотрадной?

### **С. П. Шевырев (1806–1864)**

В русле художественных поисков Любомудров развивалась и поэзия С. Шевырева. Среди наиболее известных и обративших на себя внимание его стихотворений были «**Я есмь**», «**Мысль**», «**Цыганская пляска**», «**Петроград**», «**Стансы**» («Когда безмолвствуешь, природа...»), «**Стансы**» («Стен городских затворник своенравный...»), «**К Италии**» и другие. Шевырев варьирует в своей лирике излюбленные Любомудрами темы об избранничестве поэта, его особой миссии, о единстве природной жизни и души человека. По мысли Шевырева, природа не может выразить себя словесно, а обыкновенный человек не может передать обычным языком ее тайны. Познание и сокровенное слово о ней доступны только поэту-жрецу. Его речь наполнена восторгом, который сопутствует познанию и проповеди. В отличие от Веневитинова, опиравшегося на элегический словарь романтической поэзии, Шевырев обращается к поэтическому наследию XVIII в., воскрешая стилистические традиции духовных од, широко используя славянизмы и архаизмы, сообщая поэтической речи торжественное величие и ораторские интонации. Он преклоняется перед мощью и нетленностью человеческой мысли.

### **А. С. Хомяков (1804–1860)**

Первоначально он развивал традиционные для Любомудров темы: поэтическое вдохновение, единство человека и природы, любовь и дружба. Поэт в лирике Хомякова – соединительное звено между мирозданием и природой. Его «божественный» жребий предуказан свыше: дать «голос стройный» земле, «творенью мертвому язык». Поэт у Хомякова мечтает слиться с природой («Желание»), раствориться в ней, но так, чтобы стать «звездой». В известной мере здесь Хомяков смыкается с Тютчевым (ср. тютчевский мотив: «Душа хотела б быть звездой...»), хотя его небольшое дарование несравнимо с гениальным даром Тютчева. В лирике Хомяков полон возвышенных порывов и устремлений. Эти его мечты и желания сопровождаются традиционными размышлениями. Когда же к поэту не приходит «божественный глагол», наступает «час страданья»:

...звуков нет в устах поэта  
Молчит окованный язык.<...>  
И луч божественного света  
В его виденья не проник.  
Вотще он стонет иступленный:  
Ему не внемлет Феб скупой,  
И гибнет мир новорожденный  
В груди бессильной и немой.

## Поэты-романтики второго ряда

### Поэты кружка Станкевича (И. Ключников (1811–1895), В. Красов (1810–1854), К. Аксаков (1817–1860))

Эти поэты получили известность на короткое время в 1830-е годы. Из них только К. С. Аксаков оставил заметный след в литературе страстной стихотворной публицистикой (например, стихотворение «Свободное слово» ) и горячей популяризацией славянофильского учения.

Из других поэтов 1810–1830-х годов, сохранивших творческую самостоятельность и обративших на себя благосклонное внимание публики, выделялись А. Ф. Воейков, И. И. Козлов, А. Ф. Вельтман, В. И. Туманский, Ф. А. Туманский, А. И. Подолинский, В. Г. Тепляков, В. Г. Бенедиктов, А. И. Полежаев и А. В. Кольцов.

#### А. Ф. Воейков (1779–1839)

Поэт тяготел к описательной лирике и сатире. Он создал в 1814-1830-е годы знаменитую сатиру «Дом сумасшедших», в которой карикатурно представил портреты многих литераторов и общественных деятелей начала XIX в. В 1816 г. перевел поэму французского поэта Делиля «Сады».

#### И. И. Козлов (1779–1840)

Значительным успехом пользовалось творчество И. Козлова, первые поэтические опыты которого вдохновлены гением Байрона. Его талант, по словам Жуковского, «пробужденный страданием»<sup>13</sup>, с течением времени все более креп. Подобно Байрону, Козлову свойственны вольнолюбивые мечтания, честь, благородство. Частный эпизод эпохи наполеоновских войн, запечатленный в стихотворении «На погребение английского генерала сира Джона Мура» , прозвучав реквиемом достойному воину, выразил высоту духа и чувство сердечности:

Не бил барабан перед смутным полком,  
Когда мы вождя хоронили,  
И труп не с ружейным прощальным огнем  
Мы в недра земли опустили.

Прости же, товарищ! Здесь нет ничего  
На память могилы кровавой;  
И мы оставляем тебя одного  
С твоею бессмертною славой.

Козлов умел поэтически передать и гражданскую страстность, и нравственную взыскательность, и тончайшие душевные переживания. Ему не были чужды сомнения, тревоги, «скорбь души», «светлые мечты», «тайны дум высоких», живая радость, красота женщины, сладкая тоска – все то, чем живет человек. Козлову часто не доставало оригинальности, его поэтический словарь слишком традиционен, в нем повторяются

---

<sup>13</sup> И. И. Козлов был поражен тяжким недугом: в сорок лет он был парализован и ослеп.

привычные «поэтизмы» романтической поэзии, но в лучших произведениях, таких как **«Романс»** («Есть тихая роща у быстрых ключей...»), **«Венецианская ночь. Фантазия»**, «На погребение английского генерала сира Джона Мура», **«Княгине З. А. Волконской»**, **«Вечерний звон»**, он достигает подлинной искренности.

Вечерний звон, вечерний звон!  
Как много дум наводит он  
О юных днях в краю родном,  
Где я любил, где отчий дом,  
И как я, с ним навек простясь,  
Там слушал звон в последний раз!

Ему принадлежит одно из лучших стихотворных переложений из «Слова о полку Игореве» – **«Плач Ярославны»**.

Поэма Козлова **«Чернец»** стоит в одном ряду с романтическими поэмами Пушкина и Лермонтова.

### **А. Ф. Вельтман (1800–1870)**

А. Вельтман более известен как замечательный прозаик, но начинал он свой путь с поэм. Впрочем, и его проза носит следы поэзии: она организована не по строгим грамматическим и синтаксическим правилам языка, а, скорее, по эмоциональным законам поэзии. При этом поэтическое повествование часто прерывается стиховыми вставками. Стихотворное наследие Вельтмана невелико по объему, но весьма оригинально. Вельтман любит иронию, игру со словом, смещение смысловых значений, оттенков и жанров, совмещение серьезного с буффонадой. Ему присущ дух маскарада, шутовства. Одни из лучших лирических произведений Вельтмана написаны в народном духе: это песня девушек **«Загрустила зоря, зоря-зоренька...»** из повести «Кощей Бессмертный» и «Песня разбойников» («Что отуманилась, зоренька ясная...») из поэмы «Муромские леса». Последняя была положена на музыку композиторами А. Варламовым и А. Алябьевым и стала популярным романсом.

Что отуманилась, зоренька ясная,  
Пала на землю росой?  
Что ты задумалась девушка красная,  
Очи блеснули слезой? <...>

Вельтман умеет выразить стихийную, неподдельную страсть, взявшую в плен простого человека:

Много за душу свою одинокую,  
Много нарядов куплю!  
Я ль виноват, что тебя, черноокою,  
Больше, чем душу, люблю!

### **В. И. Туманский (1800–1860)**

В. Туманский принадлежал к тем поэтам второго ряда, которые «оттачивали, доводили до совершенства художественные открытия их выдающихся современников». Поэтому Туманский – признанный мастер «унылой элегии» – шел в русле разных поэтов, но его нельзя назвать эпигоном и подражателем. Стихотворения на «общественные» темы («Гимн

богу», «Век Елизаветы и Екатерины») – результат политического влияния Кюхельбекера, «Сонет на кончину Ризнич» отзывается слогом Пушкина, стихотворение «В память Веневитинова» «пронизано пафосом любомудрия и облечено в одежды условного» перифрастического элегического стиля. Самым устойчивым и долговременным было влияние Пушкина. Туманский был настроен на «пушкинскую волну», усвоил интонации и даже стиховые ходы великого поэта. Пушкин знал о том, что его товарищ «вторичен» и во многом ему следует. Это давало Пушкину право свободно брать у Туманского «свое». В 1822 г. Туманский написал элегию «Видение», из которой строка «Мои младенческие годы» в несколько измененном виде – «Мои утраченные годы» – в 1828 г. перешла в полную редакцию пушкинской элегии «Воспоминание».

Тематический и жанровый диапазон лирики Туманского вмещается в границы «унылой элегии», которую он гармонизирует. Пушкин отмечал в лучших стихах Туманского «гармонию и точность слога». Вслед за Пушкиным Туманский соединяет элегию с антологической лирикой, стремясь объективировать чувство. В этом духе написана, например, знаменитая описательная элегия «Одесса» :

В стране, прославленной молвою бранных дней,  
Где долго небеса отрада для очей,  
Где тополы шумят, синеют грозны воды, –  
Сын хлада изумлен сиянием природы.  
Под легкой сению вечерних облаков  
Здесь упоительно дыхание садов.  
Здесь ночи теплые, луной и негой полны,  
На злачные брега, на серебряные волны  
Сзывают юношей веселые рои.  
И с пеной по морю расходятся ладьи.  
Здесь – тихой осени надежда и услада –  
Холмы увенчаны кистями винограда.  
И девы, томные наперсницы забав,  
Потупя быстрый взор иль очи приподняв,  
Равно прекрасные, сгорают наслажденьем  
И душу странника томят недоуменьем.

Уже из этого стихотворения видно, что Туманский использует антологическую лирику и присущий ее строй для воссоздания современной картины, а вовсе не для выражения чувств «древних» или проникновения во внутренний мир лирических персонажей и лирического героя. В этом отношении он чуждается каких-либо резких и дерзких поэтических нововведений, усвершенствуя стиль и стих, восходящие к его предшественникам. С такой точки зрения показательна его «Элегия» («На скалы, на холмы глядеть без нагляденья.»):

На скалы, на холмы глядеть без нагляденья;  
Под каждым деревом искать успокоенья;  
Питать бездействием задумчивость свою;  
Подслушивать в горах журчащую струю  
Иль звонкое о брег плесканье океана;  
Под зыбкой пеленой вечернего тумана  
Взирать на облака, разбросанны кругом  
В узорах и цветах и в блеске золотом, –  
Вот жизнь моя в стране, где кипарисны сени,  
Средь лавров возраста, приманивают к лени,  
Где хижины татар венчает виноград,

Где роща каждая есть благовонный сад.

Элегическое настроение, помимо других причин, поддерживалось в Туманском его тоской по северной России. Эта тема проходит через ряд его стихотворений, в том числе **«Имя милое России»**:

И, объятый гордой думой,  
Я не помню сердца ран:  
Имя милое России  
Мне от скорби талисман.

В 1830-е годы, когда возобладала «поэзия мысли», Туманский остался верен элегии, но усилил в ней «объективное», эпическое начало. Его стихотворения стали более конкретными и содержательно более широкими и мудрыми. В эти годы написаны лучшие его стихотворения и среди них **«Отрады недуга»**, окончание которого передает тихое, умиротворенное и гармоничное спокойствие много пережившего человека:

Пройдут часы самозабвения,  
Посмотришь: день уж далеко,  
Уж тело просит усыпления,  
А духу любо и легко, –  
Затем что, голубем летая  
В надзвездном мире вечных нег,  
Он, может быть, хоть ветку рая  
Принес на радость в свой ковчег.

Со смертью Пушкина творческий огонь Туманского начал затухать. Из его стихотворений несколько дошло до нашего времени и сохранило художественную ценность. Среди них **«Песня»** («Любил я очи голубые...»). Положенная на музыку, она исполняется и ныне.

Любил я очи голубые,  
Теперь влюбился в черные.  
Те были нежные такие,  
А эти непокорные.<...>

### **Ф. А. Туманский (1799–1853)**

Троюродный брат В. И. Туманского Ф. А. Туманский также писал «унылые» элегии, отличавшиеся изяществом стилистической отделки и строгостью соблюдения жанрового канона, но оригинальностью слога и мысли не блистал. Его поэтическое наследие невелико, но есть у него стихотворение, написанное в поэтическом соревновании с Дельвигом и Пушкиным, которое дает ему бесспорное право на благодарную память потомства. Стихотворение это – **«Птичка»**. У современников оно пользовалось популярностью едва ли не большей, чем шедевры Дельвига и Пушкина:

Вчера я растворил темницу  
Воздушной пленницы моей:  
Я рощам возвратил певицу,  
Я возвратил свободу ей.  
Она исчезла, утопая

В сияньи голубого дня,  
И так запела, улета,  
Как бы молилась за меня.

### **А. И. Подолинский (1806–1886)**

Поэтическая судьба А. Подолинского началась удачно: в 1827 г. он дебютировал романтической поэмой «Див и Пери». О нем сразу заговорили. Вскоре Подолинский вошел в дельвиго-пушкинский круг поэтов и в 1829-1830-х годах создал еще две поэмы – «Борский» и «Нищий». И тут выяснилось, что содержание его поэм не ново. Положенная в основу поэм семейная драма с кровавым исходом уже была знакома читателям по поэмам Пушкина, Баратынского, Козлова. К тому же Подолинский усилил мелодраматическое содержание, от чего художественные достоинства его поэм отнюдь не увеличились. Однако публика не отвернулась от молодого автора. И тут произошло роковое для Подолинского событие: его фигура была использована враждебными Пушкину журналистами и критиками. Подолинского стали противопоставлять Пушкину как новое светило русской поэзии, якобы уже затмившее Пушкина. Ему прочили первое место на русском Парнасе. Тогда Дельвиг выступил с разгромной рецензией на поэму «Нищий». Это был неожиданный удар для Подолинского. После этого о Подолинском на три года забыли. Он же в 1837 г. написал, может быть, лучшее свое произведение «Смерть Пери», затем выпустил собрание стихотворений. Но история повторилась. Лирика Подолинского опять была поднята на небывалую высоту, он был объявлен «по звучности и стройности стиха» наследником Жуковского и Пушкина. И опять наступило, теперь уже более длительное, забвение. Вышедшее в 1860 г. издание его сочинений вызвало недоумение и гневную отповедь Добролюбова. Между тем неудачная поэтическая судьба Подолинского не отменяет его значительного дарования. «Он..., – писал Белинский, – не был лишен поэтического чувства.

...Причина его неуспеха заключается в том, что он... шел не по своей дороге». Подолинский усвоил все лучшие качества поэтической школы 1810-1820-х годов – гармонию, точность, легкость поэтического языка. Но в 1830-е годы они стали восприниматься с отрицательным знаком. Незатрудненность стиха стала синонимом безмыслия. О Подолинском нельзя сказать, что он только талантливый эпигон. Он развивал такие стороны поэтической культуры («музыкальность», напевность стиха, алогичность, иррациональность, ослабление логических связей), которые вскоре будут востребованы поэзией и найдут выражение сначала в поэзии Лермонтова, затем в лирике Фета, Полонского, Иннокентия Анненского. Не случайно, что Лермонтов помнил многие строки Подолинского. Для позднего Подолинского характерно, например, такое стихотворение, как «Сквозь грез мечтательного мира...», с его знаменитой концовкой:

И, раз прозрев, душа, как прежде,  
Уже забыться не должна.  
Скажи ж «прости!» мечтам, надежде  
И оборвись, моя струна.

### **В. Г. Тепляков (1804–1842)**

Немногие молодые поэты удостоивались похвалы Пушкина. Такая удача выпала на долю В. Теплякова. Он был, как писала о нем Е. Е. Дмитриева, «живым воплощением типа романтического героя, начало которому в русской и европейской литературе положили поэмы Байрона». Обладавший странной внешностью, носивший широкополую шляпу, которую называл «шапкой-невидимкой», и железную трость с надписью: «Memento mori»

(«Помни о смерти»), он был одинок и вечно неудовлетворен всем – и собой, и мирозданием.

О други! крылья соколины  
Душа расправила б моя,  
Когда бы ранние кручины  
Из урны бешеной судьбины  
Не проливались на меня!..

Русским Мельмотом-скитальцем прозвал его Пушкин.

В конце 1820-х годов Тепляков задумал цикл «**Фракийские элегии**» – своего рода лирический дневник поэта-скитальца. Уже в первой «Фракийской элегии» звучит характерный мотив. Покидая родину, поэт испытывает тоску и жаждет скорейшего возвращения:

Безумец! что за грусть? в минуту разлученья  
Чьи слезы ты лобзал на берегу родном?  
Чьи слышал ты благословенья?  
Одно минувшее мудреным, тяжким сном  
В тот миг душе твоей мелькало,  
И юности твоей избитый бурей челн  
И бездны перед ней отверстые казало!  
Пусть так! но грустно мне!  
Как плеск угрюмых волн  
Печально в сердце раздается!  
Как быстро мой корабль в чужую даль несется!  
О лютня странника, святой от грусти щит,  
Приди, подруга дум заветных!  
Пусть в каждом звуке струн приветных  
К тебе душа моя, о родина, летит!

Само плавание осмыслено в философско-историческом ключе и предстает бессмысленным круговоротом. Не только человека, но и каждую цивилизацию, каждую культуру ждет неизбежная гибель в мировых катастрофах. «Тут есть гармония, лирическое движение, истина чувств», – писал впоследствии Пушкин. Сам Тепляков, заявляя, что видел все любопытное в подлунном мире, признавался, что все это ему «надоело до невыразимой степени». Обратной стороной такого пресыщенного скептицизма было неприятие действительности и скрываемой, но пронзительной тоски по счастью, любви, словом, по иной, не скучной, жизни. Тепляков хотел прожить жизнь романтически, не отступая от знаменитой формулы Жуковского «Жизнь и поэзия – одно». И получилось так, что лирика объясняет житейское поведение Теплякова, а жизнь является комментарием к стихам поэта.

Тепляков, начавший поэтический путь романтика с ученичества у Жуковского, Батюшкова и Пушкина, своими философскими размышлениями оказался близок позднему Баратынскому с его мыслью об обреченности всякой цивилизации и гибели культуры, молодому Лермонтову с его демоническим протестом и бунтом против торжествующего порядка вещей. Он обладал ярким поэтическим дарованием. «Если бы г. Тепляков, – писал Пушкин – ничего не написал, кроме элегии «Одиночество» и станса «Любовь и ненависть», то и тут занял бы он почетное место между нашими поэтами».

### **В. Г. Бенедиктов (1807–1873)**

Когда романтическая поэзия уже переживала кризис и клонилась к закату, а читатели еще эстетически не доросли до благородной простоты пушкинской «поэзии



действительности», в поэзии зазвучал голос В. Бенедиктова. Успех его поэзии во второй половине 1830-х и в начале 1840-х годов был оглушительным и почти всеобщим. При этом похвалы расточали не какие-нибудь неискушенные в искусстве слова люди, а знающие в нем толк поэты, чей тонкий поэтический вкус не может быть подвержен сомнению. Юные Ап. Григорьев, А. Фет, Я. Полонский, И. Тургенев, Н. Некрасов восторженно встретили новый талант. Впоследствии они со стыдом вспоминали о своей вкусовой оплошности. Их могли извинить только молодость и увлеченность, которые закрыли им глаза на очевидные провалы вкуса в поэзии Бенедиктова. Что касается обычной публики, то ее мнение выразил один из книгопродавцев: «Этот почище Пушкина-то будет».

Справедливости ради надо сказать, что Бенедиктов не был лишен таланта, и это, по словам Некрасова, «непостижимое сочетание дарования... с невероятным отсутствием вкуса», очевидно, и ввело в заблуждение молодых литераторов. Ошеломляющее впечатление, произведенное стихами Бенедиктова, не коснулось, однако, ни Пушкина, ни Белинского. Пушкин, по воспоминаниям, иронически одобрил рифмы нового поэта, Белинский подверг его стихи суровому критическому разбору. Слава Бенедиктова длилась недолго и, как остроумно заметил А. Н. Архангельский, его «хвалили... поначалу за то же, за что после стали ругать...». Достоинства Бенедиктова неотделимы от его недостатков, недостатки – от достоинств.

Причина столь шумного появления Бенедиктова на поэтической сцене вполне понятна: он отвечал ожиданиям невзыскательной читательской публики. Пушкин и лучшие поэты, окружавшие его, постепенно отходили от романтизма в поэзии и обозначили новые художественные пути. Они в своих исканиях ушли далеко вперед. Читатели по-прежнему ждали романтических порывов в некую туманную запредельность, которая не напоминала бы о скорбях действительной жизни, о житейских заботах и печалях, им по душе был образ поэта-жреца, избранника, кумира, отрешенного от реальности и высоко возвышавшегося над толпой. Если Жуковский отстаивал формулу «Жизнь и поэзия – одно», если Батюшков говорил о себе: «И жил так точно, как писал», то читатели не признавали какой-либо связи между жизнью и поэзией. В жизни все должно быть так, как есть, в поэзии – не так, как есть. Жизнь – это одно, поэзия – совсем другое.

Именно такому массовому читателю Бенедиктов пришелся ко двору. Что собой представлял Бенедиктов? В жизни – хороший чиновник. В поэзии – восторженный поэт со сверхромантическими порывами, превращающий самое обычное, мелкое и бытовое в грандиозное, величественное и для всех смертных, в том числе для себя, – в недостижимое. Бенедиктов живет одной жизнью, пишет – о другой. Лирический герой Бенедиктова не имеет ничего общего и никаких точек соприкосновения с чиновником Бенедиктовым. Бенедиктов создал поэтическую маску, ни в чем на него, чиновника, не похожую, и между автором и его маской (лирическим героем) образовался разрыв, «безвоздушная пауза». Пространство, где обитает чиновник Бенедиктов, известно: департамент, служебные комнаты, петербургская квартира, проспекты и улицы Петербурга; оно полно звуками, людским и прочим шумом. Лирический герой Бенедиктова живет в ином пространстве. Там каждой вещи придан вселенский масштаб: «Безграничная даль, Безответная тишь Отражает, Как в зеркале, вечность». Бенедиктов стремится к тому, чтобы разрыв между жизнью и поэзией не уменьшался, а увеличивался. В поэзии, по его мнению, все должно быть иначе, чем в жизни. А каким образом избавиться от всякого жизненного подобия в поэзии? Для этого есть несколько способов.

Во-первых, писать и говорить преувеличенно красиво, слишком красиво, нарочито красиво. Бенедиктов выражается чересчур изысканно, он любит «изыщные», претенциозные словесные жесты, которые становятся безвкусными, приторными и пошлыми. Таково, например, начало знаменитого стихотворения «Кудри», в котором мнимая красота выражения «выпирает» и «кричит» о себе, что она необыкновенно красива:

Кудри девы-чародейки,

Кудри – блеск и аромат,  
Кудри – кольца, струйки, змейки,  
Кудри – шелковый каскад!  
Вейтесь, лейтесь, сыпьте дружно,  
Пышно, искристо, жемчужно!  
Вам не надобен алмаз:  
Ваш извив неуловимый  
Блещет краше без прикрас,  
Без перловой диадимы;  
Только роза – цвет любви,  
Роза – нежности эмблема  
Красит роскошью эдема  
Ваши мягкие струи.  
Помню прелесть пирной ночи, –  
Живо помню я, как вы,  
Задремав, чрез ясны очи  
Ниспадали с головы;  
В ароматной сфере бала,  
При пылающих свечах,  
Пышно тень от вас дрожала  
На груди и на плечах;  
Ручка нежная бросала  
Вас небрежно за ушко,  
Грудь у юношей пылала  
И металась высоко.

Тургенев впоследствии смеялся над словесными «красивостями» Бенедиктова: наездница, «гордяся усестом красивым и плотным. властелинка над статным животным».

Во-вторых, необходимо насытить стихи ложной философичностью, прибегнуть к странному, необычно-выразительному синтаксису и к использованию слов в новом для них значении, взорвать традиционную стилистику, придумать новые слова, новые эпитеты («пирная ночь» и др.). В стихотворении «Вальс»<sup>14</sup> Бенедиктову ничего не стоит представить обычный танец полетом неземных существ в небесном поле среди планет и звезд, торжеством «Коперника системы» и превратить картину светского праздника в философско-демонический бал:

Вот осталась только пара,  
Лишь она и он. На ней  
Тонкий газ – белее пара,  
Он – весь облака черней.  
Гений тьмы и дух эдема,  
Мнится, реют в облаках,  
И Коперника система  
Торжествует в их глазах.  
Вот летят! – Смычки живее  
Сыплют гром; чета быстрее  
В новом блеске торжества  
Чертит молнии кругами,

---

<sup>14</sup> Хотя стихотворение написано в 1840 г., принципы поэтики, выраженные в нем, те же, что и в стихотворениях 1830-х годов.

И плотней сплелись крылами  
Неземные существа.  
Тщетно хочет чернокрылый  
Удержать полет свой: силой  
Непонятною влеком,  
Как над бездной океана,  
Он летит в слоях тумана,  
Весь обхваченный огнем.  
В сфере радужного света  
Сквозь хаос, и огонь, и дым  
Мчится мрачная планета  
С ясным спутником своим.  
Тщетно белый херувим  
Ищет силы иль заклятий  
Разломить кольцо объятий,  
Грудь томится, рвется речь,  
Мрут бесплодные усилья,  
Над огнем открытых плеч  
Веют блондовые крылья,  
Брызжет локонов река,  
В персях места нет дыханью,  
Воспаленная рука  
Крепко сжата адской дланью,  
А другою – горячо  
Ангел, в ужасе паденья,  
Держит демона круженья  
За железное плечо.

Здесь особенно впечатляют «блондовые крылья» неземных существ и «железное плечо» демона.

Вся поэтическая стилистика Бенедиктова свидетельствует о резком разрыве с принципами пушкинской стилистики, которые были усвоены лучшими поэтами и разделялись ими – ясностью, точностью, прозрачностью мысли и ее словесного выражения. Порывая с пушкинской поэтикой, Бенедиктов не порывал с допушкинской романтической системой. Особенность Бенедиктова состояла в том, что традиционные общеромантические стилистические штампы и образы он соединил со смелыми и удачными словосочетаниями, свежей образностью, разрывающей стертую словесную ткань. Вот пример поэтической отваги Бенедиктова:

Конь кипучий бежит, бег и ровен и скор,  
Быстрота седоку не приметна!  
Тщетно хочет его опереться там взор:  
Степь нагая кругом беспредметна.

То явление в русской романтической поэзии, которое подразумевается под словом «бенедиктовщина», означает не просто поэтическое безвкусие, вульгарность и пошлость, но странный сплав смелых и свежих выражений с бесцветными романтическими клише, возведенный на уровень философско-поэтического закона. При таких установках поэтически удачными могут быть только отдельные стихотворные строфы, фрагменты или строки. Бывают поэты одного стихотворения, ранний Бенедиктов – поэт отдельных строф и строк. Вот как смело и живописно он изображает и выражает романтический порыв земного к небесному, причем не только человека, что обычно в поэзии, а устремленность всей земли к

небу:

Земли могучие восстанья,  
Побеги праха в небеса!  
Здесь с грустной цепи тяготенья  
Земная масса сорвалась... <...>  
Рванулась выше... но открыла  
Немую вечность впереди.

Тут земля трудно «сорвалась» с «цепи тяготенья» и, казалось, устремилась вниз, в пропасть, но она «рванулась», поднялась, взлетела в небо и трагически узрела там «немую вечность». Так Бенедиктов представил себе горы в стихотворении **«Горные выси»**.

Итак, в поэзии Бенедиктова, не находящейся «под строгим контролем вкуса», есть и пустая красивость, и вульгарность, и пошлость, но есть в ней и свежесть, и смелость. Как ни странно, в безвкусице Бенедиктова, в разрыве со «стилевым кодексом» эпохи – источник неожиданных открытий и даже прозрений поэта. Стихами Бенедиктова русская поэзия робко и не без ошибок нащупывала новые пути (назывное перечисление, философскую «отстраненность» образа, ритмические ходы), опробованные затем Б. Пастернаком, Н. Заболоцким, А. Ахматовой. В этом таится необычность судьбы Бенедиктова, которого одни считали непризнанным гением, другие презрительно именовали «чиновником-поэтом». Пожалуй, правда состоит в том, что чиновник, наделенный талантом, захотел стать поэтом, а одаренный поэт остался чиновником.

### **А. И. Полежаев (1804–1838)**

Среди поэтов конца 1820–1830-х годов А. Полежаев выделялся своей несчастной и трагической судьбой, которая не щадила поэта с дней рождения. Он был незаконнорожденным сыном, обвинен по доносу в нарушении норм общественной нравственности, сослан в качестве унтер-офицера Бутырского пехотного полка, разжалован в солдаты, лишен дворянского звания «без выслуги», страдал чахоткой и в 33 года умер.

Полежаев начал писать в конце 1820-х годов. Его стихи были отчетливо ориентированы на пушкинский принцип стилистической свободы и отличались резким смыслом, энергичным ритмом и злободневностью. Он часто отдавался во власть игровой ритмической стихии. Он умел в быстром темпе развертывать тему и мчать стих в едином порыве от начала до конца. Интонация быстрого и страстного речения передавалась им с помощью коротких строк. Это позволяло избегать многословия, точно нацеливало мысль и заостряло ее:

Я умру! На позор палачам  
Беззащитное тело отдам!  
Но, как дуб вековой,  
Неподвижный от стрел,  
Я, недвижим и смел,  
Встречу миг роковой!

В отдельных стихотворениях («Сарафанчик») Полежаев пытался обратиться к народной образности.

### **А. В. Кольцов (1809–1842)**

Многие русские поэты, обрабатывая русский фольклор, сочинили замечательные песни и романсы, создали в народном духе целые поэмы и сказки (например, «Конек-Горбун»)

П. П. Ершова). Но ни для кого из них фольклор в такой степени не был *своим*, как для А. Кольцова, который жил в народной среде и мыслил сообразно вековым народным представлениям. Своим талантом Кольцов привлек к себе внимание сначала провинциальных воронежских литераторов и меценатов, затем и столичных – Н. В. Станкевича, Жуковского, Вяземского и в особенности Белинского. Познакомился Кольцов и с Пушкиным.

Одна из центральных проблем русской литературы XIX в. – разъединенность дворянской и народной культур, разрыв между жизнью народа и жизнью образованного сословия. В творчестве Кольцова в известной мере этот разрыв оказался преодоленным, поскольку поэт соединял в своей поэзии достоинства фольклора и профессиональной литературы. И до Кольцова были крестьянские поэты, но их поэзия либо имитировала народную поэзию, либо грешила чисто декоративной, по словам Белинского, народностью. И до Кольцова были профессиональные или полупрофессиональные литераторы из дворян, которые обращались к жанру народной песни (Ю. А. Нелединский-Мелецкий, В. А. Жуковский, К. Ф. Рылеев, А. А. Дельвиг и др.), но и они не могли достигнуть той степени органичности и легкости слияния с народным творчеством, какая свойственна песням Кольцова.

Секрет народной подлинности поэзии Кольцова, видимо, заключается в том, что и эпическая, и лирическая народная поэзия были общенародны. В них народ выражал не индивидуальные чувства, а общие. Иначе говоря, если народ пел о любовных страданиях, то эти страдания представляли не в их особенных, индивидуальных проявлениях, принадлежащих только *этому* певцу-исполнителю, а в общих, свойственных всем – и тем безымянным авторам, кто песни сочинял, и тем, кто их пел, и тем, кто их слушал. Это своеобразие народного поэтического мира прекрасно понял Пушкин: в «Борисе Годунове» дочь Бориса царевна Ксения тоскует о своем умершем женихе в истинно народном духе, пользуясь общими со всем народом формами выражения чувств, воплощенными в фольклоре, тогда как Марина Мнишек выражает свою любовь формами литературной поэзии, стремясь резко индивидуализировать, лично обозначить владеющее ею чувство. В народных песнях Кольцова перед читателем встает не конкретный (индивидуализированный) крестьянин – Иванов, Петров, Сидоров, а крестьянин вообще. И поэт Кольцов не о каких-то особых заботах, бедах и радостях крестьянина, как Некрасов, в поэзии которого у разных крестьян – разные судьбы и разные печали, но общих, общекрестьянских и общенародных. Поэтому и содержание поэзии Кольцова, и форма были органично связаны с народным творчеством. Ему не надо было ни подделываться под народное мирозерцание, ни приподнимать его. Крестьянин у Кольцова в полном соответствии с народным укладом, окружен природой, и его жизнь определена природным календарем, природным расписанием и распорядком. Природному циклу подчинена вся трудовая жизнь крестьянина («**Песня пахаря**», «**Урожай**»). Как только крестьянин выпадает из природного цикла, утрачивает власть этого своеобразного «крестьянского пантеизма», он сразу чувствует тревогу, угрозу и страх, предвещающий смерть («**Что ты спишь, мужичок?**»). Если крестьянин живет в единстве с природой, с историей и со своим «родом-племенем», то ощущает себя богатырем, чувствует в себе силы необъятные. По-народному герой Кольцова понимает и превратности судьбы: он умеет быть счастливым в счастье и терпеливым в несчастье (две песни Лихача Кудрявича).

Отход Кольцова от народного мирозерцания и попытки вступить в область профессиональной литературы, т. е. писать такие же стихи, как и образованные литераторы-дворяне, ни к чему хорошему не привел. Его усилия создать стихотворения в духе философских элегий и дум, перелить в стихи свои философские размышления окончились неудачей. Стихотворения эти были наивными, поэтически слабыми, и их художественное значение ничтожно.

В той же сфере, где Кольцов органичен, он оказал значительное влияние на русскую поэзию, причем не только на поэтов, родственных ему по темам и мироощущению, но и на

таких утонченно-интеллектуальных лириков, как А. Фет.

Итак, русская поэзия в 1810-1830-х годах прошла сложный и трудный путь от классицизма и сентиментализма к романтизму, сначала к «школе гармонической точности», затем усвоив пушкинскую романтическую поэтику. Русская поэзия осталась в пределах романтизма, тогда как Пушкин двинулся дальше. На путях романтизма возникли такие поэтические тенденции, которые, с одной стороны, отвергали принципы пушкинской поэзии, а с другой – предвещали появление романтизма Лермонтова и даже поэзии 1850-х годов.

## Основные понятия

Романтизм, философская поэзия, натурфилософия, шеллингианство, элегия, послание, песня, сонет, идиллия, романс, гражданская ода, философская ода, пантеизм, эпигонство, вульгаризация поэтических тем, стилей, жанров.

## Вопросы и задания

1. Литературная маска Дениса Давыдова.
2. Дайте анализ батальной лирики на примере одного-двух стихотворений.
3. Преобразование любовной элегии.
4. Хронологические и художественные границы «пушкинской поры».
5. Как различаются понятия «пушкинская плеяда», «поэты пушкинской поры», «поэты пушкинского круга» и др.?
6. Какова жанровая система поэзии Вяземского?
7. В чем состоят поэтические искания Вяземского?
8. Расскажите о наиболее характерных признаках идиллий Дельвига.
9. Какие жанры культивировал Дельвиг и в чем их особенности?
10. В чем заключалось поэтическое новаторство Языкова?
11. Как преобразовался в лирике Языкова жанровый канон романтической элегии?
12. Расскажите о трансформации оды.
13. Расскажите об истории создания и деятельности Общества Любомудров.
14. Кто входил в общество Любомудров? Какие цели оно перед собой ставило?
15. Основание журнала «Московский вестник». Пушкин и «Московский вестник».
16. Требование содержания в поэзии и протест против сглаженности поэтических образов и инерции стиховых форм.
17. Натурфилософия Шеллинга и литературная программа Любомудров.
18. Каковы особенности трактовки традиционных тем в лирике Веневитинова? Преобразование элегии.
19. Как отразилась пантеистическая философия в стихотворениях Хомякова?
20. Одическое начало в лирике Хомякова.
21. Проблема Востока и Запада в поэзии Хомякова.
22. Эстетический уклон лирики Шевырева. Тема красоты, высшего назначения слова, ночных откровений.
23. Цикл стихов об Италии и его значение.
24. Литературно-эстетические взгляды Шевырева и их выражение в лирике. Проанализируйте послание к А. С. Пушкину с точки зрения провозглашения программных требований к искусству слова.
25. В чем своеобразие поэзии Бенедиктова? Приведите примеры, показывающие силу и слабость поэтического выражения в лирике Бенедиктова.
26. Особенности творчества Козлова. Сравните поэму Козлова «Чернец» с «южными» поэмами Пушкина и с романтическими поэмами Лермонтова. В чем заключается своеобразие конфликта в этой поэме?

27. Кратко расскажите о творчестве второстепенных поэтов 1820–1830-х годов.

28. Каковы особенности лирики Кольцова?

## Литература

- Вацуро В. Э.* Денис Давыдов – поэт. В кн.: Денис Давыдов. Стихотворения. Л., 1984.\*
- Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И.* Сквозь «умственные плотины». М., 1986.
- Гиллельсон М. И.* П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969.\*
- Гинзбург Л. Я.* Русская поэзия 1820-1830-х годов. В кн.: Поэты 1820 – 1830-х годов. Т. 1. Л., 1972.\*
- Гинзбург Л.* Опыт философской лирики. В кн.: Л. Гинзбург. О старом и новом. Статьи и очерки. Л., 1982.\*+
- Гликман И. Д.* И. И. Козлов. В кн.: И. И. Козлов. Полное собрание стихотворений. Л., 1960.
- Каменский З. А.* Московский кружок Любомудров. М., 1980.
- Киреевский И. В.* Критика и эстетика. М., 1979.\*+
- Киселев-Сергенин В. С.* Романтическая поэзия 20-30-х гг. В кн.: История русской поэзии. Т. 1. Л., 1968.\*
- Кулешов В. И.* Литературные взгляды и творчество славянофилов. М., 1978.
- Кулешов В. И.* Славянофилы и русская литература. М., 1976.
- Лотман Ю. М.* Вяземский и движение декабристов. В кн.: Ученые записки Тартуского университета, вып. 98 (Труды по русской и славянской филологии. III), 1960.
- Маймин Е. А.* Хомяков как поэт. В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1968.
- Маймин Е. А.* Русская философская поэзия. М., 1976.\*
- Манн Ю. В.* Русская философская эстетика. М., 1969.\*
- Манн Ю. В.* В кружке Станкевича. М., 1983.
- Машинский С. И.* Поэты кружка Станкевича. В кн.: Поэты кружка Н. В. Станкевича. Л., 1964.
- Мордовченко Н. И.* П. А. Вяземский. Русская критика первой четверти XIX века. М. – Л., 1959.\*+
- Рассадин С. Б.* Спутники. М., 1983.
- Рождественский Вс. А.* В созвездии Пушкина. М., 1972.
- Русский романтизм. Л., 1978.\*+
- Сахаров В. И.* Под сенью дружных муз. М., 1984.
- «Северные цветы на 1832 года». М., 1980.
- Скатов Н. Н.* Поэзия Алексея Кольцова. Л., 1977.
- Тоддес Е. А.* О мировоззрении Вяземского после 1825. В кн.: Ученые записки Латвийского университета. Т. 215. 1974.\*
- Томашевский Б. В.* А. А. Дельвиг. В кн.: А. А. Дельвиг. Полное собрание стихотворений. Л. («Библиотека поэта». Большая серия), 1959.\*

## Глава 2

### Проза в эпоху романтизма

Основным жанром русской прозы в первой трети XIX в. была романтическая повесть, продолжившая и обновившая традиции русской авторской повести, возникшей во второй половине XVIII в., когда пик классицизма был уже позади, и в литературе наметились новые художественные тенденции. Тогда в жанре повести происходило смешение стилевых особенностей и поэтических принципов, восходивших как к античной классике, так и к европейским литературным направлениям, сменившим классицизм.

В начале 1790-х – 1800-х годов со своими повестями выступает Н. М. Карамзин – один из основоположников жанра русской повести («Фрол Силин», «Бедная Лиза», «Наталья, боярская дочь», «Остров Борнгольм», «Марфа Посадница»). На несколько десятилетий карамзинское сентиментальное, «чувствительное» направление становится господствующим в жанре повести. Одна за другой выходят повести-подражания «Бедной Лизе» Карамзина («Бедная Маша» А. Измайлова, «Обольщенная Генриетта» И. Свечинского, «Инна» Г. Каменева и др.). В это же время появляются «Бедный Леандр» Н. Брусилова, «Ростовское озеро» В. Измайлова с изображением крестьянской идиллии, «Российский Вертер, полусправедливая повесть; оригинальное сочинение М. Сушкова, молодого чувствительного человека, самопроизвольно прекратившего свою жизнь». Под влиянием Карамзина создает некоторые повести В. Т. Нарезный («Рогольд»), цикл «Славенские вечера» и близкие к нему повести «Игорь», «Любослав», «Александр»).

Учеником Карамзина выступает в прозе и Жуковский, который, продолжая развивать принципы сентиментализма, вносит в повесть новые – романтические мотивы («Марьяна роща», 1809). Если сравнить повесть Карамзина «Бедная Лиза» и повесть Жуковского «Марьяна роща», то легко убедиться, что Жуковский отступает от канонических сентиментализма в пользу романтических веяний.

Отодвигая действие на тридцать и на тысячу лет, оба писателя освобождают себя от исторической достоверности. Карамзин все же упоминает о рыбацких лодках, снабжающих «алчную Москву хлебом», привозимым из «плодоноснейших стран Российской империи». На месте действия героев Жуковского еще нет «ни Кремля, ни Москвы, ни Российской империи». По-видимому, некоторая абстрактность исторической перспективы является принципиальным признаком романтической повести.

Русские имена героинь – Лиза и Мария – сближают сходные сюжетные мотивы обеих повестей, для которых характерен пафос чувствительности и таинственности, поддерживаемый соответствующей лексикой. У Карамзина он выше, чем у Жуковского. Стиль Карамзина пестрит эпитетами и выражениями типа: «приятный», «унылый», «светлый», «бледный», «томный», «трепещет сердце», «страшно воеет ветер», «ручьи слез», «страстная дружба» и т. д. Чувства героев выражаются «не столько словами, сколько взорами». На месте действия гуляют пастушьи стада и раздаются звуки свирели. В «Марьиной роще» Жуковского также есть ручьи слез, благоухающие дубравы, но они встречаются реже. Пафос сентиментальности сменяется мистикой, фантастическими образами и религиозными мотивами. Если в «Бедной Лизе» упомянуты лишь «развалины гробных камней» монастыря, то в «Марьиной роще» читателя ожидает «ужас» привидений и призраков, таинственные могильные «стенания».

В отличие от повести Карамзина в «Марьиной роще» есть еще одна сюжетная линия, связанная с образом живущего в хижине «смирненного отшельника» Аркадия, замаливающего грехи вдали от людей. Под влиянием отшельника после его смерти Услад посвящает «остаток» своей жизни «служению гробу Марии» и «служению Богу» в хижине Аркадия. «Божие проклятие» настигает «вертеп злодейств» – терем Рогдая, от которого остались лишь голые стены, где слышно зловещее завывание филина. С образом народного певца Услава в повесть Жуковского входит фольклор.

Фольклорность, религиозные мотивы, мистическая фантастика в дальнейшем становятся существенными признаками романтической повести в ее классическом варианте.

Русская повесть первых десятилетий XIX в., испытывавшая воздействие Карамзина и Жуковского, отличалась значительным разнообразием по тематике и стилю. Если в таких повестях, как «Невидимка, или Таинственная женщина» В. Измайлова, при всей внешней чувствительности утрачивается социально-психологический подтекст, то в повестях В. Нарезного он усиливается. В первых романтических повестях писатели сосредоточивают внимание на социально-бытовом и историческом аспектах.

Историческая тематика, развитая в повестях Карамзина («Марфа Посадница») и



Жуковского («Вадим Новгородский»), представлена в повести К. Н. Батюшкова «Предслава и Добрыня» из времен киевского князя Владимира. Несмотря на подзаголовок («Старинная повесть»), любовь богатыря Добрыни и киевской княжны Предславы, образ надменного Ратмира, соперника Добрыни, и весь сюжет целиком вымышлены. Исторические повести писали и декабристы (А. А. Бестужев-Марлинский, В. К. Кюхельбекер и др.). В их сочинениях выделялись повести на «русские», «ливонские», «кавказские» и иные сюжеты.

В дальнейшем в русской повести действительность стала рассматриваться и в других аспектах – фантастическом, «светском». Особую разновидность образовали повести об искусстве и художниках (повести о «гении»). Таким образом, в ходе развития русской романтической прозы создались четыре самостоятельных жанровых варианта – историческая, светская, фантастическая, бытовая повести.

## Жанровая типология русской романтической повести

За основу жанровой типологии малой романтической прозы в отечественном литературоведении традиционно принято брать тематическую классификацию. Тема (историческая, фантастическая, светская, бытовая, искусство и художник) в данном случае рассматривается как ведущий признак только при учете общей романтической природы повестей. Она же, в свою очередь, тесно связана с лироэпическими жанрами романтической литературы – думой, балладой, поэмой. Это вполне естественно, если вспомнить, что для литературного процесса 1830-х годов характерно доминирование поэтических жанров. Проза в этих условиях, при неразвитости ее собственной жанровой системы, была вынуждена ориентироваться на поэзию. Многие авторы повестей переносили в прозу свой собственный поэтический опыт.

На **историческую повесть** декабристов, например, очевидное воздействие оказал жанр думы Рылеева. Принципы историзма, разработанные Рылеевым, несомненно, были учтены в исторических повестях А. Бестужева. К ним относятся:

- историческая личность, наделенная чертами исключительности, чей внутренний мир предельно сближен с авторским;
- исторические аллюзии в обрисовке нравов прошлого, которое призвано «намекнуть» читателю на современность;
- лиризация авторского повествования, сближение исповедальной манеры речи автора и главного героя;
- приемы психологизма (портрет, пейзаж), пришедшие в историческую повесть из арсенала элегического романтизма и др.

Первые шаги русской **фантастической повести**, безусловно, не смогли бы состояться, не имей отечественная поэзия к тому времени за плечами богатейший опыт романтической баллады. Именно в ней была разработана эстетика «чудесного» и композиционно-стилевые формы ее выражения, которые и «позаимствовала» фантастическая повесть А. Погорельского и В. Одоевского. К ним относятся:

- ощущение главным героем жизни на ее отлете от всего обыденного;
- странные формы поведения главного героя, призванные подчеркнуть иррациональность его внутреннего мира;
- столкновение героя лицом к лицу с миром потусторонним, подготовленное всем ходом его «земной» жизни;
- крайне противоречивое переживание этого контакта с иным миром, с инобытием, в процессе которого внутренняя свобода героя вступает в неразрешимый, как правило, конфликт с окружающими его условиями внешней несвободы (среда, кодекс общепринятых приличий, давление родственников и т. п.);
- гибель героя, неспособного разрешить (прежде всего в себе самом) конфликт между «конечным» и «бесконечным», «плотью» и «духом».

В жанре фантастической повести опять-таки заметно довольно сильное воздействие

лирического стиля на форму авторского повествования, начиная с лексики и заканчивая эмоционально-ассоциативными приемами организации сюжета.

**Светская повесть** как жанр вряд ли бы состоялась, если бы ко времени появления первых опытов в этом роде не было поэм Баратынского «Эда» и «Бал», перенесших на почву светского быта структуру конфликта романтической поэмы. В соответствии с этой традицией основным сюжетообразующим конфликтом светских повестей А. Бестужева-Марлинского, В. Одоевского, М. Лермонтова, Н. Павлова является любовный: свободное чувство главных героев сталкивается с косным общественным мнением «света». Сами элементы сюжета светской повести получают тесную привязку к наиболее характерным формам светского быта. Завязка конфликта часто происходит на балу, маскараде или во время театрального разъезда (изображение «массовых» сцен светской жизни характерно для нравоописательной установки повестей). Развитие действия нередко связано с мотивом светской молвы, пересудов, сплетен, вообще с обостренным вниманием авторов повестей и к аномальным формам социальной психологии. Кульминация и развязка конфликта происходят, как правило, во время дуэли, что выдвигает ее на первый план в структуре конфликта. Это та точка, в которой частный, любовный конфликт трансформируется в конфликт общественный и, следовательно, утрачивает свою локальную природу. В результате светская повесть ввела в свой «оборот» и основательно разработала множество новых общественных типов, которые ранее были представлены, в основном, в жанре «легкой» светской комедии. Среди них – ампула главных героев-любовников и обманутого мужа; ампула светских клеветников и завистников; ампула героев-дуэлянтов и бретеров. Авторы светских повестей смогли значительно углубить психологический анализ этих комедийных типов, превратить «ампулу» в довольно сложный и противоречивый тип общественной психологии. Особенно это касается разработки женских типов: героини как жертвы светской молвы; героини, открыто бросающей вызов светским условностям; героини как законодательницы светского мнения; роковой красавицы, ловко плетущей светские интриги, и др.

**Бытовая повесть** получает значительно меньшее развитие в русской прозе начала XIX в., чем остальные жанры. Это объясняется тем, что она связана прежде всего с бытописанием, с изображением быта, характерным для справедливых и полусправедливых повестей, для нравоописательной прозы, а также для басни. Но так как быт может быть разным, например светским, то под бытовой повестью обычно понимают ту, в которой повествование касается низших сословий общества – крестьян, солдат, разночинцев, мещан, купцов и пр. В остальных случаях изображение быта изучается в качестве его функций в романтической прозе. Тем не менее, бытовая повесть обладает рядом **структурных особенностей**, к которым относятся:

- столкновение «простого» человека из низших слоев общества с человеком (или средой) более высокого социального статуса: противопоставление патриархального мира цивилизованному;

- при этом патриархальный мир оценивается положительно, а цивилизованный – отрицательно;

- герой, как правило, терпит личное крушение в семье, в своем стремлении к знаниям, в искусстве.

Стиль бытовой повести нередко дидактичен.

Особую разновидность представляют **романтические повести «о гении», о художниках, музыкантах, писателях и т. д. Их особенности:**

- в центре – наделенный талантом («гением») художник;
- его талант сродни безумию или граничит с безумием;
- поэтому художник для обыкновенных людей всегда личность исключительная и непременно «странная»;

- нередко автору видится в нем идеал личности, хотя судьбы «гениев-безумцев» могут сложиться по-разному.

Сюжеты и мотивы романтических повестей не были замкнутыми и включались в разные жанры. Структурные и стилевые признаки повестей смешивались, создавая многообразную картину русской романтической прозы.

Романтическая повесть активно перерабатывала сюжетно-композиционные элементы, восходящие к разным литературным жанрам. Но перерабатывала творчески, наполняя их новым содержанием, создавая более дифференцированную в историческом, философском, общественно-бытовом смысле галерею образов – героев и персонажей. Именно поэтому тема в каждой новой разновидности повести и может считаться жанрообразующим признаком. Она «погружала» традиционные жанровые компоненты в новый материал действительности, в результате чего они вступали между собой в новые системные связи и отношения, порождая новое качество смысла.

## Историческая повесть

Начало XIX в. в России стало временем пробуждения всеобъемлющего интереса к истории. Этот интерес явился прямым следствием мощного подъема национального и гражданского самосознания русского общества, вызванного войнами с Наполеоном и особенно войной 1812 г. По выражению историка А. Г. Тартаковского, 1812 год – «эпическая пора русской истории». В ту пору в России пробудилось чувство общности национальной жизни, единения перед лицом смертельной опасности множества людей самых разных состояний<sup>1</sup>.

*1 Тартаковский А. Г. 1812 год и русская мемуаристика. М., 1980. С. 16–17.*

Небывалый общенациональный патриотический порыв открыл сильный, героический характер русского народа, его свободолюбивые настроения, сознание глубокой связи с Родом, Семей, Домом, чувство долга перед Отечеством. Стремление понять русского человека, народный подвиг в войне 1812 года явилось благодатной почвой для обращения к героическому прошлому народа, истокам национального духа и национального бытия.

Неоценимую роль в этом процессе сыграла «История государства Российского» Н. М. Карамзина. Ее появление способствовало зарождению исторического сознания, оживлению теоретической мысли, открыло неведомые страницы прошлого России, возбудило историческую любознательность, которая с наибольшей силой и глубиной отразилась в художественной литературе, черпавшей из «Истории...» Карамзина сюжеты и образы. Не меньшую роль сыграла «История...» для формирования метода историзма, который отныне становится качеством художественного мышления, устремленного к переживанию и постижению «старины глубокой», к образному воссозданию духа истории, ее полноты, единства, смысла. Романтическая повесть начала трудный путь усвоения исторического мышления с интереса к древнему периоду национальной истории.

### «Предромантическая» историческая повесть. «Славенские вечера» В. Т. Нарезного

В национальном прошлом, связанном с легендарными временами, авторы предромантических исторических повестей стремятся обрести то, что навсегда было утрачено современным миром. Писателей волновало особое, *героическое время*, которое воспринималось ими, с одной стороны, в качестве противоположного безгеройности, заземленности, будничности сегодняшнего времени, с другой – как эпоха «настоящих людей», воплощающих чувство эпической связи с миром: сопричастности личности с человеческой общиной (Е. М. Мелетинский). Этот своеобразный подход к историческому материалу наиболее полно воплотился в цикле «Славенские вечера» В. Т. Нарезного (первая часть – 1809 г.).

Здесь же ярко проявился характерный для этого времени *поэтический* тип исторического повествования, отразивший свойственное началу века условное

(чувствительное, романтизированное) изображение прошлого, навеянное ароматом старины и исполненное высокой поэзии («Предслава и Добрыня» К. Батюшкова, «Марьяна роша», «Вадим Новгородский» В. Жуковского, «Оскольд» М. Муравьева, «Ермак, завоеватель Сибири» Ив. Буйницкого и др.). Вместе с тем «Вечера» Нарезного не обойдены и дидактическим элементом, также свойственным предромантической исторической повести и обусловившим присутствие в ней *прозаического* типа исторического повествования, маркированного ориентацией на фактологическую точность, с опорой на летописные и исторические материалы и стремлением к нравоучительному эффекту («Русские исторические и нравоучительные повести», «Образец любви и верности супружеской, или бедствия и добродетели Наталии Борисовны Долгорукой» С. Глинки и др.).

Определяющими для стиля исторической повести стали древнерусская (летописи, агиография и пр.), эпическая (классический героический эпос) традиции и оссианизм<sup>15</sup>.

Оссианическое начало присутствует и в тексте «Вечеров». Однако Нарезный, создавая художественный образ героического мира, по преимуществу опирается на эпическую традицию, преследуя в первую очередь дидактические цели.

В цикле «Славенские вечера» представлено время, когда человек ощущал себя членом родового коллектива, когда правитель считал главной своей заботой – устройство для людей благополучного, процветающего, полного земных благ и изобилия мира. Таковы первые славянские князья-первопредки Кий и Славен, открывающие своим народам «таинства» возделывания земли. И народы, «раздирая недра земными плугами, ввергали в оные семена», а те «росли, зрели и... приносили в воздаяние трудолюбивого плод сториичный». Князья едины со своим народом в битве и в пире. Рассказывая о пире Славена, Нарезный делает акцент на том, что в гости к князю пришли не подданные, а «возлюбленные дети его».

И не тщеславие движет Славеном, когда на пиру он предлагает старейшему из своего окружения «поведать в песнях» о княжеских подвигах. Рассказ о времени Славена должен стать уроком и примером тому, кто примет на свои плечи бремя княжеской власти: «Да научится же Волхв, сын и наследник мой, – что есть благо владетеля и слава народа».

Аналогичная трактовка представлена А. М-ским («Рюрик», 1805) в образе новгородского правителя Гостомысла, умирающего с твердым осознанием исполненного им княжеского долга: «Вы видели, что счастье было единственным предметом всех моих намерений и деяний». Картина всеобщей скорби и уныния сопровождает последние часы жизни Гостомысла: «Печаль водворилась в домах, и тишина царствовала на стогах Великого Новаграда». Умирал великий князь, которого «народ более любил ... как товарища, нежели боялся как могущественного своего властелина».

Миропорядок, при котором правитель выступает отцом большой семьи – «народа ему подвластного», разделял и С. Н. Глинка. В его представлении государство восходит к понятиям «дом», «семья». Повествуя о добродетелях предков в «Русских исторических и нравоучительных повестях», он пытался внушить современникам, что идеальные отношения в человеческом коллективе существовали на самом деле.

Другой обязательной и органичной стороной эпического социума, воссозданного Нарезным в «Славенских вечерах», является мир героического воинства. С этой целью писатель обратился к былинной традиции, представляющей богатырей и витязей защитниками всего созданного их мудрым князем. Тема Киевской Руси с ее богатырями и государями становится одной из ведущих в исторических повестях начала века («Предслава и Добрыня» К. Батюшкова, «Марьяна роша» В. Жуковского, «Громобой» из «Вечеров» В. Нарезного), и именно ее осмысление, несмотря на всю условность исторического материала, сопряжено с глубоким лиризмом и высокой патетикой.

Воинский мир в «Вечерах» живет законом долга перед отечеством. «Единственно

---

<sup>15</sup> Считая оссианизм доминирующим в стиле раннего исторического повествования, А. В. Архипова («Литературное дело декабристов». Л., 1987. С. 156) предлагает назвать предромантический историзм оссианическим.

отечеству посвящена жизнь витязя земли Русской, – для него только проливается кровь его». Но героические деяния богатырей могут быть обращены и на защиту социальной справедливости: «наказать власть жестокосердную и защитить невинность угнетенную». Как и в былинах, богатыри Нарезного наделены неременным качеством настоящего воина – великодушием. И если великодушное отношение к поверженному врагу Нарезный, следуя традиции, расценивает как норму воинской этики, своего рода богатырское вежество, то участие богатыря в судьбе младшего товарища представляется ему глубоко индивидуальным качеством человеческой души. Это качество делает Добрыню – сурового воина, борца за справедливость – необыкновенно обаятельным героем, сохранившим в умудренной зрелости память о своей пылкой любвеобильной юности и потому сумевшим понять и проникнуться сердечной тоской оруженосца Громобоя.

Богатыри Нарезного не стесняются говорить о чувствах и оплакивать «тщетную» любовь, способны присягнуть на верность возлюбленной и провести годы на ее могиле. Им свойственно переживать внутренний разлад, выбирая между долгом и страстью. От богатырей Нарезного удивительным образом веет духом рыцарства. И это не случайно, так как зачастую в «Вечерах» воинский мир погружается в мир куртуазный. В случае с Громбоем становится очевидным куртуазность поведения эпического князя. Владимир, награждая молодого воина «золотой гривной», знаком витязя, благословляет его на необычное богатырское деяние – подвиг во имя защиты любви. В этом смысле батюшковский Добрыня пойдет еще дальше – он умрет за любовь с именем Предславы на устах.

Не скрывая своего восхищения легендарным эпическим миром, соединившим в себе такие великие человеческие качества, как преданность, нежность, мудрость, Нарезный также не оставляет без внимания и то обстоятельство, что мир «настоящих людей» подвержен глубоким кризисам: происходит нарушение долга княжеским окружением («Ирена»), правитель отходит от своих эпических обязанностей («Любослав») и, наконец, наивысшая кризисная точка – умирает князь («Игорь»).

По мысли автора, смерть великого князя символизирует безвозвратный уход героического мира. Сознвая невозможность его повторения, он, тем не менее, страстно желает этого: «Века отдаленные! Времена давно протекшие! Когда возвратитесь вы на землю Славенскую?» И сам же смертью Игоря однозначно отвечает на поставленный вопрос – никогда они не возвратятся.

Картины прошлого, отделенные от настоящего непреходящими границами и потому рождающие чувство горечи утраты и тоски по невозвратному времени, обусловили присутствие оссианических мотивов в «Вечерах». Оссианизм Нарезного преимущественно сопряжен с лейтмотивом поэмы Макферсона – обращением певца Оссиана памятью к ушедшим годам, которые «текут... со всеми своими деяниями» перед его внутренним взором. Последний из рода Фингала, он скорбит по ушедшим, лежащим в земле, рукою осязая их могилы.

Так и мир величественных русских витязей, прекрасных в битве и в пире, умеющих быть благородными и великодушными, не оставляющих даже по смерти щита и меча, с почестями похороненных на высоких холмах, оплаканных народом и воинством, навсегда отошел в прошлое, уступил место безгеройному настоящему и заставил тосковать по легендарной старине.

Благоговейное отношение к прошлому как к предмету художественного изображения сохраняется и в исторической повести 1820-х годов. Однако теперь материалом литературы становятся не баснословные времена, а исторические события в их конкретности и научной обоснованности. Не случайно тексты повестей этого периода изобилуют предисловиями, примечаниями, ссылками на источники, историческими отступлениями и пр. Другими словами, если прежде авторы стремились выразить эмоциональную притягательность исторического колорита, то теперь внимание сосредоточилось на тщательном его воспроизведении.

## Историческая повесть декабристов

Конкретное изображение исторической эпохи становится отличительной чертой декабристов-романтиков. Вместе с тем, в подходе декабристов к изображению прошлого присутствует свойственная предромантическому историзму условность взгляда на историю. В прошлом им виделось прямое созвучие с современным состоянием общества. Отсюда проистекает характерная для декабристской исторической литературы вообще аллюзионность, когда в истории отыскиваются события, поступки, качества, непосредственно налагаемые на современность и опрокидываемые в нее<sup>16</sup>. Но такое положение вещей не уравнивалось с простым иллюстрированием историей современности. Смысл метода аллюзий был глубже. Он сфокусировал и проявил своеобразие декабристского историзма.

В отличие от Карамзина, убежденного в непрекращающемся обновлении исторических эпох, декабристы, апеллируя к таким качествам национального характера, как патриотизм и свободолюбие, повторяющимся во все времена, проводили мысль об исторической устойчивости нравственного бытия русского человека, не зависящего от смены жизненных обстоятельств. Мысль о духе вечной вольности, перетекающей из одной эпохи в другую, явилась для них основанием идеи тождественности свободолюбивых идей и настроений древней поры и современности. Эту позицию декабристов подтверждал выводимый ими основной конфликт истории: неухающая борьба республиканцев с тиранией и ее поборниками<sup>17</sup>. Отсюда для декабристской литературы являлось вполне логичным то обстоятельство, что древние и новые защитники свободы отягчены общими проблемами, мыслят и говорят одинаково.

Однако декабристы сознавали всю степень условности такого поведения героев, поэтому старались всячески подчеркнуть историческую достоверность самих описываемых событий. С этой целью они предпосылали тексту произведения историческую «справку», где рассказывалось, со ссылкой на источник (зачастую это была «История...» Карамзина), об изображаемом событии. Постепенно ориентированность писателей-декабристов на исторически достоверную основу все более возрастает и упрочивается, хотя функция самого исторического материала по-прежнему обуславливалась теми задачами, которые ставила перед собой декабристская литература, являясь средством выражения мироощущения декабристов и пропаганды их идей. Этим задачам была подчинена также декабристская историческая проза, и в частности повесть.

Жанровая история романтической исторической повести начинается с декабристской исторической повести, поскольку зачинщиками этого жанра стали писатели-декабристы (А. Бестужев, Н. Бестужев, В. Кюхельбекер, А. Корнилович). В их ранних произведениях сразу же определился интерес к двум темам: *новгородской вольнице* и *ливонскому рыцарству*, связанным с основными идеями декабристской литературы – гражданственностью и свободолюбием.

Не делая различий между общественным и личным, герои декабристских повестей положили за личное благо служение Отечеству. «Меня зовет Отечество» – этой фразой героя Кюхельбекера Адо может быть определен смысл жизни героев декабристов, их нравственный выбор («Но что скажет обо мне потомство, когда собственные выгоды предпочту выгодам Отечества, когда для моего счастья миллионы будут несчастливы... Нет, лучше соглашусь остаться в презрении, в оковах». – А. Раевский. «Василько в тюрьме».)

---

<sup>16</sup> Коровин В. И. «Заветные преданья» // Русская историческая повесть первой половины XIX века. М., 1989. С. 24.

<sup>17</sup> Коровин В. И. «Заветные преданья» // Русская историческая повесть первой половины XIX века. М., 1989. С. 24.

Поэтому ничто не доставляет им столько страданий, сколько беды родной страны, главной из которых является несвобода. Не случайно Осмунд Ф. Глинки («Богдан Хмельницкий»), «никогда не плакавший о собственных горестях, проливал слезы о пленении отечества». Отсюда свобода отечества, неудержимое желание видеть его благоденствующим становятся главными побудительными мотивами поступков героев в декабристских повестях. Чтобы представить их свободолюбивые характеры, писатели-декабристы обратились к темам Новгорода и Ливонии.

### **Тема Новгорода в декабристской повести**

Свобода в сознании декабристов ассоциировалась прежде всего с вечевым демократическим управлением древних городов, когда народ, слышав звон вечевого колокола, собирался в отведенном месте для совместного решения животрепещущих вопросов. О Новгороде декабристы создавали думы, поэтические циклы, писали в письмах. Преклонение перед этим городом стало одним из составляющих бытового поведения декабриста.

Вольный Новгород был одной из причин, по которой не могли совпасть взгляды декабристов со взглядами Карамзина на русскую историю. Они не разделяли его монархизма, считали монархическую идею чуждой русскому народу и полагали Новгород и Псков главными доказательствами в своем споре с Карамзиным. В повести «**Роман и Ольга**» Бестужева этот спор был продолжен.

В соответствии с общими установками декабристской исторической прозы и следуя собственным намерениям создать исторически достоверное повествование, автор повести обратился к сюжету из русской истории; об этом он писал в своем комментарии и отсылал за подтверждением «неотступной точности» изображаемого к трудам Н. Карамзина, Е. Болховитинова, Г. Успенского. Работа с конкретным историческим событием представлялась Бестужеву реальной возможностью воссоздать исторический колорит: картины «нравов, предрассудков, обычаев» древнего Новгорода, образа поведения, мыслей, чувств новгородцев.

В определенной мере Бестужеву удастся создать панораму исторической жизни Новгорода – это и притязания Москвы на вольный город, и решения веча, и множественные посольства, и дипломатическая переписка, и отношения Новгорода с Литвой и с немцами, и новгородское разбойничество. Историческое повествование укрупняли отсылки к прежним временам (упоминание Тимура, «замученных торжецких братьев» и др.) и комментирование бытовых реалий. Но в конечном итоге установку на историческую достоверность в повести «**Роман и Ольга**» перевесила декабристская концепция Новгорода – цитадели вольности.

Идеализируя вольный город, Бестужев создает идиллическую картину новгородского «братства»: «все садятся; богач подле бедного, знатный с простолюдином, иноверец рядом с православным. благодатное небо раскинуто одинаково над всеми». Писатель-декабрист не берет во внимание карамзинские замечания о «корыстолюбивом новгородском правительстве» и внутриновгородских разногласиях в отношении намерений московского государства присоединить Новгород; правда, единодушные собрания на Ярославовом дворе поколеблет выступление огнищанина Иоанна Завережского, но наметившееся разногласие уравнивает пламенная речь Романа, после чего новгородцы, убежденные в посягательстве Москвы на независимость города и его древние обычаи, разойдутся по домам.

В повести осуществлен принцип соединения реальных исторических событий с жизнью частного человека, сказавшийся как в образах второстепенных героев (разбойник Беркут), так и в истории главных героев. Этот принцип утвердился в русской романтической исторической повести под влиянием романов Вальтера Скотта. Однако историческая тема совмещается с любовной механически. Повесть начинается как любовная (неудачное сватовство Романа), затем внимание автора приковывает историческая тема (осложнившиеся отношения с Москвой, посольство Романа, заключение его в тюрьму). Лишь в финале обе

линии объединяются – Роман получает руку Ольги за то, что проявил себя настоящим новгородцем, гражданином. Роман и Ольга – герои контрастные. Роман – герой действия, герой балладный. Поэтому и возникает аналогия судьбы Романа с судьбой Гаральда Смелого, рассказанной во вставном эпизоде повести и расширяющей ее историческую сферу: как и Гаральду, Роману ставится условие – «Иди и заслужи меня!»; как и Гаральд, Роман отказывается от «выгодной» любви; как и Гаральд, Роман не только воин, но и певец. Если с Романом связана историческая линия повести, то с Ольгой – лирическая, любовная, восходящая к традиции повестей Карамзина («Наталья, боярская дочь»). Сентенции героев, любовные лирические сцены созданы Бестужевым по образцам сентиментальных повестей.

Таким образом, несмотря на то, что отправной точкой разворачивающихся в повести событий является неудачное сватовство Романа, все в ней подчинено выражению патриотической идеи. Роман у Бестужева предстает сыном Отечества, которому дорога судьба родного города и его народа. Именно эти чувства заставляют его выступить на вече против московских послов и призвать сограждан к защите «святой Софии».

Защищая новгородскую вольность, герой сполна проявляет величие души, гражданских устремлений и порывов. Выполняя общественный долг, Роман завоевывает право стать достойным гражданином великого города. Отправляясь с поручением новгородцев в Москву (тайком склонять на свою сторону княжих сановников), юноша подвергается драматическим испытаниям, которые с честью преодолевает, и успешно завершает задание.

Помимо гражданской страсти в нем живет пылкое любовное чувство к Ольге. Однако герой Бестужева не подвержен «внутренней войне». Когда наступил час испытаний для родины, долг, ставший для Романа первостепенным, не умалил его чувства к возлюбленной. Служа Новгороду, он продолжает любить. Больше того, Роман, подобно Гаральду из песни, и «побеждал, потому что любил». Для него в любой ситуации продолжают оставаться равновеликими общественное и личное, «отечество» и «любовь». Доказательством нерасторжимости этих понятий в сознании героя является его обращение к жаворонку с просьбой донести привет от друга, «у которого и перед смертью одна мысль об ней и об родине!» И по дороге из плена у Романа согревает та же мысль: как «он станет драться за Новгород, как будет счастлив с Ольгою».

Герой выступает перед читателем цельной личностью, ибо для себя он разрешил конфликтную ситуацию между чувством и долгом; и эта цельность делает его внутренне свободным.

Любовная история Романа и Ольги вносила в повесть Бестужева проникновенную лирическую тональность, отраженную в ее языке. В нем много от чувствительной повести («вздохи вздымали грудь», «рука ее трепетала в руке Романа», «он, рыдая, упал на грудь великодушного друга»), но больше из фольклора, соотнесенного с чувством героини: это и любовная кручина, и увядание красы, и тоска сердечная, и немые уста...

Вообще Бестужеву в повести «Роман и Ольга» больше удался поэтический тип повествования, нежели прозаический.

Для воссоздания картины прошлых лет писателю помогают исторические реалии того времени. Языковую историческую конкретность Бестужев сразу оговаривает в примечании: «Языком старался я приблизиться к простому настоящему рассказу и могу поручиться, что слова, которые многим покажутся странными, не вымышлены, а взяты мною из старинных летописей, песен, сказок». Историческая лексика не только была необходима для воспроизведения национального колорита, но и обогащала русский литературный язык, знакомила читателя, далекого от знания русской истории и этнографии, с большим числом славянских реалий, т. е. служила целям просвещения. По тексту рассыпаны и народнопоэтические образы, речь героев пестрит пословицами, поговорками, присказками. Писатель стремился ритмически организовать прозаическую речь.

Автор сделал значительную попытку проникнуть во внутренний мир героев и сосредоточиться на мотивах их поведения. Так, в повести предстает довольно неожиданное, но в призме декабристского характера вполне логичное объяснение побуждений Романа к



«добыванию» для себя славы. Уразумев причину отказа Симеона выдать за него дочь («человек, не отличенный... согражданами... казался ему ничтожным»), он наметил своеобразную «программу действий» для того, чтобы завоевать руку Ольги. Эта «программа» сполна выразилась в Романовой песне о любви Гаральда к Елисавете: «одними песнями не купить руки Елисаветиной, куда слава не будет твоею свахою». Но как оказалось, не только мысль о соединении с любимой движет героем Бестужева по пути к славе, в лучах которой хотел бы видеть Симеон своего будущего зятя. Для Романа общественное служение соположено в первую очередь с его служением родному Новгороду. В результате у героя Бестужева достижение личного счастья становится органично связанным с приращением блага Отечеству, что и делает для него равновеликим личное и общественное. Конечный итог воссозданной ситуации сугубо декабристский, однако насколько индивидуальным представлено в повести ее решение!

Бестужев в повести «Роман и Ольга» обнаруживает целый арсенал жанров и хорошее владение ими: здесь и авантюрный роман, и разбойничья сказка, и чувствительная повесть, и готический роман, и усвоенная композиция романтической поэмы, и целый свод фольклорных лирических жанров, пословиц, поговорок. Но чего не произошло в исторической «новгородской» повести Бестужева, так это взаиморастворения прозаического и поэтического типов повествования, документа и вымысла. Поэтому в повести не могло осуществиться художественное проникновение в дух исторической эпохи, объяснение человека историей. Так, например, Роман – герой XIX в. – рассуждая о женщинах, говорит на языке галантного XVIII в., а героиня о своем милом друге – языком романтической поры.

Повесть «Роман и Ольга» может быть соотнесена с повестью **«Изменник»**. Сходство заключается, прежде всего, в декабристской направленности произведений. Как и думы К. Рыльева, эти повести служат целям воспитания гражданских чувств читателя. Если в «Романе и Ольге» нарисована идеальная картина человеческих и гражданских отношений, то в «Изменнике» декабристская гражданская идея доказывается на основе негативного примера. Исследованию зла, порока, причин предательства посвящена повесть от первых слов главного героя Владимира Сицкого («Пусть же берега твои сохраняют меня от гонения моих злодеев, от бури жизни и более всего от меня самого, как твои воды спасали некогда предков от ярости татар!») до последних слов повести: «Земля не примет того, кто ее предал». Изменяется сам тип названия произведения, заключающего в себе уже не имя героя (так называлось большое число исторических повестей начала XIX в. – «Наталья, боярская дочь», «Марфа Посадница», «Зиновий Богдан Хмельницкий», «Предслава и Добрыня», «Роман и Ольга»), и не историческое место («Замок Венден», «Ревельский турнир» и т. п.), а нравственное преступление. Название повести, эпиграф, заимствованный из Шекспира, подготавливают читателя к психологическому исследованию причин предательства. Сосредотачивая внимание на личности Владимира Сицкого, автор избирает психологический аспект для своей повести. Характер героя раскрывается с разных точек зрения. Вначале мы узнаем о Владимире из диалога двух «умных горожан» – плотника и ратника. Лишь затем следует исповедь героя, из которой становятся понятными многие его поступки. С одной стороны, сами исторические обстоятельства откладывают отпечаток на характер Владимира: «Это кровавое зрелище потрясло мою трехлетнюю душу и напечатлело в ней буйные, неутомимые страсти». С другой стороны, становится ясным, что гражданская пассивность Владимира приводит его к краху. Герой в смутное время теряет жизненные ориентиры, которые для А. Бестужева заключаются именно в служении государственным интересам России. «С кем и за что сражаться – не было мне нужды, лишь бы губить и разрушать», – говорит Владимир. Сначала он служит Федору, затем Борису Годунову, затем самозванцу Дмитрию, а в конце поляку Лисовскому. Осознание того, что без четкого гражданского ориентира человек неизбежно деградирует как личность, характерно не только для А. Бестужева, но и для Рыльева, обращавшегося в стихотворении «Гражданин» к «изнеженному племени переродившихся славян».

В художественной структуре повести очевидны черты баллады и поэмы. В целом в

литературоведении сложился взгляд на «Изменника» как на повесть-поэму, как на определенную стадию в освоении прозаическим повествованием опыта романтической поэмы, указывается на близость повести поэме Байрона «Осада Коринфа». Связь повестей А. Бестужева с романтической поэмой была отмечена еще А. Пушкиным, написавшим: «Это хорошо для поэмы байронической». Связь эта заключается и в интересе к демоническим характерам, и в лирической приподнятости повествования, и в передаче психологических состояний героя, и в лирической исповеди героя, и во введении религиозно-философского мотива борьбы добра и зла за душу человека, и в традиционном для романтической поэмы любовном конфликте (хотя он является здесь второстепенным), и в композиционных приемах. Большие хронологические купюры в развитии действия (между первой и второй частями повести срок в три года), хронологические перебои повествования, «быстрые переходы» – все это говорит о связи произведения с романтической поэмой.

Историческая основа «Изменника», исторические реалии, которыми была насыщена повесть «Роман и Ольга», сведены к минимуму. Действующие лица произведения: братья Сацкие, Лисовский, Иван Хворостинин – исторические фигуры. Но реальных черт, хотя бы намеков на реальные исторические образы, нет. Они нарисованы в романтических красках. Число исторических примечаний в повести минимально, и некоторые из них ориентированы не на точный исторический факт, а на легенду, предание. Национальный колорит повести «Изменник», в сравнении с повестью «Роман и Ольга», сглажен. Событиям русской истории придан характер, скорее, общечеловеческий, общеромантический, нежели национально своеобразный. Объяснение этому заключается в следующем. Личность, ставшая объектом исследования в повести, лишена ярких национально-самобытных черт. Национальная самобытность для декабриста это, прежде всего, яркая гражданственность. В жизни главного героя патриотические чувства не занимают должного места, тускнеют и национально самобытные краски повести.

### Тема Ливонии в исторической повести декабристов

Значительным явлением исторической повести декабристов стали ливонские повести Бестужева («Замок Венден», «Замок Нейгаузен», «Замок Эйзен», «Ревельский турнир»), в которых писатель обратился к истории средневековой Прибалтики с ее жестокими феодальными устоями, самоуправством германских рыцарей, вторгшихся в X в. на земли западных славян, пруссов, литовцев, латышей, эстов и принесших с собой разрушение и смерть. «Как железо легла рука саксов на вендов и раздавила их», – напишет историк об этом времени.

Вскоре на помощь «уставшим» грабить и разбойничать немецким феодалам придут рыцари Тевтонского ордена и продолжат эпоху жестокости и бесчестия, наглости и глумления над самим знаком креста – символом христианства, или, как скажет благородный рыцарь Вигберт фон Серрат, «символом благодати и терпения» («Замок Венден»). Уже в этой первой ливонской повести Бестужев, владевший непосредственным историческим материалом достаточно широко и основательно, откровенно и беспощадно выскажется по поводу деяний средневековых германских рыцарей: «Рыцари, воюя Лифляндию, покоря дикарей, изобрели все, что повторили после того испанцы в Новом Свете на муку безоружного человечества. Смерть грозила упорным, унижительное рабство служило наградой покорности... кровь невинных лилась под мечом воинов и под бичами владельцев... Вооружась за священную правду, рыцари действовали под видом алчного своекорыстия или зверской прихоти». Знаменательное название дал своего первому замку, построенному в Ливонии, первый магистр Ордена Рорбах – *Венден*, что означает «железный». Название замка напрямую соответствовало жестокосердию его владельца, ибо в те времена, замечает Бестужев, именно «жестокость служила правом к возвышению», и Рорбах «недаром был магистром».

Несомненно, ливонский замысел, содержащий рассказ о судьбе земли, расположенной

по соседству с Новгородом, был подчинен пропагандистским целям автора. По контрасту с новгородской вольницей Ливония выступала наглядным примером того, что такое тирания и какова участь народа, находящегося под ее гнетом.

Однако в прозе тех лет ливонский замысел выделился по совершенно другой причине, а именно, «небывало широким дотолем в русской повести фактическим фоном»<sup>18</sup>, который составили исторические имена, события, факты. В ливонских повестях присутствуют реальные документы эпохи, особенно в «Ревельском турнире». Правда, это стремление к исторической тщательности, характерное для декабристской повести в целом, продолжает носить декларативный характер: историческая основа повествования была представлена в форме подстрочных примечаний. И даже когда документальные материалы включались в тексты повестей, они также выступали в роли комментариев к перипетиям сюжетных линий. Бестужеву еще недоступен вальтер-скоттовский способ органичного включения истории в художественную ткань произведения. Тем не менее, автор ливонских повестей проявил себя незаурядным знатоком мира прибалтийского рыцарства и мастерски воссоздал его. В первую очередь это касается описания рыцарских поединков, старинной одежды, оружия. Здесь Бестужеву нет равных.

Особой темой в ливонском цикле стал средневековый город, о котором автор, несомненно, много знал. Так, он прекрасно осведомлен в особенностях его улиц. Например, та, что видна из окна дома рыцаря Буртнека, «только именем» была «широкой»: теснота, узкость средневековых улиц – факт, известный Бестужеву. Глазами писателя можно увидеть внутреннее убранство рыцарского особняка – его стены из дуба, «на коих время и червяки вывели предивные узоры», затянутые «кружевом Арахны» углы залы, печку-двенадцатиножку...

Нередко в бестужевских картинах города сквозит добродушная авторская ирония, связанная с описанием городских военных укреплений, на территории которых пасутся комендантские коровы и цветет салат, а в башнях хранятся запасы картофеля. Однако поверх этой картины выростала другая, и в ней серые бойницы Вышгорода уже «росли в небо и, будто опрокинутые, вонзались в глубь зеркальных вод», которых в то же самое время касался «сребристооблачной бахромой» «полог небосклона», а город с его «крутыми кровлями», светлыми спицами колоколен, «шумом и звоном колоколов» был оживлен и дышал радостью.

Разнообразные, с пристрастием и вдумчивой нежностью выписанные детали рыцарского мира не являлись случайностью в историческом повествовании Бестужева. Автором руководило стремление проникнуть в дух эпохи, желание разглядеть в малом большое и прежде всего общественную жизнь, общественные конфликты рыцарской Ливонии. К примеру, в превосходной картине рыцарского турнира обозначилось очень важное противостояние времени: спесивое, но уже основательно подряхлевшее, отжившее «свою славу, богатство и самое бытие» рыцарство и его новый соперник – нарождающийся класс купцов, «самый деятельный, честный и полезный из всех обитателей Ливонии». Другими словами, по сравнению с повестью «Роман и Ольга» в ливонских повестях присутствует попытка достаточно трезвого и объективного анализа исторической действительности. Именно это имел в виду Бестужев, когда говорил, что покажет рыцарей «по правде».

«Вблизи и по правде» средневековое рыцарство выглядит сворой «закоренелых преступников», «неистовых тиранов», сеющих вокруг себя опустошение и смерть. Их замки – средоточие грабежа и беззакония. Недаром в Эйзен стекался всякий сброд, наслышанный про «разгульную жизнь и охоту к добыче» его владельца. Строящиеся «орлиные гнезда», на словах предназначавшиеся «для обороны от чужих», на деле превращались в центры

---

18 Канунова Ф. З. Эстетика русской романтической повести (А. Бестужев-Марлинский и романтики-беллетристы 20-30-х годов XIX в.). Томск, 1973. С. 42.

«грабежа своей земли». Жертвами «свинцового владычества» рыцарей (как охарактеризовал эпоху ливонского рыцарства Кюхельбекер в «Адо») являлись по преимуществу простые люди, крестьяне, которые для их владельцев были «животными» («Замок Эйзен»), «получеловеками» («Замок Венден»), согнувшимися «под бичами». Их поля, «орошенные кровавым потом», безнаказанно вытаптывались конями во время охоты. Крестьяне подвергались наказаниям за малейшую провинность, что согласно кодексу духовного рыцарства означало: «вместе губить тело и спасти душу». Вообще мотив страданий угнетенного народа в ливонских повестях Бестужева и Кюхельбекера был одним из ведущих. В связи с этим «Адо» исполнено страстного пафоса национально-освободительной борьбы, готовности к самопожертвованию во благо родины.

У Бестужева, поставившего себе целью воссоздать феодальную, рыцарскую вольницу, ее жертвами оказываются и сами рыцари, ибо среди рыцарства было незазорным захватывать друг у друга земли (тяжба Буртнека и Унгерна в «Ревельском турнире»), затаивать и осуществлять коварные планы против своих же («Замок Нейгаузен», история барона Нордека), унижать и оскорблять равных себе («Замок Венден»). Так на страницах ливонских повестей возникают образы романтических «злодеев» – магистра Рорбаха, рыцаря Гуго фон Эйзена, Ромуальда фон Мея, олицетворяющих пороки средневекового феодализма и заслуженно наказанных.

На их фоне представляется иным образ барона Бернгарда фон Буртнека, равно как и сама повесть «Ревельский турнир», по сравнению с другими тремя бестужескими ливонскими повестями.

«Ревельский турнир» называют в полном смысле слова исторической повестью и, возможно, самой «вальтер-скоттовской» из всех повестей Бестужева. Исторические события и историческое время здесь изображаются на манер Вальтера Скотта «домашним образом»: проявляясь в обыденном, повседневном течении жизни, выявляя себя в поступках, мыслях, чувствах обычных людей, одним из которых является барон Буртнек, обедневший, но продолжающий кичиться своим положением в обществе рыцарь. В повести его окружает домашняя обстановка; Буртнек поглощен многочисленными житейскими заботами, самая болезненная из которых – земельная тяжба с Унгерном.

Чтобы показать барона человеком своего времени, в «Ревельском турнире» не понадобилось изображать кровавые злодеяния и преступления рыцарей. Достаточно было обыкновенной беседы Буртнека и доктора Лонциуса за бутылкой рейнвейна, когда отчетливо обозначились характерные черты средневекового рыцарства. Больше того, в приватной беседе проступило и само историческое время, тот экономический кризис, который переживает рыцарство на момент описываемых событий. По его поводу Бестужев выскажется особо: VI глава повести содержит четкую, логическую характеристику эпохи в лучших традициях Вальтера Скотта («Час перелома близился: Ливония походила на пустыню – но города и замки ее блистали яркими красками изобилия. Везде гремели пиры, турниры сзывали всю молодежь. Орден шумно отживал свою славу, богатство и самое бытие»).

Однако впервые проблема экономического упадка, обнищания рыцарства заявляет о себе в разговоре барона и доктора. Нетерпение, с каким Буртнек ожидает исхода спора с Унгерном, в первую очередь связано с возможностью покинуть Ревель, сменив его на деревенскую жизнь, и тем самым поправить и без того пошатнувшееся материальное положение барона.

Связывать личные судьбы с общественными проблемами, а тем более изображать их на фоне исторического времени Бестужев также учится у Вальтера Скотта. При этом он целиком отдает свои симпатии герою, победившему не только на Ревельском турнире, но вышедшему победителем из поединка с самим Ревелем, его сословными предрассудками, титулованностью, косностью, заносчивостью. Однако у молодого купца много общего с благородным Вигбертом фон Серратом («Замок Венден»), наделенным высоким представлением о долге и чести. Подобно Нордеку («Замок Нейгаузен»), он смел, горяч,

отважен. Как Нордек и Адо, Эдвин – человек высоких страстей. Несомненно, купец Эдвин был рыцарем духа, в то время как о принадлежности Доннербаца к рыцарству напоминал лишь звон его шпор.

Четыре ливонские повести Бестужева составили своего рода этап в развитии жанра исторической повести, поскольку в них целенаправленно и последовательно происходило освоение нового – вальтер-скоттовского – способа исторического повествования. Уроки Вальтера Скотта для русской исторической повести и исторической прозы в целом во многом окажутся плодотворными; творчество ряда писателей (среди них А. Корнилович) будет осуществляться в русле упрочения этой традиции<sup>19</sup>. Но в то же самое время русская историческая проза вступает в своеобразное соперничество (А. Корнилович) с английским романистом, избрав своим главным содержанием национальную историю, русскую старину, которая, по мысли М. П. Погодина, «представляет богатую жатву писателю», а русской литературе – основание «иметь Вальтера Скотта»<sup>20</sup>.

К ливонским повестям Бестужева примыкает и опубликованная в 1824 г. повесть «Адо» (подзаголовок – «Эстонская повесть») В. К. Кюхельбекера, в которой рассказывается о владимирском князе Ярославле Всеволодовиче, о свободном Новгороде, о завоевании Прибалтики немецкими рыцарями. Тема навеяна детскими воспоминаниями автора о суровой природе Эстонии, о непосредственных и свободолюбивых людях, населяющих этот край. Несмотря на то, что в повести обозначены конкретные исторические времена и места действия (Новгород, Чудское, Ладожское, Онежское озера, Белое море), сюжет и персонажи вымышлены. Кюхельбекер увлечен идеей борьбы эстонцев за независимость, на фоне которой любовная история выглядит условной.

### Исторические повести Н. А. Полевого (1796–1846)

Писателем, поставившим себе целью «оживить» русское прошлое, найти в нем, подобно декабристам, необыкновенные, героические характеры, которым нет равных в современности, проследить их драматическую, подчас роковую, но прекрасную своей исключительностью судьбу, был Н. А. Полевой. Таким героем у него является Святослав («Пир Святослава Игоревича, князя Киевского») – великий воин, воспринявший слова князя Олега из Велесовой песни о том времени, когда к воротам Цареградским «придет молодец» его, Олега, «удалее, возьмет, полонит он Царьгород», для себя пророческими.

Святослав решает продолжить начатое Олегом Вещим – «зачерпнуть шеломами воды Дуная широкого», отомстить за убитых товарищей. Поэтому никакие преграды не могут ему стать помехами в достижении судьбоносной цели. Когда-то Олег прошел море, «обернув свои ладьи цаплями долгоносыми», сушу – поставив ладьи на колеса, воинов «оборотил» «чайками белокрылыми», управляя «облаками небесными», «водой дождевой», погасил греков «огонь неугасимый». Подобно Олегу, Святослав – «исполин», «непобедимый» вождь – сможет достойно пройти путь своей судьбы.

Под стать русскому князю верный сын Новгорода Василий Буслаев. Подобно Святославу, которого воодушевляет, придает силы и уверенность в правоте выбора живущий в нем дух предков, Василия направляет звук вечового колокола – «голос вольности Новгорода».

Делая личность героя содержательным центром повествования, Полевой вместе с тем считает, что в исторической повести первостепенную роль играют, говоря словами писателя, «условия всеобщего бытия» – обстоятельства общезначимого характера, отношение к которым является определяющим в авторской оценке героя. Так, например, Симеон

---

<sup>19</sup> Архипова А. В. Указ. соч. С. 168.

<sup>20</sup> Погодин М. П. Письмо о русских романах. «Северная лира на 1827 год». М., 1984. С. 133–134.

(«Повесть о Симеоне, Суздальском князе») пытается восстановить право своего княжения в Новгороде в то время, когда разобщенная княжескими междоусобицами Русь оказалась перед угрозой нашествия Тимура и когда все личное должно быть подчинено общественному. Новгородец Буслай, не желающий разобраться в намерениях московского князя, становится невольным противником идеи централизованного русского государства, необходимого для борьбы с ордынскими завоевателями. Не отвечают надеждам Царьграда на приход великодушного, мудрого и справедливого правителя действия Иоанна Цимисхия – героя одноименной повести Полевого, пытающегося пробить себе дорогу к престолу мечом и обманом, «сметая» на пути всех, ему негодных. Писатель осуждает «частные» воли героев, вступающих в противоречие с исторической необходимостью.

Погруженный в личные проблемы и интересы, суздальский князь Симеон не видит надвигающейся беды на Русь в лице Тимура. Для него главную опасность представляет Василий Дмитриевич, московский князь – главный противник его княжения в Суздале. Продолжая вести борьбу с Москвой, Симеон не только не способствует прекращению междоусобной войны, столь необходимому в обстоятельствах угрозы Тимурова нападения, а, напротив, разжигает эту войну, что, по мысли Полевого, и обрекает князя на роковую участь, о которой повествуют древние летописи: «добываясь своей отчины. много труд подъя, и много напастей и бед потерпе, пристанища не имея, и не обретая покоя ногама своима, и не успе ничтожа, но яко всеу труждаясь».

В «**Повести о Буслае Новгородце**» герой, влюбленный в новгородскую вольницу, не желая склонить головы перед боярами московскими, почитая это за личное оскорбление, не оставляет тем самым для себя ни малейшей возможности осмыслить истинное положение дел на Руси. Духовная гордыня приводит Буслая к непредвиденным поступкам. Когда вече «определило» покориться Москве, он сжигает и грабит Ярославль, «за новгородцев» «жег», «опустошал» другие «селения и города» и «не каялся, что запятнал руки кровию христианскою», ибо, как говорит сам Буслай, «честным боем сражался я».

Однако у Полевого историческая правда оказывается на стороне московских князей Василия Дмитриевича и Дмитрия Ивановича, которые стремятся, не исключая пути интриг («Мы видели, как посланник московского князя в Суздале Белевут успел усыпить князя Бориса, умел найти изменников в окружавших его вельможах и между тем узнал тайных сообщников Симеона»), грозя «огнем и мечом», «собрать воедино рассыпанное и совокупить разделенное». Именно они выступают защитниками общенациональных интересов, выразителями исторической неизбежности установления единодержавной власти как залога будущего величия России.

Изображая эпоху княжеских междоусобиц, страну, «сжигаемую пожарами», разграбленную и исеченную «вражескими мечами», Полевой стремился к исторической точности событий, фактов, деталей. Тексты исторических повестей (особенно «**Повесть о Симеоне...**») свидетельствуют о серьезной, глубокой осведомленности автора в том, о чем он пишет. Например, изложение событий, связанных с нашествием «Тохтамышя окаянного», во многом опирается на летописные повести XV в. о Темир-Аксаке. В них Полевой почерпнул и сказание об иконе Владимирской Богоматери, которую писатель вслед за древнерусским автором расценивает как «благодать Божию», спасшую Москву «от гибели».

Установка на правдивое воспроизведение эпохи, следование историческим фактам, логике истории не помешала повествованию Полевого быть предельно личностным. Объяснение этому заключается в способе показа автором исторических событий: через отношение к ним героев, их личной точки зрения на происходящее, которая часто закрепляется у Полевого в эмоционально окрашенном слове, проливающим свет на характер героя. Так, например, Василий Дмитриевич, ощущая свою миссию на земле как избранническую, нацеленную на воплощение «великих идей», заложенных Богом, соответственно выстраивает и собственное поведение в решении вопроса централизации русских земель: не уступать «частным» волям, включая Симеона с его претензиями на княжение в Нижнем. Отсюда слова великого князя, с одной стороны, приобретают

императивный характер («Не говорите мне, ни ты, владыко, ни ты, князь Владимир, – я не отдам Нижнего!»), с другой, говорит «сын судьбы, посланник провидения», и потому слова, произносимые им, звучат, как прорицание, в торжественно-возвышенной тональности: «Не на того падет гнев Божий, кто хочет собрать воедино рассыпанное и совокупить разделенное! Симеон и Борис противятся мне., и меч правосудия тяготее над главами их! Так я думаю, так должны все думать».

Совершенно иное отношение к происходящим событиям у Белевута. Он принимает сторону Василия Дмитриевича в спорах о судьбе Новгорода исключительно в целях извлечения личной выгоды. И, соответственно, речь Белевута «снижена» бытовым и «деловым» лексиконом: «уговорить», не «выпустить из рук», «попалось».

Несмотря на то, что Полевому удается создать выразительные бытовые характеры, писателя более привлекают герои исключительные, выламывающиеся из своего окружения, наделенные драматической судьбой, страстные, решительные, не изменяющие собственных убеждений и идеалов, – подлинно романтические герои. Таков Симеон – сильный, благородный человек, убежденный в личной правоте, не смиряющийся с несправедливым к себе отношением московского князя. Ощущая несбыточность притязаний на княжение, он, тем не менее, не позволит Василию Дмитриевичу распорядиться своей жизнью. Предпочтение собственного удела, нередко исполненного глубокого трагизма, – «родовая» черта героев исторических повестей Полевого, что придает всему повествованию романтически-возвышенную приподнятость.

### **История в повестях А. Корниловича (1800–1834), А. Крюкова (1803–1833), О. Сомова (1793–1833) и др**

Иначе воскресает прошлое в повестях А. О. Корниловича – ученого-историка в декабристской среде, считавшего, что историческая проза требует «величайшей точности в событиях, характерах, обычаях, языке». Отсюда определяющим в его исторических повестях становится прозаический тип повествования, обусловленный их плотной документальной основой.

Профессионально занимаясь Петровской эпохой, публикуя о ней научные работы, а также очерки о нравах этого времени, основанные на литературной обработке документов эпохи Петра, Корнилович избрал ее и темой своих повестей («**За Богом молитва, а за царем служба не пропадают**», «**Утро вечера мудренее**», «**Андрей Безымянный**»). Работая над ними, он использовал, помимо исторического материала, устные рассказы, исторические анекдоты петровской поры, помогающие воссоздать ее по-вальтер-скоттовски – «домашним образом».

Но сведения из частной жизни Петра, о нравах русского общества, описание ассамблей и празднеств нужны Корниловичу не только для характеристики состояния общества. Одновременно писателем выстраивается историческая перспектива петровских преобразований<sup>21</sup>, и опять-таки осуществляется это «по-домашнему» («Андрей Безымянный»). За ужином после удачной охоты, посреди «стука ложек, ножей, вилок» разгорается спор между отцом Григорием и хозяином дома, помещиком Горбуновым-Бердышевым о пользе дел Петра. Отец Григорий высказывает собственные суждения, рассказывает анекдот о юности государя, и в конце своего пространного монолога резюмирует: «Государи живут не для одних современников, а бросают семена, растящие плод, от коего снесут потомки...» Это была позиция и самого Корниловича, который относился к Петру в основном положительно, хотя понимал его эпоху как сложное и

---

<sup>21</sup> Серман И. З. Александр Корнилович как историк и писатель // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 160.

неоднозначное явление<sup>22</sup>.

Увлеченный историческим предметом повествования, писатель представляет Петербург с его дворцами, соборами, Сенатом, Адмиралтейством, Аничковым мостом... во всей его «странной пестроте и разнообразии»: пышности и убогости, простоте и тесноте, перечисляет именитых жителей города, слободы, улицы. В повести изображается заседание Сената и его участники – окружение Петра, воспроизводится распорядок дня, занятия государя. Описываются развлечения в Летнем саду и на ассамблее в доме Меншикова. Причем все эти материалы имеют достаточно законченную форму и воспринимаются как самостоятельные картины, зарисовки, очерки нравов петровской эпохи. Отсюда, несмотря на то, что автор проявляет себя в повести «Андрей Безымянный» как мастер повествовательной интриги, документальный материал и романтическая «история» Андрея Горбунова существуют сами по себе, автономно и самодостаточно. Документы помогают писателю представить историческое время в вальтер-скоттовском ключе, а любовная интрига призвана проиллюстрировать государственное величие и человеческие добродетели Петра.

Сам рассказ о судьбе героев не избежал условностей и романтических штампов. Здесь представлены восторги первой любви, коварные «клеветы», мешающие счастью влюбленных, ночное преследование, таинственная избушка в лесу и старуха, похожая на ведьму, счастливый случай – встреча с другом, разговор с Петром и, наконец, благополучное разрешение всех несчастий.

Проблема соотносительности исторического и бытового материала с повествовательной интригой актуальна и в «**Рассказе моей бабушки**» А. Крюкова.

Рассказанной истории, пожалуй, больше подошла бы обстановка средневекового замка с его тайнами, страхами и подземельями, нежели маленькая крепость с домами – «избушками на курьих ножках», двумя воротами, тремя старыми пушками и с полусотней ее защитников, едва держащихся на ногах от старости.

Стремясь противопоставить историю героини «вымышленным бедствиям, романтических героев», Крюков на деле оказался в плену готовых романтических ситуаций и образов, среди которых подслушанные тайные разговоры, колоритная фигура старухи-мельничихи и ее слуги Бирюка, смахивающего на нечистого. В отличие от Корниловича, Крюкову в описании исторических событий не достает искренности, а главное, правдоподобия. В рассказе бабушки доминируют народные слухи о пугачевщине. Воображение героини рисует Хлопушу и его окружение в ореоле чего-то бесовского («страшные гости», «страшные кровью залитые глаза», «богомерзкие беседы», «сатанинские объятия» и пр.).

Несмотря на явные неудачи художественно-повествовательной манеры А. Корниловича и А. Крюкова, сильной стороной их повестей являлось присутствие исторических и бытовых реалий. Многие из них привлекли внимание Пушкина и были использованы в «Арапе Петра Великого» и в «Капитанской дочке».

Важной темой исторической повести 1830-х годов продолжала оставаться Отечественная война 1812 г. и связанные с ней идеи патриотизма, гражданственности и единства русской нации в период испытаний, составившие основной пафос одной из первых книг, посвященных этому времени и подвигу русской армии – «**Писем русского офицера**» Ф. Глинки (1815–1816).

С иных позиций подходят к этой теме О. Сомов и Н. Бестужев. В повести «**Вывеска**» Сомова о 1812 годе рассказывает француз, в прошлом солдат армии Наполеона, своими глазами увидевший то, как русские крестьяне защищают родную землю. Вооруженные топорами, косами, дубинами, кольями, они шли на врага «густой толпой» и «беспреданно заступали» места погибших. Здесь же раненый священник «не переставал ободрять своих прихожан», и рядом с мужиками был их хозяин – помещик, возглавивший «земское

---

<sup>22</sup> Архипова А. В. Литературное дело декабристов. С. 170.



ополчение».

В рассказе чужого солдата совершенно отчетливо просматривалось авторское восхищение народным патриотизмом, но в нем подспудно присутствовала глубокая грусть по славному прошлому русской нации, о котором напомнил русскому путешественнику на чужбине своим незатейливым рассказом французский цирюльник. Аналогичные чувства пронизывают повесть Н. Бестужева **«Русский в Париже 1812 года»**, посвященную времени становления передового русского дворянства, будущих декабристов. В ней автор в каком-то смысле итожил декабристский период в русской литературе, что вылилось в попытку создания исторического образа офицера-декабриста, личности декабриста, отразившей лучшие качества национального характера, о котором так много рассуждали в исторических повестях А. Бестужев и В. Кюхельбекер, с той лишь разницей, что они обращались к далекому прошлому, людям старины, в то время как Н. Бестужев говорил о недавнем времени, о своем поколении. И в этом отношении повесть «Русские в Париже 1812 года» – явление примечательное.

Во второй половине 30-х годов выходят исторические повести К. Масальского **«Русский Икар»** и **«Черный ящик»**, продолжающие вслед за А. Корниловичем петровскую тему. В них присутствуют довольно занимательный сюжет и колоритные зарисовки нравов, а также образы Петра I, Меншикова, шута Балакирева. Журналы тех лет отмечали, что Масальский довольно хорошо осведомлен в избранной им исторической эпохе. Однако говорилось и то, что повести отягощены значительными длиннотами. Интерес писателя к истории и хорошее знание послепетровского периода подтвердит его роман **«Регентство Бирона»**.

В конце 30-х годов по-прежнему продолжают печататься исторические повести; среди них «Изменники» И. Калашникова, «Студент и княжна, или Возвращение Наполеона с острова Эльбы» Р. Зотова, «Иаков Моле» П. Каменского и др., обращенные к разным эпохам, странам, темам. Например, время действия в «Изгнанниках» Калашникова условно приурочено к бироновщине, сюжет «Иакова Моле» связан с эпохой католического средневековья. Но к этому времени историческая повесть уже движется к завершению своей жанровой истории, подводя итоги собственных достижений и неудач.

Главное, что не удалось исторической романтической повести, – это претворить исторический, бытовой материал в художественном повествовании, когда оказываются органически соотнесенными документ и вымысел, реальный он и образный ряд, конкретный факт и сюжетный ход. Нерешенной задачей для нее остается объяснение человека, его характера историей. В то же самое время историческую повесть романтиков были предприняты шаги, ставшие плодотворными для последующего развития русской прозы в целом, прежде всего обращение к тщательному изображению эпохи, исторического быта, нравов, поведения, манеры речи, немного, но несомненно значительное для того, чтобы состоялись «Тарас Бульба» и «Капитанская дочка», а также русский исторический роман М. Н. Загоскина и И. И. Лажечникова.

## **Фантастическая повесть**

Фантастическое, как один из элементов предромантической и ранней романтической повести в повестях 1820-1930-х годов, становится основным признаком жанра и перерастает в самостоятельный жанр, удержавшийся в литературе и в последующее время. 1820-1830-е годы – расцвет фантастической образности, которая в современной теории литературы получила название *вторичной* (или акцентированной) *условности*, противопоставленной *жизнеподобью*.

Популярность фантастической образности, воплощенной в фантастической повести, была мотивирована глубокими познавательными устремлениями писателей. Русская литература эпохи перехода от романтизма к реализму активно поддерживала интерес к потустороннему, запредельному, сверхчувственному. Писателей волновали и особые

способы человеческого самосознания, духовной практики (мистические откровения, магия, медитация), разные формы инобытия (сон, галлюцинации, гипноз), не гас интерес и к мечтательству, игре и т. д. В это же время шло активное усвоение русской словесностью иноземных литературных традиций: английского готического романа, фантастики гейдельбергских (братья Гримм, Брентано) романтиков, мотивов и образов Гофмана, восточной сказочной и притчевой поэзии. Специфический интерес к необъяснимому и таинственному зиждился на кризисе просветительского рационализма и отражал протест сентименталистов и романтиков против господства в культуре «так называемой рассудочности, то есть ограниченного рационализма».

Современники оставили немало свидетельств о широком внимании общественного сознания к иррациональному – загадочным явлениям в быту, к так называемому месмеризму<sup>23</sup>, к историям «о колдунах и похождениях мертвецов» (М. Загоскин), к странным происшествиям, вроде того, когда «в одном из домов. мебели вздумали двигаться и прыгать» (Пушкин) и т. д. Издатели журналов и альманахов охотно печатали русскую и иностранную фантастическую прозу.

С помощью образного воплощения не существующих в эмпирической реальности, но условно-допустимых сил, иррациональных стихий литература стремилась к освоению вполне «земных, зачастую спрятанных в бытовую оболочку конфликтов, содержание которых охватывало необыкновенно широкие смысловые сферы: национальные, религиозно-этические, социально-исторические, личностно-психологические.

### **Специфика романтической фантастической повести и ее генезис**

Самой продуктивной формой фантастической прозы оказалась повесть, поскольку именно *средний* объем текста был наиболее пригоден для создания и поддержания атмосферы тайны, напряженности и занимательности повествования<sup>24</sup>.

Для жанра фантастической повести характерны: «установка на устную речь, на устный «сказ», охотнее и чаще, чем на письменную, литературную в собственном смысле форму и стремление объединить ряд устных рассказов сюжетно-бытовой рамкой, т. е. циклизовать их так или иначе»<sup>25</sup>. Были созданы как цикл или соединены под общим заглавием спустя некоторое время после «разрозненного» опубликования «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» А. Погорельского (А. А. Перовского), «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя, «Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейко <...>» и «Русские ночи» В. Ф. Одоевского.

Жанровая специфика романтической фантастической повести непосредственно связана с русской романтической балладой<sup>26</sup>. В рамках этого поэтического жанра сложился и был

---

<sup>23</sup> Месмеризм – система лечения с помощью особого гипноза («животный магнетизм»), предложенная во второй половине XVIII в. австрийским врачом Ф. Месмером; посредством ее будто бы можно изменять состояние организма и таким образом побеждать болезни. Упомянуется во многих произведениях, например, в «Пиковой даме» Пушкина.

<sup>24</sup> Фантастическая проза *малых* форм, представленная преимущественно произведениями аллегорического характера («Бал», «Просто сказка» В. Ф. Одоевского), не могла конкурировать с идейно-образным богатством повести, но дополняла его своеобразными «обертонами» смысла и формы. Кроме повести, в это время появились и романы (*большая* форма), «использующие» вторичную условность, фантастику (произведения А. Ф. Вельмана, В. Ф. Одоевского, А. Погорельского), но они редки.

<sup>25</sup> *Измайлов Н. В.* Фантастическая повесть. В кн.: Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л., 1972. С. 140.

<sup>26</sup> См. об этом: *Измайлов Н. В.* Указ. соч. С. 137; *Маркович В. М.* Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма. В кн.: Жуковский и русская культура. Л., 1986. С. 138–166.

перенесен в романтическую повесть «принцип восприятия фантастического», суть которого состоит в эффекте эмоционального приобщения к атмосфере чудесного, сверхъестественного. Романтическая фантастика не требует действительной веры в реальность сверхъестественного, но «читатель должен пройти через непосредственное ощущение чуда и реагировать на это ощущение удивлением, ужасом или восторгом, вообще теми или иными «сильными чувствованиями». Без этого авторская цель, видимо, не может быть достигнута...»<sup>27</sup>.

## Типология фантастической романтической повести

Существует несколько типологий фантастической повести. Согласно одной из них, критерием различения фантастических повестей служит способ введения и воплощения фантастического: «В число фантастических обычно включаются гротесковая повесть, где иной, запредельный мир служит проявлением необычных, невероятных сторон самой что ни на есть реальной жизни, «таинственная» повесть, сюжет которой составляет попытка человека проникнуть в потусторонний мир или его общение с фантастическими существами, фольклорная повесть, где чудесные происшествия оказываются зримым воплощением легенд, поверий, преданий»<sup>28</sup>. При этом писатель был достаточно свободен в выборе жанрового определения, и фантастическая повесть могла называться волшебной повестью, как «Черная курица...» А. Погорельского, восточной повестью, как «Антар» О. И. Сенковского, сказкой или записками, как некоторые произведения В. Ф. Одоевского, и др.

По другой типологии, главным критерием деления повестей служит смысловая оппозиция: «естественное – сверхъестественное», «реальное – ирреальное» в бытийной сфере произведения. В зависимости от того, доминирует ли сверхъестественное в художественном мире вообще, в художественном времени и пространстве, берут ли верх естественные законы природы или реальное и ирреальное сосуществуют в относительном равноправии, фантастическую прозу можно объединить в три большие группы.

I. Повести, в которых фантастическое реализуется как *ирреальный* художественный мир («Лафертовская маковница» А. Погорельского, «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Вий» Н. Гоголя, «Антар» О. Сенковского). Сверхъестественные события, в основе которых фольклорные предания, не могут быть объяснены естественными законами. Ирреальный абсурдный мир пародийно осмысленных мифологических сюжетов развернут в повестях О. Сенковского («Большой выход у Сатаны», «Похождения одной ревизской души», «Записки домового») и Н. Полевого («Были и небылицы»).

II. Повести, в которых фантастическое реализуется в *псевдо-ирреальном* художественном мире, где сверхъестественное объясняется естественными причинами. Фантастическое разоблачается благодаря психологической мотивировке (кошмарному сну) – «Гробовщик» Пушкина; объясняется пьяным бредом, белой горячкой – «Сказка о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем» В. Одоевского, «Станный бал» Н. Олины; объявляется мистификацией, розыгрышем – «Перстень» Е. Баратынского, «Привидение» В. Одоевского.

III. Повести, где *фантастическое реализуется в относительном (релятивном) художественном мире: естественное и сверхъестественное сосуществуют на равных правах; то или иное событие допускает и реальное, и нереальное объяснение.* Например, в

---

<sup>27</sup> Маркович В. М. Указ. соч. С. 139–140; см. также: он же. Дыхание фантазии. – в кн.: Русская фантастическая проза эпохи романтизма. Л., 1991. С. 14–15.

<sup>28</sup> Коровин В. И. Увлекательный жанр. В кн.: Нежданные гости. Русская фантастическая повесть эпохи романтизма. М., 1994. С. 7.

повести Н. Гоголя «Нос» сон и явь не имеют явно прочерченной границы, и трактовка изображенного как сна или абсурдной яви зависит от точки зрения; в «Ученом путешествии на Медвежий остров» О. Сенковского архаичный мир представляется рассказчику как существовавший, но погибший в результате космической катастрофы; однако есть и другая, скептическая оценка: тот же мир является плодом псевдонаучных изысканий повествователя, заблуждением жаждущего сенсаций ума.

В ту же группу вписываются произведения, которые основаны на «параллелизме фантастической и реально-психологической концепций образа»<sup>29</sup> («Портрет» – 1-я редакция Н. Гоголя, «Черная курица, или Подземные жители» А. Погорельского, «Пиковая дама» А. Пушкина и др.). Параллельная, или двойная, мотивировка сверхъестественного, ярко представленная в фантастике Гофмана, обусловила целую сеть художественных приемов так называемой завуалированной фантастики. Среди них – легендарно-мистическая предыстория, невероятные слухи и предположения, сон, чудесные видения, состояния экстаза во время игры, странные ощущения и необычные мечтания, с определенной долей вероятности объясняющие фантастические происшествия, но не снимающие их полностью.

Каждый из основных типов фантастической повести имеет подтипы, которые «пересекаются» друг с другом. Для уточнения подтипа используют уточняющие определения (чудесное, абсурдное, квазимифологическое, квазинаучное, психологическое). Одни из них (чудесное) близки фольклорной, сказочной поэтике и несут преимущественно положительный, жизнестроительный смысл; другие (абсурдное) близки гротескной сатире и связаны с разрушительными силами; третьи (квазимифологическое) воспроизводят мифологические ситуации в пародийной форме; четвертые (квазинаучное) допускают рациональное истолкование маловероятных или невозможных событий; пятые (психологическое) предполагают частичную или полную мотивировку сверхъестественного особенностями сознания или подсознания героя.

Романтическая фантастическая повесть может быть дифференцирована и по авторскому пафосу (*сатирическому, ироническому, философско-оптимистическому и трагико-героическому*).

*Сатирический пафос* облакался в форму гротеска, фантастической аллегии, алогизма («Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту», «Сказка о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем» В. Одоевского, сочинения Барона Брамбеуса (О. Сенковского), некоторые повести из цикла «Петербургские повести» Н. Гоголя, отдельные повести А. Бестужева-Марлинского, М. Загоскина, О. Сомова и др.).

*Иронический пафос* становится заметной чертой В. Одоевского, М. Загоскина. В произведениях Сенковского он воплощен сполна, поскольку в них господствуют идеи относительности нравственных норм, научных и политических теорий, культивируется свободная игра различных стихий бытия. Все это вполне соответствует канонам романтической иронии. Ирония присуща и некоторым повестям Гоголя, освещенным, однако, гражданским и нравственно-религиозным идеалом.

*Философско-оптимистический пафос* в наибольшей степени присущ фантастической повести Пушкина, которому свойственна идея нравственно-религиозного воздаяния. Сходные идейные основания формируют картину мира в повестях родоначальника русской романтической фантастической повести А. Погорельского, его племянника А. К. Толстого, а также в повестях Бестужева-Марлинского и К. Аксакова.

*Мотивы романтической фантастической повести.* Фантастическая повесть в эпоху романтизма обличалась устойчивым комплексом мотивов, главное место в котором занимали мифологические, сновидческие и игровые<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 72.

<sup>30</sup> См.: Чернышева Е. Г. Мир преображенья... В кн.: Мифологические и игровые мотивы в русской фантастической прозе 20-40-х годов XIX века. М., 1996; она же. Проблемы поэтики русской фантастической

Русская фантастическая повесть осваивала многообразное *мифологическое* наследие (христианское – Библия, Евангелие), греко-римское, буддийское, арабское), но основывалась преимущественно на христианской мифологии и ориентировалась на христианскую «картину мира». В христианской системе ценностей выстроено содержание многих фантастических произведений, где автор совершает проникновение в мир сверхчувственного, конечная цель которого – нравственное «созерцание» Абсолюта («Юродивый» О. Сомова, «Облако» К. Аксакова, «Опал» И. Киреевского, «Амена» А. К. Толстого).

Едва ли необязательным атрибутом фантастической повести романтиков являлись *фантастические и нефантастические сны*. Основная художественная функция снов в фантастическом тексте – мотивировать сверхъестественное. Однако сновидение может служить разного рода мистификациям, обретать символическое наполнение, становиться формой неомифологии. Наиболее характерными функциями снов являются *предупреждение*, направляющее действительные события по иному пути («Страшное гаданье» А. Бестужева-Марлинского, «Майская ночь, и утопленница» Н. Гоголя, «Гробовщик» А. Пушкина); *прогноз*, оправдывающийся в реальности («Портрет» – 1-я редакция Н. Гоголя), *художественная ретроспекция* (обращенность в прошлое) *событий* («Похождения одной ревизской души» О. Сенковского). Существует и много смешанных форм.

В романтических фантастических повестях *сновидческие (онирические)* образы служат также созданию неизвестного в архаичных культурах *нового мира*, или *неомифологии*. Из *сонных грез* писатели сплетали особую «реальность», позитивно настроенную к герою-сновидцу. Если неомифология сна в повести А. Бестужева «Латник» заключала в себе идиллический пафос, то в повестях Н. Гоголя сны несли трагический, религиозно-мистический смысл. На излете романтической эпохи сны приобретают трагистийный и одновременно психоаналитический характер («Упырь» А. К. Толстого).

*Игровые мотивы* в фантастических повестях романтизма представлены в трех главных вариантах: детская игра, игра-состязание, игра-представление (лицедейство, «театр»).

В *повестях о детских играх* («Черная курица...» А. Погорельского, «Игоша» В. Одоевского) сверхъестественное существует в детском сознании. Авторы подчеркивают принципиальное отличие детского и взрослого «измерений» бытия. Взрослый мир, в границах которого поведение ребенка выглядит «странным», – лишь часть художественного мира обеих повестей. В мире ребенка вера в сверхъестественное и игра тождественны. В «Черной курице...» результат игрового диалога со сверхъестественным мыслится как необходимость взросления, а в «Игоше» игровой диалог со сверхъестественным осознан как вечная и неискоренимая творческая и познавательная потребность человека.

Мотив *игры-состязания* присутствует в повестях о карточной игре<sup>31</sup> («Сказка о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в Светлое Воскресенье поздравить своих начальников с праздником» В. Одоевского и «Штосс» М. Лермонтова). Эти тексты объединены пафосом осмысления игровой темы: свободная игра сил, не связанных с высокой целью, ведет к их иссяканию. В поэтике повестей повторяется то или иное соотношение образов сверхъестественного и игрового. Например, в повестях есть указание на дьявольский характер сил, противостоящих человеку, причем ирреальное ведет состязание с человеком против или за него. В «Штоссе» Лермонтова игра амбивалентна (двуедина) и представлена началом воодушевляющим и разрушительным. Сверхъестественное каждую ночь «материализуется» на квартире героя – Лугина – в образы старика и девушки, что придает игре «очеловеченность»,

---

прозы 20-40-х годов XIX века. М., 2000.

<sup>31</sup> Повесть Пушкина «Пиковая дама», сюжет которой также содержит мотив игры-состязания, выходит за пределы романтической фантастической повести, хотя обнаруживает к ней генетическую близость.

антропологический смысл. Автора интересуют «родовые» качества героя и находимые им способы преодолеть самого себя. Карточная игра выступает аналогом-экспериментом жизни, понимаемой как вечная игра. Как в карточной игре, так и в игре-жизни человек пленен игровой стихией и одновременно чувствует себя в ней раскрепощенным и свободным. Он может сделать выбор, даже если этот выбор трагичен.

Столь же популярным был мотив *«жизнь – театр»*. Концерт, представление, маскарад, бал составляли самостоятельный фантастический сюжет или становились частью целого фантастического текста («Концерт бесов», «Нежданные гости» М. Загоскина, «Странный бал» В. Олина, «Косморама» В. Одоевского и др.). Поэтике сверхъестественного служили мотивы мистификаций, розыгрышей героев, лицемерного и кукольного их поведения («Перстень» Е. Баратынского, «Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту» В. Одоевского и т. д.).

В творчестве некоторых писателей фантастика являлась доминирующим образно-стилевым компонентом. В границах индивидуально-авторской картины мира фантастические мотивы и образы подчинялись идейно-эстетической концепции писателя, авторскому замыслу и поэтике художественного целого.

### Повести А. Погорельского (1787–1836)

Родоначальником русской романтической фантастической повести считается А. А. Перовский, выпустивший под псевдонимом *Антоний Погорельский* в 1825 г. повесть **«Лафертовская маковница»**. Она была по достоинству оценена современниками, и прежде всего Пушкиным.

До «Лафертовской маковницы» А. Погорельский написал повесть «Изидор и Анюта» (1824), а после – «Пагубное следствие необузданного воображения» (1828), «Путешествие в дилижансе» (1828), **«Черная курица, или Подземные жители»** (1829).

Действие повести «Лафертовская маковница» привязано к одному из районов Москвы – Лефортово. Там жила старушка, которая была не только торговкой маковыми лепешками, но и ведьмой, гадавшей за деньги на картах и на кофейной гуще. Жалоба на ее нечистые дела не подтвердилась, но на следующий день сын доносчика выколол себе глаз, его жена вывихнула ногу и, в довершение всего, пала лучшая корова. Старуху-ведьму оставили в покое, но чудеса в ее доме продолжались. Старуха надеялась передать свое ремесло и свои сокровища молоденькой родственнице Маше, дочери отставного почтальона Онуфрича и его жены, жадной и скупой Ивановны, с условием, что Маша выйдет замуж за помощника ведьмы – Кота. После смерти ведьмы тот не замедлил явиться к Маше в качестве жениха под именем Аристарха Фалалеича Мурлыкина. Однако после переезда семьи Онуфрича в дом ведьмы Маша встретила прекрасного юношу Улияна (впоследствии он оказался сыном разбогатевшего бывшего сослуживца Онуфрича). С этого момента за руку и сердце Маши разворачивается драматическая схватка между силами добра и зла, в которой принимают участие как реальные персонажи, так и фантастические. Силы зла представлены призраком старухи-ведьмы, Ивановной – женой Онуфрича и матерью Маши, Мурлыкиным, в которого превратился кот; силы добра – Онуфричем, отцом Маши, и ее возлюбленным Улияном.

В конце концов побеждают силы добра: Маша бросает ключ, данный ей ведьмой, в колодец, куда сваливается и кот; во время свадьбы в богатом доме Улияна, куда переехала вся семья, рушится дом Лафертовской маковницы.

В повести предстал новый тип фантастики: в реальной выписанной обстановке действовали реальные персонажи – обыкновенные обитатели московской окраины – потусторонние существа. Чудеса, творившиеся в доме ведьмы, не были вызваны ни психическими расстройствами, ни сном, ни пьяным бредом. Фантастическое по существу никак не мотивировалось. Фантастика обнаруживалась в обыденной, будничной среде, и сама выглядела вполне «реальной». По этому пути в известной мере пойдет Гоголь в своих гротескно-фантастических повестях.

Композиционно «Лафертовская маковница» выстроена на основании романтической идеи двоимирия, которое предполагает не столько разъединение «посюстороннего» и «потустороннего» миров, сколько их переплетение и параллельное существование. Такая композиция, как и сама идея двоимирия, восходит к произведениям Э. Т. А. Гофмана. Однако гофмановская масштабность мифологического конфликта вселенских сил чужда А. Погорельскому. Идейный смысл его повести проще и вместе с тем определеннее: борьба добра и зла проходит прежде всего в сердцах его героев – простых обывателей. Крушение зла предопределено наивно-оптимистичным взглядом на мир рассказчика, допускающим существование чертовщины лишь на ограниченном пространстве заколдованного дома старой гадалки. Жизнестроительным смыслом наполнены народные представления о житейской выгоде и счастливом браке, предания о метаморфозах нечистой силы, поверья о дьявольском наваждении, о колдовстве, открывающем греховный путь к богатству, и т. д.

Русский мещанский быт воссоздан в повести с подчеркнутой обыденностью и прозаичностью деталей, точно передающих национальный колорит и социально-исторические реалии. Слухи, обряд колдовства, связанное с ним необычное состояние Маши, сцена таинственного разрушения придают «лафертовскому» дому статус заколдованного места, а всей повести ореол чудесного, знакомого читателю по русской волшебной сказке. Славянская демонология непротиворечиво вписана в христианскую идею, скрепляющую картину мира в повести.

Впоследствии повесть вошла в цикл «**Двойник, или Мои вечера в Малороссии**». Гофмановская традиция сказалась в композиционном обрамлении повестей, аналогичном композиционной раме «Серрапионовых братьев», а также в образе мистического двойника. Однако вместо гофмановских энтузиастов искусства в малороссийской провинции разговор о сверхъестественном ведет сельский житель и его материализованное другое «я». Парадоксально, но Двойник отстаивает идею естественно-научного объяснения рассказываемых фантастических историй. Помимо метафизических проблем, поднятых в диалоге рассказчика и Двойника, автор в других повестях («Изидор и Анюта», «Пагубные следствия необузданного воображения», «Путешествие в дилижансе») на материале известных романтических сюжетов поднимал нравственные проблемы ответственности человека перед собой и окружающим миром.

Классическим образцом литературной сказки стала «волшебная повесть для детей» – «Черная курица, или Подземные жители». Дидактический налет и пропаганда вечных нравственных истин не ослабили эстетического эффекта и художественности произведения.

## Повести В. Ф. Одоевского (1803–1869)

Другим крупным писателем-романтиком, создавшим несколько фантастических повестей, был В. Ф. Одоевский<sup>32</sup>.

Картины мира в фантастических повестях и новеллах Одоевского строятся на двух принципах. **Первый** – романтический принцип двоимирия – одновременное существование или мерцание мира эмпирически доступного и запредельного («Насмешка мертвеца», «Сильфида», «Саламандра», «Игоша», «Косморама» и др.). **Второй** – разворачивание «одномерной» аллегорической картины, нередко гротескной, чаще всего дидактической, где фантастика выступает в роли чистой условности («Старики, или Остров Панхай», «Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту», «Бал», «Просто сказка», «Городок в табакерке», «Необойденный дом», «Город без имени» и др.).

Религиозно-философский мистицизм и просветительские устремления парадоксально уживались в мировоззрении В. Одоевского. Он был прекрасным знатоком трудов средневековых и современных мистиков – от Якоба Бёме до Сен-Мартена, Пордэча и Франца

---

<sup>32</sup> Ему принадлежат также светские повести и утопии.

Баадера<sup>33</sup>. Будучи членом московского кружка шеллингианцев – «любомудров» – Одоевский привнес в фантастическую повесть обостренную философичность. Раннее увлечение натурфилософией сменилось с годами серьезным интересом к естественным наукам, переросло в настойчивую потребность рационалистически объяснять необъясненное и непознанное.

Веря в возможности человеческого разума, Одоевский видел познавательные начала, зародыши инстинктивного знания в народных легендах и суевериях, детских фантазиях («Игоша», 1833, «Орлахская крестьянка», 1842). Алхимия и древние мистические практики (например, каббалистические учения средних веков) поэтизируются в повестях «Сильфида» (1837) и «Саламандра» (1840). Причем автор балансирует на грани научной и мистической версий загадочных явлений.

В «Орлахской крестьянке» ощущается влияние идей Шеллинга и древних мистиков о равноправном божественному началу темном, злом корне бытия. Вместе с тем в ярких картинах видений бесноватой девушки отразился острый интерес научной мысли к отклонениям и необычным явлениям человеческой психики.

«Западный» колорит этой повести – явление не случайное в творчестве писателя: на него оказали мощное влияние немецкие романтики (Новалис, Тик и в особенности Гофман).

В повести «Сильфида» композиционно и стилистически воплощена идея двоemiрия, параллельного существования потустороннего мира красоты и поэзии и «здешнего» мира пошлости и благоразумия. Это русская версия повести Гофмана «Золотой горшок», однако версия оригинальная, окрашенная в национальные тона и имеющая неповторимый реально-прозаический финал.

Тема общения человека с «элементарными духами» нашла продолжение в повести «Саламандра», явившейся поэтическим результатом многолетнего пристрастия Одоевского к занятиям химией на грани алхимии. Огненная Саламандра, сливающаяся в сознании алхимика Якко с прекрасной Эльсой, – двуединый образ, объясняемый верой в возможность чудесных событий и одновременно остающийся легендой, старинным преданием.

В ряде фантастических повестей Одоевского воссоздан национально-исторический колорит и социально-бытовые реалии России. Народно-поэтические представления о домовом и тонкое проникновение в детскую психологию определил поэтику «Игоши». Внутреннее омертвление петербургского и провинциального чиновничества высмеяно за несколько лет до Гоголя в фантастических повестях «Сказка о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем» (1833) и «Сказка о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в Светлое Воскресенье поздравить своих начальников с праздником» (1833). В дидактико-аллегорической «Сказке о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту» воплощена популярная в русской литературе 1830-х годов тема обезличивания, нивелировки частного человека. Мотивы этой повести предвосхищают гоголевские мотивы губительного влияния на личность современного города.

В сознании автора его литературные опыты в фантастическом и жизнеподобном образных планах складывались в циклы, часть из которых была осуществлена («Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейко», «Русские ночи»). Книга «Русские ночи» включает в себя наиболее значимые произведения 1830-х годов, в том числе фантастические, и по праву считается энциклопедией русского романтизма. Она пронизана социально-критическим пафосом и одухотворена идеей соединить с плодами западной цивилизации «свежие, могучие соки славянского Востока».

Некоторая рассудочность и «заданность» фантастических повестей Одоевского не раз была отмечена современниками. Их, в отличие от светских повестей писателя, не жаловал

---

<sup>33</sup> См.: Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 1, 2. М., 1913.



Пушкин, считая творческой неудачей Одоевского. Однако с течением времени многие из них вошли в золотой фонд фантастического жанра.

### Повести О. И. Сенковского (1800–1858)

Основной корпус фантастических повестей крупного писателя и журналиста, известного ориенталиста О. И. Сенковского приходится на 1830-е годы и приписывается автором некоему Барону Брамбеусу («Ученое путешествие на Медвежий остров», 1833; «Сентиментальное путешествие на гору Этну», 1833; «Похождения одной ревизской души», 1834; «Записки домового», 1835; «Превращение голов в книги и книг в головы», 1839).

Будучи редактором журнала «Библиотека для чтения», Сенковский держался в своих сочинениях принципиальной установки: он обращался к массовому читателю и преследовал просветительские цели. Поляк, получивший образование в Виленском университете, ученый путешественник и востоковед, Сенковский пытался объединить и представить в художественном синтезе культурные традиции разных стран и народов, образы и сюжеты Востока и Запада. В его повестях исчезали существующие в реальности природные, языковые, идеологические границы. Культурно-художественный синтез осуществлялся на основе фантастической образности и одухотворялся ироническим пафосом. Порой ирония перерастала в релятивизм – признание относительности всех ценностей, идеалов – и готова была обернуться нигилизмом. И тогда главными инструментами воссоздания жизни помимо фантастики становились «закусившая удила насмешка» (А. И. Герцен) и профанация.

Резкому снижению подвергаются в повестях Барона Брамбеуса (литературная маска Сенковского) едва ли не все общепринятые ценности: религия, семья, образование, государственные институты, даже божественное мироустройство и космический порядок. Емкая жанровая форма повестей Сенковского<sup>34</sup> определила типичную композицию и сюжетную схему произведений: герой (повествователь) преодолевает невероятные, порой поистине космические масштабы времени пространства в поисках смысла, высших ценностей, истины. Однако сюжетные перипетии завершаются если не природной, то морально-психологической катастрофой, искания персонажей оборачиваются извращением идеала, заведомой профанацией священного.

Примером этому служит повесть «Ученое путешествие на Медвежий остров», являющая собой образец сложной эстетической реакции сатирической фантастики на актуальные события культурной жизни. Едва европейская общественность успела проститься с известнейшими учеными – палеонтологом Ж. Кювье и основателем египтологии Ж. Шампольоном-младшим, – как результаты их изысканий подверглись жестокому осмеянию в повести Сенковского. Ученый видит за обычным снежным узором ледяной пещеры таинственные письмена, повествование о глобальной катастрофе, постигшей древнюю цивилизацию вследствие удара о Землю кометы огромных размеров. Но достаточно скептической реплики одного из путешественников – и глобальное пространство оказывается иллюзией. Возможно, что смысл древних «иероглифов» – результат аберрации (искажения изображения) научного взгляда, ошибки повествователя-ученого. В комической ситуации самообмана ученых мужей – определенная мировоззренческая концепция автора. Отвергаются не только наукоцентризм, но и рациональность. Сама цивилизация, культура и духовность вынуждены уступить место «природе» в ее космической и телесной ипостасях: стихийная мощь космоса всеильна и губительна, над человеком, его телом и душой

---

<sup>34</sup> Разностильность (в широком значении слова) фантастических повестей Сенковского дает право назвать их термином «мениппея». Это понятие введено М. М. Бахтиным («Проблемы поэтики Достоевского». М., 1979) по аналогии с названием жанра «мениппова сатира»; в которой смешивались стихи и проза, фантастическое и реальное пространства. По сравнению с «менипповой сатирой» мениппея, в представлении М. М. Бахтина, – обозначение универсального жанра, в котором смешаны серьезное и смеховое, а также смещение и смешение различных планов произведения, сочетание конкретно-бытовой предметности с гротеском и фантастикой.

властвуют примитивные инстинкты. Вследствие этого в повести апокалипсические картины приправлены гротескными натуралистическими картинами вплоть до каннибализма, сатирическими «наблюдениями» над слабостями людского рода. Катастрофичность снимается комичностью.

Фабула повести «Похождения одной ревизской души» схематично сводится к следующему: буддийский лама из калмыков, живущих на территории Саратовской губернии, в состоянии медитации фиксирует ряд собственных перерождений, диапазон которых весьма широк: от блохи, кусающей китайского мандарина, до русского мужика, бежавшего из крепостной неволи. Буддийское мироустройство профанируется в той же мере, что и христианская концепция души; конфуцианство и пифагорейство – одинаковые заблуждения разума, как и просветительские воззрения. Ниспровергаются утопические представления о царстве справедливости и теория официальной народности; утверждается принципиальная возможность произвольного толкования божественного откровения, снов-медитаций и бюрократических указов, природа которых одинаково профанна (искажена, опошлена, осквернена) в художественном мире повести. Финал подчеркнуто многовариантен, что также соотносится с идеей всеобъемлющей относительности.

Во всех фантастических повестях Сенковского нравоописательность парадоксальным образом сочетается с глубокими философскими проблемами, которые из серьезных превращаются в смехотворные и, наоборот, благодаря ироническому пафосу. Игровая установка становится эстетическим принципом автора.

Появление первых повестей Сенковского под одной обложкой («Фантастические путешествия Барона Брамбеуса») сделало журнального «двойника» писателя по-своему популярной, мифологизированной фигурой литературного процесса. Личность Сенковского подменялась маской Брамбеуса, которая многими воспринималась как воплощение цинизма и пошлости. Но Сенковский не столько был циником и пошляком, сколько играл в цинизм и пошлость. В этом смысле правомерно сопоставление Барона Брамбеуса с Козьмой Прутковым, появившимся в литературе позднее. Брамбеус пародировал не только себя, но и пушкинского Белкина, который тоже был фигурой достаточно условной, хотя и не отчужденной от социально-исторической реальности. Самоиронию и самопародию Брамбеуса порой невозможно отделить от самоиронии и самопародии автора.

В фантастических сюжетах о путешествии внутрь Везувия («Сентиментальное путешествие на гору Этна»), о загробной жизни («Записки домового»), в аллегорическом повествовании «Большой выход у Сатаны» и т. д. разрабатывались образные ходы, к которым впоследствии обратятся Достоевский и особенно Салтыков-Щедрин.

## **Светская повесть**

Тот специфический круг, который именовался «большим светом» (писатель граф В. А. Соллогуб так и назвал свою повесть «Большой свет») или «светом», привлек внимание русских писателей в 1820-1830-е годы и стал предметом художественного изображения и изучения в одной из разновидностей повести, получившей название «светской» и ставшей самостоятельным жанром.

Истоки светской повести лежат в творчестве Карамзина. Тема «света» стала основной в его повести «Александр и Юлия» (1796), причем характерно, что в повести уже есть ирония в адрес светского общества.

Первоначально светская жизнь входит в литературу как материал для сатирико-бытовых зарисовок и философско-психологических размышлений. Со временем, однако, начинают резко проступать основные конфликты и основные герои. Прямая критика «света» и отвлеченные рассуждения отходят на второй план. В центре оказывается психологическое раскрытие характеров главных героев, различных типов светского общества и совокупного, собирательного «лица» «света» или своеобразной светской атмосферы. «Свет», как отдельный и замкнутый в себе мир, становится «сборным» героем

повествования, и каждый персонаж изображается писателями с оглядкой на его близость или отдаленность от «света». Это позволяет, во-первых, глубже проникнуть в психологию действующих лиц, полнее описать мотивы поведения, изгибы ума и чувства, а во-вторых, разнообразнее представить непохожие и внутренне противоречивые характеры.

Развитие светской повести шло в двух направлениях, которые условно можно назвать романтическим и реалистическим, хотя грани между ними оставались весьма зыбкими и подвижными, да и бытовали они в литературном обиходе почти одновременно.

### **Повести А. А. Бестужева-Марлинского (1797–1837)**

К первым светским повестям принадлежат повести «Испытание» и «Фрегат «Надежда»» А. А. Бестужева-Марлинского – известного сочинителя романтических исторических, «кавказских» и отчасти фантастических повестей.

Светская повесть – один из приметных жанров в творчестве писателя.

Автор изображает людей «света», гусарских офицеров, в мирной и военной обстановке. По мысли писателя, «свет» властен над судьбами героев, но не властен над их чувствами и душами. В дальнейшем зависимость внутреннего мира героев от светского воспитания и «правил» «света» будет все более укрепляться.

#### **«Испытание» (1830)**

Повесть положила начало романтической ветви светских повестей. В ней характеры героев сформированы «светом», и интрига, возникающая на любовной почве, всецело вытекает из обычных светских отношений. В социальном и общественном положении герои равны между собой. Князь Гремин, и об этом знает его друг майор Стрелинский, очарован черноглазой дамой, графиней Алиной Александровной Звездич. Стрелинский также поклонялся ей целых две недели, пока страсть его не иссякла. В Гремине же минутное увлечение оставило след, но он привязан к службе и вынужден с досадой вспоминать о приключении и достоинствах дамы вдали от нее. Графиня Алина не любит своего мужа и рассеивает скуку в развлечениях. Ей запомнился Гремин, которого она встретила в «свете». Ни один из героев не свободен от предрассудков среды. И пока любовные отношения не выходят за рамки светского этикета и условного кодекса чести, они пребывают добрыми друзьями (Гремин и Стрелинский). Но вот Гремину приходит на ум мысль «испытать» Алину на верность.

Препоручив Стрелинскому проверку Алины, Гремин не мог, конечно, подозревать, что «испытание» графини станет «испытанием» его дружбы со Стрелинским, его человеческой порядочности и его самолюбия.

Случилось так, что Алина и Стрелинский искренно полюбили друг друга, и в этой любви раскрылись, лучшие их качества. Вместо тоскующей и изнывающей от скуки светской дамы Алина преобразилась в женщину, способную к большому и сильному чувству, наблюдательную и умную, готовую пожертвовать привычками ради любимого человека. В Стрелинском тоже наступила перемена: оказывается, его тяготил «свет», и он решил искать тихого семейного счастья в сельском уединении и хотел устроить быт своих крестьян, «упрочить благосостояние нескольких тысяч себе подобных, разоренных барским нерадением, хищностью управителей и собственным невежеством». Герои, испытавшие истинные чувства, сразу столкнулись с нравами «света», с неписаной любовной моралью и господствующими правилами дружбы. Конфликт неумолимо стал приближаться к роковой развязке. Но героев спасает самоотверженность чистой и наивной Ольги, сестры Стрелинского, которая, нарушая этикет, является на место дуэли, умоляет Гремина не стреляться и объясняется в любви к нему. Порыв Ольги всколыхнул лучшие чувства в душе Гремина, и он, «энтузиаст всего высокого и благородного», приносит, не боясь мнений света и не опасаясь отныне за свою репутацию в глазах людей дворянского круга, извинения Стрелинскому.

Герои, вступив в конфликт со светскими законами, преодолевают заблуждения и

пороки, поднимаются над условностями и предрассудками. «Испытание», первоначально означавшее обман, злую шутку, становится серьезной проверкой всех без исключения персонажей на человеческую значительность, на высокие нравственные качества. Оказывается, и в светском кругу можно достичь счастья и осуществления идеалов.

Идиллическая, благостная концовка «Испытания» – редкость среди финалов светских повестей.

Романтическая повесть выводила из-под контроля действительности внутренний мир персонажей, и писатели хотели преодолеть этот недостаток.

Развитие повести пошло по пути связи внешних обстоятельств с поступками героев, с мотивами их поведения. Акцент переносился на тайные пружины, управляющие героями.

«Свет» – это среда обитания, которая выступает и в качестве источника любви и других высоких чувств, и в качестве их губителя. С точки зрения авторов светских повестей вина «света» бесспорна. Она заключается прежде всего в том, что действительность противоречит естественным влечениям личности, которая, в свою очередь, обличает навязанные ей нормы поведения и протестует против искусственных, хотя и исторически сложившихся условий.

Человек в светской толпе, по мысли В. Одоевского, – не романтический избранник и не отъявленный злодей. Его отношения со средой объясняются не его романтической исключительностью или врожденными пороками и дурными наклонностями, а условиями жизни, воспитанием, общением, складывающимися привычками, усвоенными понятиями. «Свет», как и любой круг, состоит из характеров, из индивидуальностей, которые, формируясь, сами определяют «лицо» высшего общества. А так как люди «света» получают сходное воспитание, то утрачивают индивидуальность, характерность.

Это, однако, совсем не означает, что каждый человек в «свете» – копия другого лица или других лиц. Люди светского круга по большей части вполне обыкновенны, но их обыкновенность не отменяет особенностей и своеобразия характеров. Одних «свет» подчиняет себе, другие сопротивляются его устоям. Одни теряют способность к напряженной духовной жизни, другие, напротив, приобретают ее. Одни растрачивают душевные силы на пустяки и сплетни, другие обращают их на добро и становятся своего рода героями. Сами обыкновенные люди падают и возвышаются в зависимости от того, какие свойства возобладают в них.

## **Светские повести В. Ф. Одоевского**

Среди светских повестей выделяются повести В. Ф. Одоевского – «Елладий. Картина из светской жизни» (1824), «Бал» (1833), «Княжна Мими» (1834), «Насмешка мертвеца» (1838), «Княжна Зизи» (1839).

Князь В. Ф. Одоевский – хозяин московского, затем петербургского салонов, прекрасно знавший великосветское общество званых вечеров, интриг, балов, сплетен. Человек, не равнодушный к злу, страстно заинтересованный в том, чтобы влиять на общество в духе его совершенствования, он представлял читателю наглядные картины разрушительных результатов человеческого коварства и подлости.

В своих повестях Одоевский отталкивается как от изображения исключительных романтических героев и злодеев, так и от растворения светского человека в совокупной и индивидуально неразличимой массе. Писатель отказывается от книжных романтических красок, предпосылая повести «Княжна Мими» иронический эпиграф («Извините, – сказал живописец, – если мои краски бледны: в нашем городе нельзя достать лучших»), и высмеивает нравоучительных обличителей, которые ограничиваются отвлеченным описанием «света», успевая увидеть «толпу», но не замечая отдельных людей.

## **Повести «Княжна Мими». «Княжна Зизи»**

В этих повестях развертываются истории двух светских девушек. Писатель касается

положения женщины в обществе, которое предоставляет ей одну участь – замужество: «Это предел и начало ее жизни».

Природа не обделила и Мими, ни Зизи. Мими «в юности была недурна собою», «она...могла сделаться и доброю женою, и доброю матерью семейства...», «у ней бывали и женихи...». Зизи, как пишет о ней влюбленный Радецкий, «принадлежит к числу женщин, одаренных от природы нежным сердцем, но которому гордость мешает чувствовать. Чувство им кажется слабостью, чем-то унижительным». Обе девушки, однако, остаются одинокими, но судьбы их складываются по-разному. Одоевский и в том, и в другом случае винит светское воспитание и светское общество.

Зизи решает посвятить себя цели, которая оказывается недостойной приносимых ей жертв, она обманывается в своем чувстве к Городкову, принимая его за «соединение всех совершенств», затем, когда к ней пришла настоящая любовь, она не может свободно отдаться ей. Тут вступают в силу обостренное понимание долга, самоотверженность ради незащитного существа, маленькой племянницы, которой надо обеспечить будущее. В схватке с Городковым и «светом» проявляются лучшие свойства Зизи – ум, честность, независимость. Несмотря на всеобщую клевету и осуждение, Зизи живет и поступает по-своему. В светской девушке Одоевский обнаруживает героическую натуру, которая отчаянно сопротивляется враждебным обстоятельствам, терпит поражение за поражением, но остается непреклонной и находит себя в роли воспитательницы, заменяя девочке умершую мать.

Круг интересов светской женщины, по представлению Одоевского, ограничен рамками семьи, домашнего быта, но и в них женщине приходится отстаивать свои права, причем без всякой надежды на счастье, как это случилось с княжной Зизи. Возможность выбора подавляется обстоятельствами (в конце концов они празднуют пиррову победу), но, восставая против условий, Зизи мобилизует душевные силы и встает вровень с могущественным «светом». В обыкновенной женщине, уделом которой предназначен тихий семейный уют, просыпаются мужество, чувство гражданского долга, ответственность за чужую жизнь. «Свет» не сломал Зизи, не заставил ее склониться перед ним. Все это выделило Зизи из среды ей подобных барышень и превратило обычную девушку в незаурядную, деятельную и даже исключительную личность, в яркую индивидуальность.

Если Зизи – ангел добра, то Мими – демон зла. В лучшей своей повести «Княжна Мими» Одоевский противопоставляет скромную, искреннюю баронессу Даурталь коварной светской интриганке княжне Мими. Повесть состоит из семи небольших глав, в которых фиксируются знаменательные моменты светской жизни – «Бал», «Круглый стол», «Следствия домашних разговоров», «Спасительные советы», «Будущее», «Это можно было предвидеть», «Заключение». Между третьей и четвертой главами помещено «Предисловие», в котором помимо кульминационного сюжетного момента содержится полушутливая рекомендация автора читательницам изучать русский язык, чтобы понимать произведения русских писателей и точно знать, где нужно плакать и где смеяться. Одоевский ссылается при этом на Грибоедова, который, «едва ли не единственный», перевел на бумагу «наш разговорный язык». Автор говорит, что «нравы нынешнего общества» можно изобразить и понять, лишь зная русский язык и изъясняясь на нем. Он критикует писателей, заимствующих сюжеты из французских произведений. Своим «Предисловием» он умышленно задерживает (прием ретардации) завязку повести, интригуя читателя. Здесь выясняется, что хитроумно задуманная княжной Мими интрига против баронессы проваливается: вместо ожидаемого любовника из кареты выходит муж баронессы. И этим в очередной раз подтверждается незапятнанность ее репутации. Но светское общество таково, что запущенная княжной Мими клевета продолжает распространяться, порождая губительные последствия. Таково это «страшное общество, – пишет Одоевский. – Оно ничего не боится – ни законов, ни правды, ни совести»<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> При изображении нравственной атмосферы «света» насмешливый юмор Одоевского порой переходит в

В случае с Мими обстоятельства тоже сыграли роковую роль, воздействуя на низменные стороны души. «Свет» не мог простить Мими ее одиночество: «Бедная девушка! Каждый день ее самолюбие было оскорблено; с каждым днем рождалось новое унижение; и, – бедная девушка! – каждый день досада, злоба, зависть, мстительность мало-помалу портили ее сердце». И вот оскорбленная, униженная, лишенная достоинства, Мими добывает себе место в «свете» – она «вся обратилась в злобное, завистливое наблюдение над другими». Знать чужие тайны – значит, возыметь власть над людьми. Мими мстила «свету» за то, что он издавал «тихий шепот» вслед ей, сопровождал ее появление «неприметными улыбками», «насмешками». И все потому, что «бедная девушка» «не имела довольно искусства» или «имела слишком много благородства, чтобы не продать себя в замужество по расчетам!» Избрав средством своей мести «общественное коварство», т. е. интриги, сплетни, лицемерие, ханжество, которые недавно испытала на себе, Мими довела это «общественное коварство» путем «постоянного муравьиного прилежания» «до полного совершенства». Мими, таким образом, мстила «свету» его же проверенным и весьма эффективным оружием. Однако при этом Мими лишь развивала свои пороки и неизбежно утрачивала положительные качества души. Она все более и более становилась человеком «света», притом воплощавшим самые дурные его свойства. В этом смысле она, с одной стороны, полностью подчинялась светским законам, с другой, – выделялась, так как именно она представляла «свет» в его самых агрессивных и ничтожных качествах. Следовательно, ее исключительность определялась степенью и сгущенностью присущей «свету» порочности. Мими не знала себе равных в «свете» по концентрированности заключенных в ней низменных свойств (она была «поэтом» злобы, в ней вдруг рождалось «темное, беспредметное вдохновение злости»). Все это означало, что природные задатки Мими направила на усвоение худших сторон светской морали и на уничтожение своей индивидуальности, своей личности. По мысли писателя, тот, кто может сознательно (из мести ли обществу или по другим причинам) «убить» в себе духовность, не способен оценить гуманное, человеческое в других людях и враждебен личностному, индивидуальному началу вообще. Не случайно, конечно, Одоевский пишет о том, что Мими ненавидели, но боялись. Из-за вмешательства Мими, из-за слухов, пущенных ею, гибнет на дуэли Границкий, скомпрометирована в глазах «света» баронесса Даудерталь, страдает, теряя своего возлюбленного, Лидия Рифейская.

Глубокий психологизм, стремление раскрыть «свет» «изнутри», через персонажей, зависимых от обстоятельств и вместе с тем ведущих действие и определяющих сюжет, – все это отличительные черты романтических светских повестей Одоевского. Рассматривая сочинения Одоевского, Белинский отметил знание человеческого сердца и знание общества: «Как глубоко и верно измерил он неизмеримую пустоту и ничтожество того класса людей, который преследует с таким ожесточением и таким неослабным постоянством! Он ругается их ничтожеством, он клеймит печатью позора; он бичует их, как Немезида, он казнит их за то, что они потеряли образ и подобие божие, за то, что променяли святые сокровища души своей на позлащенную грязь, за то, что отреклись от Бога живого и поклонились идолу сует, за то, что ум, чувства, совесть, честь заменили условными приличиями»<sup>36</sup>.

Хотя герои светских повестей способны отстаивать свое счастье, возвышаться до протеста и даже идти на разрыв с обществом, они не могут чувствовать себя в безопасности от светских пересудов, «мнения света», сплетен, отравляющих их чувства. «Свет» мстит им и морально, и материально, никогда не прощая нарушения неписаных и жестоких законов чопорной, бездуховной, ханжеской и лицемерной избранной касты. В особенности это касается женщин, которым приходится преодолевать нешуточные препятствия, чтобы отстоять свое чувство.

---

жесткую, саркастическую сатиру, особенно в повестях «Бал» и «Насмешка мертвеца».

<sup>36</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 97.

В повести «Угол» **Н. А. Дуровой**, автора знаменитых «Записок кавалерист-девицы», изданных Пушкиным, граф Жорж Тревильский полюбил купеческую дочь Фетинью Федулову и вопреки желанью матери, спесивой и непреклонной графини Тревильской, женился на ней. Героиня также нарушила родительский запрет, отважившись на неравный брак. Писательница обнажает непримиримые социальные различия через семейно-бытовые отношения. Персонажи остро ощущают несовместимость дворянского и купеческого укладов. Коллизия, возникшая в повести, неразрешима. Однако писательница с помощью сентиментально-романтических уловок заставляет героев идти наперекор родительской воле и социальной розни. Любовь торжествует, и граф Тревильский женится на Фетинье. Естественное чувство преодолевает кастовую мораль.

Казалось бы, герои вышли победителями в неравной схватке, но романтическая история предстала частным и притом редким случаем. В этом заключена отрезвляющая поправка: «свет» не простил героям нарушения господствующих обычаев, безжалостно изгнал из общества и вынудил навсегда покинуть страну. Достигнутое благополучие оказалось далеко не полным и совсем не безоблачным. В конечном итоге победа естественных чувств обернулась разрывом не только со светским кругом, но и с родиной, привела к изоляции и забвению.

Лирическая героиня одной из самых известных и популярных писательниц 1830-х годов **Е. А. Ган** (урожденная Фадеева; псевдоним «Зенеида Р-ова») – всегда женщина исключительная. «Свет» не может простить ей незаурядности. В повести «Суд света» платоническая любовь Влодинского к Зенаиде вызывает пересуды, клевету и в конце концов делает свое черное дело: «Суд света состоялся. Безапелляционный приговор его упал на голову бедной Зенаиды. Ей воспрещено было даже защищаться». В итоге Влодинский начал испытывать сомнения, а затем обдумал план мести, жертвой которого пали брат героини и она сама.

В исповедальном письме, посланном Влодинскому, героиня, прощая его, признается в любви и рассказывает историю своей жизни. Женское сердце говорит здесь открыто и взволнованно о жажде высокого чувства, о светлых идеалах души. Оказывается, Зенаида несколько не помышляла об измене мужу, о том, чтобы соединить свою судьбу с Влодинским. Она не была намерена ни расторгнуть брак, ни стать любовницей Влодинского. Она ценила в его отношении к ней бескорыстную влюбленность и то, что герой увидел в ней добродетельную женщину, чуждую греха. При Влодинском она становилась сама собой и снимала с себя маску светской дамы, как смывала с лица грим лицемерия, притворства, фальши («в вашем присутствии не могла я быть женщиной светской и суежной»). За это она была бесконечно благодарна Влодинскому: он возвращал ее к истинному ее существу, горячему, мечтательному, искреннему, гордому, независимому и готовому жертвовать собой. Однако подлинный облик героини постепенно исчезает из глаз Влодинского, внимающему голосу «света». На Зенаиду ложатся в его представлении краски, которые размешивает общество.

Выступая орудием «света», Влодинский, со своей стороны, всего лишь «слепец», но не преступник. Он лишен опытности, его нетрудно обмануть и подsunуть навет вместо правды и под видом правды. Легкость, с какой клевета одерживает победу, мотивирована пошлостью, аморальностью светской жизни, которая культивирует обман и слышит только своих столпов. И потому не только герою, но и героине, несмотря на ее знание «света» и невысокое мнение о нем, трудно, почти невозможно удержаться от влияния общества и противостоять ему. Прозрение приходит к героям после того, как трагедия уже совершилась.

К светской повести были близки повести «Трактирная лестница» (1825), «Шлиссельбургская станция» (1832) **Н. А. Бестужева**, брата знаменитого писателя. Хотя лестница в трактире – символ последнего приюта состарившегося героя «большого света», однако по сюжету повесть напоминает скорее светские отношения в романах Л. Н. Толстого. Герой повести Н. Бестужева влюблен в замужнюю светскую даму и пользуется взаимностью. Переживания его усложняются с рождением сына в чужой семье его возлюбленной. После

ранней смерти жены муж, обнаруживший ее любовную переписку, изгоняет своего вконец избалованного пасынка. Но радость родного отца преждевременна: сын навсегда отказывается ему в каком-либо общении.

В повестях 1830-х по сравнению с повестями 1820-х годов усиливаются социальные, реалистические тенденции, усложняется изображение характеров. От описания чувств персонажей через их внешний облик писатели переходят к погружению во внутренний мир героев, к воспроизведению их психологии. Можно сказать, что повести Н. Ф. Павлова и В. А. Соллогуба представляют собой переходные явления – от романтической повести к повести реалистической. Они еще не свободны от некоторых сторон поэтики и стиля романтиков, но уже приближены к произведениям Пушкина, а затем и Лермонтова. Критика «света» в повестях Н. Павлова, например, становится обобщеннее и разнообразнее. Писатель рисует высшее общество в разных ракурсах. С одной стороны, в нем все подлежит продаже и правят деньги. С другой – оно насквозь фальшиво («Маскарад»). Сами названия повестей («Маскарад», «Демон» и «Миллион»), вошедших в цикл «Новые повести» (1839), становятся символическими знаками «света», его сущностными характеристиками. Павлов проявил интерес к тем персонажам салонов и гостиных, которые похожи, как две капли воды, один на другого, и к тем, кто не знал, чем заполнить праздную жизнь, какую цель выбрать, чтобы занять ум и сердце. Вместе с тем, герои Павлова, хотя и не могут обрести достойное место, оставаясь в пределах своей среды, не спешат покинуть «свет». Их совсем не привлекает ни патриархальный, ни какой-либо иной уклад. И причина этого заключается не только в обаянии роскоши, утонченности и блеска высшего общества, но и в том, что герои Павлова (писатель отдает себе в этом полный отчет) не уживутся нигде и везде будут чувствовать себя чужими и ненужными. Лучшие люди «света» обречены на разочарование бездушным обществом, на одиночество в нем и вынуждены нести свой крест.

В светских повестях писатель изобразил высшее общество «большим», пораженным эгоизмом, стяжательством корыстолюбием, презрением к человеку не знатному, не сановному, не титулованному. Атмосфера «света» – маскарад нравов, ложь, лицемерие. Рядом со светским миром – роскошным и блестящим – изредка и отрывочно открывается мир «лохмотьев», «уличной грязи», «бестолковых неурожаев».

Повесть Павлова «Миллион» критик Ап. Григорьев считал одним из лучших произведений в жанре светской повести. Писатель психологически достоверно передал историю двух светских молодых людей, взаимоотношения которых искажены денежными расчетами.

Аристократический мир наиболее объемно освещен в повести В. А. Соллогуба «Большой свет», которая подвела итоги развития жанра.

**«Большой свет» (1840).** Повесть «Большой свет» была заказана В. А. Соллогубу великой княгиней Марией Николаевной. Писателю предложили в качестве темы описание его любви к фрейлине императрицы С. М. Виельгорской и комическое изображение аристократических претензий Лермонтова, который надерзил то ли великим княжнам, то ли императрице. Писатель не мог отказаться, но задачу свою усложнил и переосмыслил. Он создал не пасквиль на Лермонтова и не памфлет против него, как ожидали великосветские заказчики, а повесть, в центре которой – социальный тип молодого и неопытного человека, попадающего в светское общество и запутавшегося в искусно сплетенных вокруг него интригах. Лишь некоторые детали напоминали биографию Лермонтова. Во всяком случае Лермонтов, ознакомившись с повестью, не был обижен, не принял повесть на свой счет и еще более подружился с автором.

«Соллогуб, – писал Белинский, – часто касается в своих повестях большого света, но хоть и сам принадлежит к этому свету, однако ж повести его тем не менее – не хвалебные гимны, не апофеозы, а беспристрастно верные изображения и картины большого света»<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 212.



Но Соллогуб не только критиковал нравы света и внешнюю, обрядовую его сторону, – он одновременно иронизировал над романтической светской повестью, над ее условными, искусственными ситуациями, над ее романтическими героями.

С иронией изображаются едва ли не все персонажи повести. Так, в уста графини Воротынской, которая, казалось, создана для «света», автор вкладывает слова, разоблачающие любовь и дружбу в избранном кругу: «Мы, бедные женщины, самые жалкие существа в мире: мы должны скрывать лучшие чувства души; мы не смеем обнаружить лучших наших движений; мы все отдаем свету, все значению, которое нам дано в свете. И жить мы должны с людьми ненавистными, и слушать должны мы слова без чувства и без мысли». Графиня начиталась романтических светских повестей и повторяет страстные речи их героинь. Но под маской «избранной», романтически разочарованной и страдающей натуры скрывается самая заурядная светская интриганка, расчетливая, хитрая и жестокая. В свое время она отказалась от любимого человека (Сафьева), а теперь расстраивает брак Леонина (прототип его – Лермонтов) с Наденькой. Другие образы также написаны в иронической манере с оглядкой на романтическую светскую повесть. Например, таинственный и разочарованный Сафьев, сделанный наставником Леонина в светском обществе, опять-таки повторяет истертые прописные истины, уже давно известные читателям повестей («Под маской можно сказать многое, чего с открытым лицом сказать нельзя»), но психологически оправданные тем, что ему внимают неискушенный в светских обычаях и романтически восторженный юноша. Поведение Леонина и Сафьева во многих эпизодах также напоминает известные литературные образы: «Леонин бросился к Сафьеву и хотел прижать его к своему сердцу. Сафьев его хладнокровно остановил».

Иронически осмыслены и описаны Леонин, тип по своей роли близкий к романтическому герою, вступающему в конфликт со «светом», князь Щетинин, в котором неожиданно и необъяснимо проснулись хорошие человеческие качества, Наденька – естественное существо, невинное, но вовсе не лишенное, по представлению Сафьева, расчета («Она, – говорит Сафьев Леонину, – будет любить не тебя, которого она не знает, а Щетинина, за которого она боится, и потом, душа моя, Щетинин князь, богат, хорош, человек светский и влюбленный, а ты что?..»). Леонин не столько гоним «светом», сколько сам виноват в своих неудачах. Его увлекает наружный блеск общества, он принимает пустую любовную интригу за настоящее чувство и упускает свое счастье. Совершенно ненужной оказывается и дуэль, в которой герою нечего защищать и некого наказывать. Недаром Сафьев произносит иронический приговор Леонину: «Поезжай себе: ты ни для графини, ни для Щетинина, ни для повестей светских, ни для чего более не нужен...».

Переиначив все ситуации и амплуа героев романтических светских повестей (нескрываемой иронией веет и от намерения бабушки спасти внука и женить его на Наденьке, для чего она срочно прибывает из патриархально-идиллического мира в Петербург как раз в то время, когда Наденька просватана за Щетинина, а внук спешно бежит из Петербурга), Соллогуб высмеял их, сведя все линии повести к благополучному, казалось бы, концу. Но за разоблаченной условностью ситуаций проглядывало драматическое содержание жизни: в «свете» ничто не изменилось и не могло измениться, он остался таким же замкнутым, непроницаемым, в нем не могут найти себя те, кто не хочет к нему приспособиться, или те, кого «свет» отвергает (Наденьку он принял, Леонина изгнал). Беда не в том, что люди живут в «свете» или вне «света», – беда в том, что они обманываются, видят жизнь в искаженном зеркале и потому теряют достоинство, честь, любовь, совершают дурные поступки, которых сами потом стыдятся, и заживо хоронят свою молодость. В «свете» нет романтики и не следует искать в нем столкновения «злодея», целиком зависимого от общественных требований, утратившего индивидуальность, с человеком «естественным» и неподвластным воздействию среды. «В обществе, – объясняет наивная и неопытная Наденька неумелому романтику Леонину, – я уверена, пороки общие, но зато достоинства у каждого человека отдельны и принадлежат ему собственно. Их-то, кажется, должно отыскивать, а не упрекать людей в том, что они живут вместе».

В «Большом свете», имеющем иронический подзаголовок «Повесть в двух танцах», и в других произведениях Соллогуб, вывернув наизнанку ситуации, характеры героев светских повестей романтиков, подверг их критике и, в конечном итоге, «убил» жанр, обнажив условность и книжность идей и положений. Все это свидетельствовало об упадке некогда популярного жанра и скором уходе его с литературной сцены. Так оно и случилось. Однако принципы социально-психологического анализа, сложившиеся в светской повести, не пропали втуне, а были усвоены и развиты в последующей русской прозе. Светская повесть сохранила не только историко-литературный, но и самостоятельный художественно-эстетический интерес. В ее создании участвовали подлинные мастера слова, которые сообщили ей увлекательность, остроту сюжета, глубину, свежесть размышлений, изящество стиля.

## Бытовая повесть

В процессе развития романтической прозы 1820-1830-х годов складывается особая жанровая разновидность, которую часто называют бытовой (или нравоописательной) повестью. Ее становление как самостоятельного жанра происходит в сопряжении с предшествующей традицией бытописательства. Истоки этой традиции уходят в петровскую рукописную повесть, демократическую сатиру XVII в., переводную литературу западного происхождения. Сам же термин «бытовая повесть» впервые был употреблен А. Н. Пыпиным по отношению к повестям XVII в. о Савве Грудцыне и Фроле Скобееве.

Начиная с древнерусской литературы, с бытописанием прочно связывалась тенденция «овладения» бытом<sup>38</sup>. Объектом изображения оказывается современная бытовая жизнь, *обиходная, повседневная, будничная*, с акцентированием в ней характерных деталей, которые заполняют повествование, играя в тексте определенную роль. «Бытовой» элемент закономерно обуславливал демократический характер литературы, так как осмысливался по преимуществу быт среднего сословия: низшего духовенства, купечества, чиновничества, городских низов.

Бытописание становится приметной чертой массовой беллетристики второй половины XVIII в.<sup>39</sup>, и происходит это в немалой степени под влиянием европейского плутовского романа: героев окружает и властно опутывает густая сеть мелочных забот и рутинных отношений (В. Левшин. «Досадное пробуждение»), враждебных малейшим проявлениям человеческой души (Неизвестный автор. «Несчастный Никанор, или Приключение жизни российского дворянина Н\*\*\*\*\*»). Несмотря на это, некоторым героям удается выстоять под давлением порочных и губительных жизненных обстоятельств (М. Чулков. «Пригожая повариха, или Похождение Мартоны»).

Все эти аспекты бытописания в XVIII в. нашли отражение у В. Т. Нарезного. Однако, вследствие своей сосредоточенности на изображении бытовой стороны жизни, он достаточно противоречиво воспринимался современниками. С одной стороны, Нарезного причисляли к «грубым фламандцам» от литературы, с другой, он, по мысли П. А. Вяземского, – «первый и покамест один», кто «схватил» «оконечности живописные» «наших нравов». Способность *живописать* бытовую сторону жизни в ее мелочах и поэтических проявлениях обнаружилась в повестях: «Бурсак, малороссийская повесть», «Два Ивана, или Страсть к тяжбам», «Гаркуша, малороссийский разбойник», «Российский Жилблаз» и др.

На фоне предшествующей бытописательной традиции особенно отчетливо проявляется

---

<sup>38</sup> Душечкина Е. В. Стилистика русской бытовой повести XVII века (Повесть о Фроле Скобееве). Таллинн, 1986. С. 7–8.

<sup>39</sup> См.: Баранов С. Ю. Популярная проза XVIII века. В кн.: Повести разумные и замысловатые. Популярная бытовая проза XVIII века. М., 1989. С. 23.

своеобразии романтического осмысления быта.

Романтики разделяли сложившееся в литературе представление о быте как о внешней, обыденной стороне человеческой жизни. Однако быт для них не является самоценным эстетическим объектом изображения и, как правило, имеет в романтическом произведении подчинительное значение: быт выступает преимущественно «как материал оценочный»<sup>40</sup>.

Ассоциируя быт с исключительно отрицательной формой бытия, романтики с помощью воссоздаваемых ими бытовых реалий, картин, образов выражали свое непосредственное отношение к окружающей действительности как к миру порочному. Здесь русская бытописательная литература сохраняла ощутимую связь с традицией дидактико-сатирического бытописания XVIII в. сориентированного на воссоздание пороков, «странностей» и аномалий общества<sup>41</sup>. Однако быт у романтиков выступал и в прямо противоположной оценочной тональности.

Бытовая повесть в ее романтическом изводе оформляется на протяжении 1810-1820-х годов. Тогда же она получает признание в критике. Н. И. Надеждин называет ее «дееписательной», О. М. Сомов – «простонародной».

Типологической общностью, позволяющей выделить этот жанр, является ориентация на художественное воссоздание быта и нравов средних и низших слоев общества, осмысление бытовой стороны их жизни<sup>42</sup>.

В ряде бытовых повестей, нередко называемых «простонародными» («Иван Костин» В. И. Панаева, «Нищий» М. П. Погодина, «Мореход Никитин» А. А. Бестужева, «Мешок с золотом», «Рассказы русского солдата» Н. А. Полевого), главным объектом изображения является быт «простого» человека. Бытовой материал выполняет функцию «элемента» романтической оппозиции «патриархальный мир – цивилизация» и в пределах ее осмысливается как высшая реальная, противопоставленная действительному миру. По этой причине мир «простого» человека, простонародный, патриархальный, исполненный поэзии старого русского быта, прежних нравов, воспринимается в качестве положительной формы человеческого бытия. Такой быт осмысливается идеальным, гармоничным социальным организмом. Это позволяет воспроизвести его в качестве инобытия существующей реальности.

Патриархальный мир – это «место», не тронутое «ни исправником, ни помещиком». Тут правит мировой срод, или, как пишет Н. А. Полевой, «толкуют и судят миром и с миром». В центре патриархального мироздания стоит мужик, крестьянин, землепашец, чей труд является созидающей первоосновой. В простонародной повести есть перечень примет, характеризующих патриархальное пространство как олицетворение жизненной благодати. Здесь и «высокие скирды сложенного... на гумне хлеба», и готовящееся «пиво к храмовому празднику», и «тучные, беззаботные стада», и «хоровод, среди широкой улицы или на зеленом лужку у околицы».

Полагая основанием патриархального характера добродетельные качества, романтики этим еще более заострили выстраиваемую ими оппозицию «природное – цивилизованное». Простой человек у них прежде всего выступает носителем христианского благонравия («Пойдем в церковь их... Посмотрим на ряды крестьян, взгляды, как тихо, внимательно

---

<sup>40</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 145.

<sup>41</sup> Вацуро В. Э. От бытописания к поэзии действительности. В кн.: Русская повесть XIX века. Л., 1973. С. 203.

<sup>42</sup> Так как материал, который обуславливает содержание жанра, может присутствовать и в других повестях (например, в светской повести существенную роль играет изображение *светского быта*), то к жанру бытовой повести обычно относят быт *низких и средних сословий*. Изучение же быта вообще (в исторических, фантастических и светских повестях) выделяется в самостоятельную проблему – функция быта в романтической прозе.

слушают они слово Божие, как усердно, в простоте сердца кладут земные поклоны...»; «Мешок с золотом»), как, например, панаевский Иван Костин, когда он «почтительно» «упредел» объятия матери, бросившейся навстречу возвратившемуся сыну: «Он... поклонился ей в ноги и потом уже допустил прижать себя к материнскому сердцу».

Сродни сыновней почтительности Ивана поведение Сидора и Дуняши («Рассказы русского солдата» Н. А. Полевого), мучительно переживающих отказ отца девушки благословить их союз. Исполнена благонравия и героиня Панаева Дуня: насильственно разлученная с любимым, она хранит верность постылому мужу («Прощай, Иван!.. Бог с тобою!.. Видно, уж такая наша доля!..»). Мстит своему барину, посягнувшему на чужую невесту и тем самым нарушившему Божью заповедь, Егор («Нищий» М. П. Погодина).

Простонародные герои стремятся сохранить чувство собственного достоинства, доминирующее в характере простого человека. Будучи обречен на нищету, Егор никогда «никого из проходящих не просил» о подаении милостыни, «никого не сопровождал молящими глазами», и это «придавало ему вид какого-то благородства». Больше того, отказ кем-либо из прохожих в милостыне не воспринимается стариком как обида, а, напротив, неким даром, от которого он «становился богаче».

Простонародные герои оказываются и перед непростым испытанием на нравственное самостояние. «Мертвый в законе», Егор решается на личную кровавую месть барину-обидчику («Я, как волк, выскочил... прямо к нему навстречу и закатил нож...»). Последовавшие затем солдатская лямка, тяжкий труд, нищета – ничто не сломило его, истово сносящего суровые испытания судьбы. Достоинно стоит он на паперти, достойно отказывается от благодеяния повествователя-филантропа («Нет, ваше благородие, спасибо за ласку: я привык к своему состоянию... и отправился, опираясь на свою клюку»). Ему подстать Иван Костин, который, узнав о несчастье сестры Марии, «забыл помышлять о своих выгодах», отдал ей все заработанные им в течение пяти лет деньги, столь необходимые самому для женитьбы на Дуне («Возьми их, купи рекрутскую квитанцию и представь ее вместо Ефима. Обо мне не думай: Бог и вперед меня не оставит; была бы работа, а деньги будут»). Поступок этот оказался для Ивана роковым, но он никогда «не раскаивался в своем пожертвовании».

Победу над собственным корыстолюбием одерживает Ванюша, нашедший чужой мешок с золотом. Однако, в отличие от Погодина и Панаева, изображавших характеры героев сформировавшимися, так что их действия воспринимаются вполне закономерными, Ванюша у Полевого идет к принятию решения – пустит он или «не пустит гончею собакою свою совесть» – через полосу сомнений, отчаянно преодолевая в себе искус корыстолюбия. И то, как герой Полевого проявляет себя в ситуации с мешком золота, свидетельствует о его нравственной зрелости и самоуважении.

**Бытовая повесть А. А. Бестужева-Марлинского «Мореход Никитин» (1834).** На фоне более чем скромной по своему художественному уровню массовой романтической бытовой (простонародной) повести заметно выделяется «Мореход Никитин» А. А. Бестужева-Марлинского, в которой отчетливо прослеживается функция быта, имеющего целью представить поэзию русской патриархальной старины и патриархального характера, противостоящих современному жизненному укладу и человеку в нем. В повести Бестужева выдержана романтическая оппозиция «патриархальный мир – цивилизация», сполна проявившая специфику бытописательной тенденции. Однако, в отличие от Панаева, Погодина и Полевого, у Бестужева эта романтическая оппозиция не составляет содержательного ядра повествования. В центре повести – характер «простого» человека, представленный не по контрасту с человеком цивилизации, а самостоятельной, самоценной личностью. В изображении героя из народа в «Мореходе Никитине» возникает особый ракурс, который позже получит развитие у Н. С. Лескова, – очарование русской души и зачарованность ею.

«Простой» человек у Бестужева очаровывает прежде всего своим искренним обожанием окружающего мира и неподдельным детским восторгом перед его величием.

Однако это не исключает в нем опытности, житейской мудрости, сметливого ума, природной хватки. Притягательно в бестужевском герое из простонародья и то, что он воспринимает себя исключительно в соотношении с другими людьми; родовое единство является едва ли не самой важной социальной связью в патриархальном мире. В этом смысле показательным поведением Савелия Никитина в плену у англичан. Мореход ведет себя как член родового коллектива, проникнутый чувством всеобщего единения в радости и в горе («Он отломил каждому из своих товарищей по кусочку собственной бодрости»).

Большой, сильный человек, Савелий наделен способностью самозабвенно любить. Бестужев изображает героя плачущим от переполняющей его горечи разлуки с любимой. Любовное чувство богатыря-морехода погружено в фольклорную лирическую стихию («взгляды его ныряли в воду, словно он обронил туда свое сердце, словно он с досады хотел им зажечь струю-разлучницу»). Вместе с тем, в личном переживании Никитин изображается автором и трогательно-непосредственным человеком. Стоило только выйти «доброму солнышку», которое «весело взглянуло в очи» печальному Савелию, как он тут же «улыбнулся», а подувший ветерок «смахнул и высушил даже следы слез» на лице влюбленного морехода.

Подтрунивая над героем, изображая его в добродушно-ироническом свете, Бестужев одновременно ставит читателя перед проблемой непредсказуемости и неразгаданности русской души. Кто и какой он, этот русский человек, который одинаково храбро защищает собственную жизнь, родину, Катерину Петровну и заветные «узелки»? Ответ на этот вопрос таила в себе русская патриархальная жизнь.

**Бытовые повести М. П. Погодина «Нищий» (1826), «Черная немочь» (1829)<sup>43</sup>.** Эти повести внесли новые тенденции в литературу. В повести «Нищий» писатель впервые в русской литературе со всей правдивостью изображает положение крестьянина. И хотя социальный мотив здесь заслонен личным: драма Егора, сына зажиточного крестьянина, в том, что помещик ради своей мимолетной прихоти увозит его невесту, расстраивая тем самым уже подготовленную свадьбу. Но острота конфликта от этого ничуть не ослабевает. После неудачного покушения на своего обидчика Егор осужден на двадцать лет солдатской службы, а затем вынужден нищенствовать на московских улицах. Обесчещенная девушка вскоре умирает. Полная беззащитность, безграничное самодовольство и полная незаконность – такова картина, нарисованная Погодиным.

В повести «Черная немочь» изображена иная, мещанско-купеческая среда. В ней возникает трагедия молодого человека, всей душой стремящегося к образованию, «самоусовершенствованию», но вынужденного сидеть за прилавком и выгодной женитьбой умножать капитал своего отца. «На что нам миллионы? – спрашивает Гаврила отца. – Нам только трое. Нам довольно и того, что имеем. Ведь лишнее – и миллион и рубль – равны». Но отец непреклонен. Он настаивает на свадьбе и назначает ее день. И тогда юноша бросается в реку с каменного моста. В предсмертной записке священнику он пишет: «Моего терпения не стало больше. Меня хотят убить тысячью смертями. Я выбираю одну». В этой записке философствующего молодого человека есть просьба замолить еще один его грех: «Смерть мила мне еще как опыт». Потребность в знании настолько велика, что стала одной из причин гибели.

В этой повести бытовой материал наделен функциональностью совсем иного рода. Он составляет одну из сторон конфликта: *неприятия высоким романтическим героем низкой сущности купеческого мира*. Автор стремился к детализированному описанию купеческого быта, что, по мнению критика Кс. Полевого, брата писателя и журналиста Н. А. Полевого, делает повесть «грубой» и «прозаической». Критик приходит к мысли об автономии бытописания в «Черной немочи». Однако это не совсем так.

---

<sup>43</sup> Кроме названных произведений, быт и нравы средних и низших слоев общества изображены писателем в повестях «Дьячок-колдун», «Преступница», «Невеста на ярмарке», «Психологическое явление» и др.

Писатель и в самом деле подробно и нарочито прозаически воспроизводит диалог протопопицы и купчихи о капустных грядках, описывает сговор родителей Гаврилы со свахой Савишной относительно предстоящего сватовства дочери купца Куличева; детально выписана сцена, когда купец Аввакумов обсуждает приданое будущей невестки, вплоть до перечисления количества одеял, перин, юбок и т. д. Но все эти разговоры о капусте, о женитьбе, а также описания купеческих хором, огорода, лавки у Погодина были подчинены единственной цели – обнаружить непреходящее сиротство юноши среди чужих людей, в чужом мире, проявить несовместимость высокой духовности героя и низкой мелочности быта.

Главное в изображении Погодиным купеческого мира в «Черной немочи» заключается в том, что перед читателем предстает раз и навсегда сложившийся уклад жизни, утомительное повторение одних и тех же событий, в то время как настоящая жизнь, о которой мечтает Гаврила, – это нарастание новых и новых жизненных впечатлений, это неустанное движение вперед. Поначалу герою нравятся суэта, шум, разнообразие лиц, возрастов, званий в лавке отца. Но протекло два года, а «общее действие» в купеческой лавке продолжало оставаться неизменным: «перед глазами всегда одно и то же». Трагическое осознание своей обреченности «всю жизнь до гроба, до гроба... проводить одинаково, покупать, продавать, продавать, покупать» заставляет Гаврилу воспротивиться предначертанной купеческим бытом жизненной участи: «Если все следующие тридцать лет моей жизни будут похожи на один день, то зачем мне и жить их?».

Юноша устремлен к абсолютному знанию о мире («Мне все хочется знать. и отчего солнце восходит и закатывается, и отчего месяц нарождается., что такое судьба., что такое добро, разум, вера.»), а ему взамен предлагается ритуальное, предсказуемое существование. И тогда он напишет в своей прощальной записке, что «смерть мила» ему, поскольку только она может освободить его от непосильной рутинной жизни и даст возможность начать «новую», «свободную», но за пределами купеческого мира.

Трагедийный финал «Черной немочи» Погодина, плотность ее бытового содержания, явившегося составной частью конфликта, ощутимо свидетельствовали о сориентированности бытовой повести 30-х годов на углубленное осмысление проблемы человека и среды, жизненных конфликтов – ведущих тенденций историко-литературного процесса в преддверии «натуральной школы».

Повести Погодина, являющиеся, пожалуй, наиболее характерными образцами жанра бытовой повести конца 1820-1830-х годов<sup>44</sup>, значительны с точки зрения расширения границ изображения социально-бытовой сферы российской действительности, и, как следствие этого, введения в литературу разнообразных социальных типов, а также стремления воссоздать картины общественных нравов и достоверные характеры их представителей.

Например, в создании образов служителей культа писатель идет от народного иронического к ним отношения. Отец Федор («Черная немочь») изображен «заспанным, в шерстяном колпаке на голове» («Лег отдохнуть, – замечает протопопица, – нынче было много именинников, так он устал за молебном и поздно вышел из церкви»), погруженным в глубокие раздумья о состоянии церковных дел («богатый граф Н., после похорон своего дяди, купил очень мало парчи на ризы, и потому они будут несколько коротки и узки, особливо для дьякона»), распивающим чай с купчихой и попадьей. На протяжении всего повествования отец Федор ни разу не изображен в торжественной ризе и стоящим за алтарем, а его рассуждения о «христианских добродетелях», «об отчаянии как одном из смертных грехов», о «святой вере», как правило, прерываются мирскими замечаниями типа: «Эхма, лампадка-то погасла, знать масла плут-лавочник отпустил не свежего.».

В ряде случаев Погодин намеренно отказывается от непосредственного описания сословного быта и нравов; например, в повести «Невеста на ярмарке» картины жизни

---

<sup>44</sup> Вацуро В. Э. От бытописания к поэзии действительности. С. 210.

провинциального дворянства возникают опосредованно, через рассказ героини Анны Михайловны о своем житье-бытье с Петром Михеевичем. Но именно это безобидное повествование любящей жены о верном, заботливом отце и предприимчивом муже недвусмысленно формировало образ судьи-лихоимца, взяточника, безгранично и безнаказанно пользующегося служебным положением.

Рассказ купчихи Марьи Петровны в доме священника отца Федора («Черная немочь») аналогичным образом воссоздает жизненную обстановку в купеческой среде и характер купца-самодура Аввакумова.

Чтобы более полно и многогранно раскрыть характеры героев, Погодин показывает их в различных бытовых ситуациях. Так в «Черной немочи» протопопица предстает не только своенравной барыней-хозяйкой, вечно бранящейся со слугами. В сцене внезапного визита купчихи Марьи Петровны это обыкновенная женщина, «сгорающая» от любопытства по поводу срочного разговора гостя со священником, а в разговоре с прислугой Афанасьевной – заядлая сплетница, наделенная особым «умением решать всякие запутанные дела».

Настоящее театральное представление разыграли друг перед другом две давнишние подруги Анна Михайловна и Прасковья Филатьевна («Невеста на ярмарке»). Наперебой льстили одна другой, радовались и умилялись внезапной встрече. Но стоило только Анне Михайловне узнать, что блестящий офицер Бубнов, неопишущий богач (по его собственным словам), претендент в мужья одной из ее дочерей, никто иной как сын Прасковьи Филатьевны, «любезная подружка» сразу стала для нее «нищенкой», «целый век таскающейся по чужим домам». Оскорбленная за себя и за сына, Прасковья Филатьевна, в свою очередь, высказала собственное суждение по поводу материального благосостояния Анны Михайловны: «Я хоть таскалась, да не грабила середь бела дня, не заедала сиротского хлеба».

С целью углубленного раскрытия характера героя Погодин исследует обстоятельства жизни, в которых тот рос и воспитывался. Своего рода «рассказ-биография» возникает на страницах повести «Невеста на ярмарке», когда речь заходит о гусаре Бубновом. Чтобы создать яркий, живой образ офицера-гуляки, мота, влюбленного в самого себя и в легкую, разгульную жизнь, с которой ему нестерпимо тяжело расставаться, писатель использует также внутренний монолог героя.

Одним из оснований обращения Погодина к бытописанию является попытка социальной трактовки характера, осмысление жизни и судьбы человека в аспекте общественных взаимоотношений героя из «низов» и представителей господствующего класса.

Сам выходец из крепостных, писатель со всей откровенностью поведал об участи русского мужика, находящегося под игом жестокосердных хозяев-помещиков («Дьячок-колдун», «Нищий», «Невеста на ярмарке», «Черная немочь»). Особое внимание Погодин уделил изображению будней крепостного права, каждодневным его проявлениям. По мысли писателя, будничное, привычное должно было показать бесчеловечность крепостного права глубже и резче, чем картины исключительные.

Крепостной быт проявляется каждодневно в форме сквернословия, пощечин и зуботычин. Вся дворня протопопицы («Черная немочь») и Анны Михайловны («Невеста на ярмарке») звалась не иначе, как Степками, Ваньками, Федьками... Этим именам неминуемо сопутствовали постоянные бранные определения: «Федька, врешь, дурак!». «Ванька, Ванька! Оглох что ли ты, болван?» Неуклюжий Ванька «лет пятидесяти» превращен своей хозяйкой Анной Михайловной в мальчика на побегушках: «Ванька! Поставь самовар, да сходи за барышнями., вели Федьке в три часа закладывать, вымажи хорошенько колеса, зброю осмотри». Погодин с возмущением говорит о праве крепостников на покупку и продажу крепостных людей. В «Невесте на ярмарке» Анна Михайловна хвалится, что ее муж, «еще будучи губернаторским секретарем, накупил вволю и мальчиков и девочек – иных за бесценок».

В начале 30-х годов бытописательная тенденция отчетливо проявилась в повестях

О. Сомов, но по сравнению с Погодиным это бытописание иной тональности. Сомов сосредоточен по преимуществу на изображении повседневной мирно текущей жизни дворянских усадеб, на «неповторимых приметах уходящего в прошлое архаичного провинциального быта»<sup>45</sup>. В его бытописании больше незлобивого юмора, чем резкой иронии и сарказма, столь свойственных бытописанию Погодина. В «Романе в двух письмах» герой, столичный молодой человек, попадает в простодушное и хлебосольное семейство дяди – сельского помещика. В письмах к другу он слегка подтрунивает над своим деревенским времяпрепровождением, сдобренным назиданиями тетушки и «блеском сельского остроумия» молоденькой кузины, хозяйственным витийством дядюшки и пусканием бумажных змеев с маленькими двоюродными братцами. Но от внимательного взгляда не может ускользнуть и то, как приятно и тепло находиться столичному денди в кругу этих людей: ранним утром купаться в реке, бродить уединенно «по окрестностям, иногда с книгой», пить послеобеденный кофе с густыми сливками, а в довершение всего однажды повстречать «уездную барышню» и влюбиться.

Вслед за автором «Евгения Онегина» Сомов не преминул описать и сельский бал, наводнив его легко узнаваемыми пушкинскими персонажами. В повести много занимательных поворотов и ситуаций, выписанных в присущей писателю юмористической и добродушно иронической манере.

В появившейся вслед за «Романом в письмах» повести «Матушка и сынок» ощутимо сходство с характерами и ситуациями «Ивана Федоровича Шпоньки и его тетушки». Здесь писателя интересует не столько провинциальная жизнь как таковая, сколько проступающий в ней духовный облик, нравственные запросы, воспитание, образование помещного дворянства. Как и Погодин, Сомов стремится объяснить характеры законами среды, подтверждая это историей героя повести Валерия Вышеглядова.

Помимо Погодина и других авторов бытовые повести писал и Н. А. Полевой. Его большая, в двух частях, повесть «Рассказы русского солдата» (1834) посвящена крестьянской и солдатской жизни (первая часть была озаглавлена «Крестьянин», вторая – «Солдат»). Полевой написал также в духе «простонародных» повести «Мешок с золотом», «Эмма», «Дурочка», в которых рассказал о судьбах людей из бесконечного моря житейского.

Проблема бытописания в русской литературе 1830-х годов часто приобретала дискуссионный характер. Так было в связи с выходом романа Булгарина «Иван Выжигин» – типичного образца тогдашней «массовой» продукции, рассчитанного на невзыскательного читателя. Однако эта тема выходит за пределы жанра бытовой повести.

Романтические повести, кроме основных четырех жанров, заключали в себе и множество жанровых разновидностей, которые, не образуя самостоятельного вида, отличались особенностями, позволяющими выделить их в особую группу. К таким жанровым разновидностям относят повести о «гении» (художнике) и повести с историко-героической тематикой. Их специфичность определяется объектом изображения и особым фоном: «гений» (художник) представляет собой часть оппозиций «избранник – толпа», «гений – обыкновенность или заурядность», «творческое безумие – сухая рассудочность». В историко-героических повестях оппозиции иные: «дикость – цивилизация», «общество естественное – общество просвещенное», «природа – город», «человек простой и цельный – человек сложный и внутренне дисгармоничный, раздвоенный, противоречивый».

### **Повести о «Гении» (художнике)**

Тема гения, таланта, человека творчества, человека особой, часто трагической судьбы – одна из самых популярных тем романтического искусства вообще и русской романтической

---

<sup>45</sup> Петрунина Н. Н. Орест Сомов и его проза // Сомов О. М. Были и небылицы. М., 1984. С. 19.



повести в частности. Этой теме посвятили свои сочинения или просто касались ее В. Ф. Одоевский («Последний квартет Бетховена», 1832; «Себастьян Бах», 1834; «Живописец», 1839), Н. А. Полевой («Блаженство безумия», 1833), Н. Ф. Павлов («Именины», 1835) и др.

**Повести В. Ф. Одоевского<sup>46</sup> «Последний квартет Бетховена». «Себастьян Бах». «Живописец».** В повести «Последний квартет Бетховена» писатель выразил трагедию художника, не понятого ни толпой, ни ремесленниками от музыки. Оглушенный, принимаемый за сумасшедшего, исполняющий свои якобы гениальные произведения на инструменте без струн, принимающий воду за вино и не в такт дирижирующей оркестром, исполняющим в память о его былом величии последний, совершенно дисгармоничный его квартет, Бетховен глубоко страдает от невозможности устранить «бездну, разделяющую мысль от выражения», «нелепое различие между музыкою писаною и слышимую»<sup>47</sup>. Эту «бездну» Бетховен увидел не тогда, когда лишился слуха: он видел ее «от самых юных лет», он «никогда, не мог выразить души своей» и потому вся его жизнь была «цепью бесконечных страданий». Только теперь, когда его уши «закрылись для красоты», он «стал истинным великим музыкантом». Он сочиняет симфонию, в которой соединятся «все законы гармонии» и все эффекты: «двадцать литавр», «сотни колоколов», а в финале – «барабанный бой и ружейные выстрелы». Он надеется, что в этом случае он услышит свою музыку и как бы подчиняет свое вдохновение этой цели – услышать музыку. Он надеется, что благодаря его гению возникнет новая музыка, новое, более совершенное исполнение, при котором нынешний «холодный восторг» сменится «художественным восторгом». Гений, вдохновение и страдания Бетховена вознаграждены: умирая, он слышит звуки лучшей своей симфонии «Эгмонт». Кто-то пожалел «театрального капельмейстера», которого, как оказалось, «не на что похоронить».

Сходные проблемы развиваются Одоевским в повести «Себастьян Бах». Герой и простые смертные, особенности творческого процесса, ремесленничество и вдохновение, тайны души художника – таковы темы повести.

В музыкальном семействе Бахов младший сын резко выделялся талантом и характером. Поиски гармонии звуков соединились в нем с постоянным стремлением к совершенствованию инструментов, в особенности органа, от которого он добивается более сильного и гармоничного звучания. На этом пути он встречает непонимание своих коллег-музыкантов и даже родного брата Христофора, который настраивает Себастьяна на проторенные пути в творчестве, на привычные и опробованные формы гармонии. С этой линией конфликта тесно связана другая – любовная.

Себастьян Бах долгие годы сотрудничал с Магдалиной, которая пела, переводила на голоса его музыку. И однажды композитор заметил, что не может расстаться с ней. Он с изумлением «нашел, что чувство, которое он ощущал к Магдалине, было то, что обыкновенно называется любовью». Себастьян делает предложение Магдалине, желая закрепить их творческий союз. «Магдалина была столь стройным, необходимым звуком в этой гармонии, что самая любовь зародилась, прошла все свои периоды почти незаметно для самих молодых людей», – отмечает автор. Музыка соединяет влюбленных, но опасность для любви возникает также со стороны музыки. Итальянская кровь уже сорокалетней Магдалины отзывается на канцонетты ее заезжего одноплеменника Франческо: она влюбляется в его музыку и, в конце концов, угасает, будучи оторванной от исконных, родных для нее звуков и мелодий.

---

<sup>46</sup> В. Ф. Одоевский был замечательным знатоком всех видов искусств, но музыка пользовалась его особым вниманием.

<sup>47</sup> Эта проблема передачи внутреннего через внешнее (противоречие между образом в душе и образом вне души) типична для романтизма (см.: Жуковский, Баратынский, Лермонтов, Тютчев и др.).

Всю свою жизнь Себастьян стремится к реализации сна, видения, которое он созерцал в юности. Мысленно он видел великолепный радужный храм, в котором «таинство зодчества соединялось с таинством гармонии». «Ангелы мелодии» носились между «бесчисленными ритмическими колоннами», «в стройных геометрических линиях подымались сочетания музыкальных орудий..., хоры человеческих голосов». Всю свою жизнь Себастьян хотел найти в музыке единую гармонию всех искусств, так как, по его мнению, только в музыке, «этой высшей сфере человеческого искусства», можно выразить «невыразимое». При этом Бах не принимает слишком «свободных» форм итальянской музыки с ее «украшениями», «игривостью рулад», пением, переходящим в «неистовый крик». Но в конце жизни, потеряв зрение, «Бах сделал страшное открытие». Он «все нашел в жизни: наслаждение искусства, славу, обожателей. кроме самой жизни; он не нашел существа, которое понимало бы все его движения, предупреждало бы все его желанья, – существа, с которым он мог бы говорить не о музыке». Лишившись зрения, Бах лишился «искусства пальцев», не мог «пробудить свое засыпавшее вдохновение». Вместо гармонии звуков или голоса Магдалины, которых жаждала его душа, он слышал лишь «нечистый соблазнительный напев венецианца» Франческо.

В самом начале повести Одоевский призывает читателя не искать ответа на вопрос о специфике творчества Баха «в его биографиях», в которых можно найти лишь описание курьезных случаев из жизни композитора. «Материалы для жизни художника одни: его произведения». Тем не менее сам Одоевский в своей повести старался воссоздать «внутреннюю» жизнь художника – его мысли и чувства.

Повесть «Живописец» – еще одна история о погибшем таланте. Повести предпослана ремарка «Из записок гробовщика», ориентирующая читателя на достоверность изображения.

Данила Петровича Шумского, художника от природы, губит несовместимость его творческих критериев с условиями его существования. Богатый купец Сидор Иванович требует нарисовать портрет дочери в жемчуге и бриллиантах. Данила же рисует ее с распущенными волосами в виде русалки, без всяких драгоценностей. Купеческого зятя он отказывается рисовать в мундире. Изредка он брался рисовать и подновлять вывески на купеческие лавочки. Остальное время, голодный и холодный, находился он в поиске своей темы: «Что ночью намажет, то днем сотрет». Как бы невзначай, он вынужден был жениться на девушке – своей модели, «грех» с которой он, как честный человек, прикрыл этой женитьбой: «Мой грех, мне и поправить». Жена старалась помогать ему, но в доме часто не было даже хлеба, так как Шумский все рисовал «нехристей» или Мадонну, картину, которой хотел удивить мир и засыпать сундуки отца золотом. Данила, чувствуя в себе талант, не мог рисовать на заказ. Нарисованную им второпях купеческую вывеску, которую рассказчик с трудом отыскал на свалке, «смыло дождем». «Не умел жить на сем свете», – заключает богатая мещанка Марфа Андреевна.

То беспокойство мысли, каким наделены герои Одоевского, в высшей степени присуще самому писателю, который был охвачен стремлением к истине, к постижению тайн духа.

**Повести Н. А. Полевого «Блаженство безумия» (1833) и «Живописец» (1833).** Иной поворот темы свойствен первой повести. Эпиграф поясняет ее мысль: «Говорят, что безумие есть зло, – ошибаются: оно благо!» На фоне споров о фантастических произведениях Гофмана один из собеседников, Леонид, рассказывает о судьбе двух людей, предрасположенных от природы к особому восприятию действительности. В них заложен талант любить.

«Станным человеком» называет Леонид юношу Антиоха – задумчивого, молчаливого, образованного. Он человек богатый, служит в одном из департаментов. Именно на его богатство нацелен приезжий фокусник – магнетизер Шреккен-фельд, который, используя свою дочь Альгейду, доводит Антиоха до любви, граничащей с безумием. Антиох, сам занимавшийся психологией, кабалистикой, хиромантией, открывает в Альгейде свою единственную половину. Демоническая «фантасмагория» Шреккенфельда достигает своей кульминации, когда и Альгейда отвечает взаимностью на чувства Антиоха. Отец требует от

Антиоха жениться на его дочери и считает свою цель достигнутой. Однако Антиоху непонятно слово «женитьба»: «Нельзя жениться... на собственной душе». Альгейда, обладающая столь же пламенным характером, как Антиох, не терпит лжи. Она признается Антиоху в готовящемся обмане и, не выдержав огромного потрясения, умирает. «Если это называется любовью, я люблю тебя, Антиох, люблю, как никогда не любили, никогда не умели любить на земле!» – умирая, говорит девушка. Через год умирает и Антиох. Весь год он сидел за столом и что-то писал, отыскивая единственное, необходимое ему слово. Он вспоминал это «таинственное слово», доставившее ему предсмертное блаженство. Это слово, начертанное им на бумаге, – Альгейда. В повести Полевой привлекает стихи Жуковского, подчеркивая исключительность чувств героев.

Трагическая судьба художника стала темой повести «Живописец». У Аркадия, уездного казначея, обнаружен талант художника. Для обучения живописи его отдали в дом губернатора, после смерти которого наследник выдворяет Аркадия из дома. Здесь начинаются мытарства живописца: обладающий большим даром, он вынужден писать заказные портреты богачей, услаждая их прихоти. Свой творческий идеал он воплощает в картине «Прометей» и некоторых полотнах на тему Христа. В них он «вложил свою душу». Однако зрители-дилетанты нашли, что в картине «тело слишком темно», а «небо слишком мрачно». В довершение всего любимая девушка Веринька также не понимает ни его картин, ни его самого. Рассказчику она говорит: «Мы не понимаем друг друга: и не знаю – может ли даже кто-нибудь понять это сумасшествие, это безумие, с каким любит Аркадий!» И Веринька вверяет себя сопернику Аркадия, туповатому, но вполне обыкновенному и довольно состоятельному (пятьсот душ). Покинув Россию, Аркадий, предчувствуя скорую кончину, написал своему другу о том, что «больной душе не навеют здоровья лимонные рощи Италии...» Вскоре он умирает, успев, однако, прислать любимому отцу свою картину – «Спаситель, благословляющий детей». В доме богатого чиновника рассказчик встречает Веру Парфентьевну, «даму с чепчиком на голове, модном шлафроке», окруженную детьми. «Это была Веринька», – завершает рассказ повествователь. В конце концов художник воплотил свой идеал, хотя и не нашел жизненного счастья, а его бывшая возлюбленная Веринька удовлетворилась обыкновенной женской долей.

### **Историко-героические повести А. А. Бестужева-Марлинского**

Среди романтических повестей могут быть выделены в особую разновидность повести с историко-героической тематикой, причем материал этих повестей взят из самых разных сторон жизни. Место их действия также строго не зафиксировано – это может быть и корабль, плывущий в Россию, и Англия, и Кавказ. Их объединяет время (они написаны о недавнем прошлом или даже о живом настоящем), патриотизм и образы простых, обыкновенных людей. Все эти повести выдержаны в восторженном, экстатическом, метафорическом, причудливо риторическом стиле. Повестям присуща форсированно экспрессивная речь с обилием картинных сравнений, роскошных метафор и подчеркнутой патетикой. Например, в повести «Ночь на корабле. (Из записок гвардейского офицера на возвратном пути в Россию после кампании 1814 года)» автор-повествователь слушает рассказ-монолог капитана фрегата Рональда. Главный герой повести, потеряв возлюбленную, охладевает к жизни вообще, лишается будущего, теряет «все радости невосвратно и безнадежно». За сочувствие, выраженное к нему, говорит автор, «он заплатил мне таким взором, что если этот взор приснится мне и в могиле, я наверно улыбнусь от удовольствия». «Любил ли я? – восклицает герой. – Какая ж иная страсть в наши лета может возвысить душу до восторга и убить ее до отчаяния!» Таков же стиль повестей «Латник», «Лейтенант Белозор» и так называемых «кавказских» повестей («Аммалат-Бек», «Мулла-Нур»). В «кавказских» повестях великолепно выписана южная природа и правдиво изображены нравы кавказских народностей (автор служил на Кавказе и погиб там). Бестужев не скрывает «диких», с точки зрения европейца, русского офицера, обычаев и отрицательных

черт горских племен – коварства, жадности, невежества. В повести изображены сцены джигитовки, кровавой борьбы с тигром и кабаном, ужасные кровавые картины грабежа, черной неблагодарности и мести. Автор может передать дикий, необузданный нрав горца и «душу» «азиатца», его «сердечные» стремления и высокие нравственные качества.

Эти и другие повести принесли Бестужеву-Марлинскому всероссийскую известность, но вместе с тем стиль его подвергся жестокой и справедливой критике.

Русская повесть в области повествовательных форм пошла не по дороге Бестужева-Марлинского, а по пути Пушкина и Лермонтова. В ней обнаружились явные реалистические тенденции. В завершающих романтический период повестях Н. Полевого, М. Погодина, В. Соллогуба, других беллетристов и, главное, в творчестве Пушкина, Лермонтова возобладали новые художественные принципы – ясность, точность, прозрачность стиля, отказ от перифрастичности, поэтичность без аффектации, без искусственных эффектов, без риторики, избыточной патетики. Предвестием этих завоеваний не только великих мастеров, но и русской прозы в целом были знаменитые повести Н. Ф. Павлова.

### **Повести Н. Ф. Павлова (1803–1864)**

Повести Н. Ф. Павлова – промежуточное звено между романтическими и реалистическими повестями. В них соседствуют признаки «идеального» (Белинский), романтического направления (Бестужев-Марлинский, В. Одоевский, Н. Полевой, М. Погодин и др.), и реалистических тенденций, которые явно и полно обозначились в творчестве Пушкина («Повести Белкина», «Пиковая дама»). В сборник «Три повести» (1835) вошли «Именины», «Аукцион», «Ятаган».

В повестях Павлова еще много «идеальной поэзии» в описании внешнего облика героев, их чувств и взаимоотношений. Однако в них также прослеживается «верность действительности», правдоподобие обстоятельств, «письмо с натуры», которое проявляется «не в целом, но в частностях и подробностях».

В первой повести – «Именины» – правдиво описывается рабски униженное положение крепостного музыканта, которого, по его словам, «отняли от отца с матерью» и, заключив после осмотра зубов и губ, что он сможет быть флейтистом в крепостном оркестре, «отдали... учиться на флейте». Автор опускает историю о том, что произошло с героем, превратившимся из забитого и запуганного крепостного музыканта в смелого и независимого штаб-ротмистра. Несмотря на счастливую случайность, исключительность метаморфозы, внутренний мир героя воссоздан с подлинным психологизмом, с детальным проникновением в характер, чему помогают описания быта и ситуаций. Все это дает представление о судьбе талантливых людей, выходцев из крепостного состояния.

Другое произведение – «Аукцион» – повесть-миниатюра, живописный очерк из жизни «света», «щегольский и немного манерный при всей его наружной простоте» (Белинский). В повести в ироническом тоне, «изящно и с блеском» рассказана история мести молодого светского человека неверной возлюбленной. Автор самим повествованием дает почувствовать призрачность, непостоянство, «аукционность», случайную прихотливость и вместе с тем безысходность светских отношений. ««Аукцион» – есть очень милая шутка, – отозвался Пушкин, – легкая картинка, в которой оригинально вмещены три или четыре лица. – А я на аукцион, – а я с аукциона – черта истинно комическая». В «свете» вместо чувств есть лишь суррогаты чувств, а вместо страданий – имитация их, там не способны ни любить, ни страдать в полную силу.

Пожалуй, наиболее художественно и социально значимой частью цикла была повесть «Ятаган». В ней раскрывалась история молодого человека, произведенного в корнеты в то время, когда «военные... торжествовали на всех сценах». Повесть написана автором с подлинным драматизмом.

Восторженный корнет, волею случая (пустяковая ссора на балу и дуэль) надевший солдатскую шинель, попадает в унижительное положение и испытывает на себе всю силу неограниченной власти офицерства. Его участь усугубляется тем, что полковым командиром разжалованного Бронина – так зовут героя – оказался его соперник, который под благовидным предлогом приказал его высечь. И тут под воздействием тяжких и морально угнетающих обстоятельств в Бронине, до того легкомысленном, просыпается чувство личности. Он побужден к размышлению, к раздумью над своей судьбой, и это превращает его в человека, глубоко и сильно чувствующего.

Удачей писателя стал не только образ главного героя, но достоверное изображение армейских порядков, произвола и «дикого» нрава командиров. Автор подробно описывает различные издевательства, через которые приходится пройти Бронину по приказу полковника. Кульминационным моментом в описании является, конечно, экзекуция, к которой солдаты-исполнители относятся как к делу повседневному и привычному. Детальное описание экзекуции Павлов завершает нарочито бесстрастной фразой: «Позади рядов прохаживался лекарь, а затем его повезут либо в лазарет, либо в мертвецкую».

Хотя сюжет повести романтичен (Бронин убивает полковника именно тем ятаганом, который был подарен ему горячо любящей матерью в день рождения), личный конфликт осложнен социальными мотивами и разрешается в трагическом ключе.

Новые тенденции в повестях Павлова были сразу же отмечены современниками – Белинским, Надеждиным, Чаадаевым, Шевыревым. По словам Пушкина, «Павлов первый у нас написал истинно занимательные повести». Тютчев в одном из писем своему корреспонденту И. С. Гагарину восхищался талантом Павлова: «Еще недавно я с истинным наслаждением прочитал три повести Павлова, особенно последнюю». И продолжал: «Кроме художественного таланта, достигающего тут редкой зрелости, я был особенно поражен возмужалостью, совершеннолетием русской мысли, она сразу направилась к самой сердцевине общества: мысль свободная схватилась прямо с роковыми общественными вопросами...». Гоголь писал Шевыреву спустя десять лет после появления «Трех повестей»: «Н. Павлов, писатель, который первыми тремя повестями своими получил с первого раза право на почетное место между нашими прозаическими писателями».

Первые шаги к «истинной» повести, сделанные по дороге реализма в этом жанре, были в духе движения Пушкина, Лермонтова и Гоголя к новым завоеваниям в прозе, сущностные приметы которых – «ясность», «прозрачность», занимательность и «простота вымысла», «истина жизни», «оригинальность», психологизм, народность и типичность, сочетание социально-психологического детерминизма с «игрой случая». Романтическая повесть в ее жанровых образованиях и разновидностях была важным и необходимым этапом на этом пути. Русская романтическая повесть пережила два десятилетия невиданного ранее расцвета и исчерпала себя как представительное явление к началу 1840-х годов. Но мотивы русской романтической повести не исчезнут из русской литературы.

Психологический анализ высшего общества найдет отражение в повестях и романах Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского.

В то время, когда фантастическая повесть еще не ушла с литературной арены, ее признаки уже были обновлены в произведениях Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского и Тургенева. Ирреальное, иррациональное нисколько не противоречило иному, не романтическим, установкам на воссоздание жизни во всем ее многообразии. Фантастика изменила свое содержательное наполнение и свои функции в повестях Пушкина («Пиковая дама») и Гоголя («Петербургские повести»), усилив социально-психологическую обусловленность характеров и ситуаций. Финальным аккордом русской романтической фантастической повести стали ранние повести Достоевского, отмеченные отчетливо выраженным фантастическим колоритом («Двойник», «Хозяйка»), которые парадоксально сочетали в себе два вида пафоса – трагический и героический – и две важнейшие идеи – подвижности всех норм, трагического непостоянства, относительности жизни и ее эсхатологической предопределенности. Отголоском фантастического компонента русской

романтической повести станут роман Салтыкова-Щедрина «История одного города» и «Сказки». Свой обновленный идейно-образный репертуар русская фантастика продемонстрирует в «таинственных» повестях Тургенева 1870-х годов.

Те элементы бытописания, которые были свойственны романтической бытовой повести, оказались переосмысленными также при ее «жизни». Для Пушкина быт стал одной из форм исторического бытия общества, частным проявлением общего исторического движения<sup>48</sup>. Такое философское, историческое, социологическое осмысление быта сполна обнаруживало литературную устарелость художественных представлений, питавших романтическую бытовую повесть, а также бесперспективность в новых условиях характера и форм бытописания 1820-1830-х годов. Однако эти формы еще проявятся в прозе натуральной школы, особенно в жанре физиологического очерка. В дальнейшем развитии литературы вещественное, бытовое будет все более осознаваться существенной и полноправной стороной жизни человека и общества. Одно из подтверждений тому – близкое пушкинскому отношению к быту и бытовой среде Л. Н. Толстого<sup>49</sup>.

## Основные понятия

Романтизм, реализм, жанр повести, повесть историческая, повесть фантастическая, повесть светская, повесть бытовая, повесть о «гении», «кавказские» повести, «восточные» повести, цикл повестей.

## Вопросы и задания для самоконтроля

1. Как развивался жанр повести в эпоху романтизма?
2. Какие в эту пору сложились жанровые разновидности повести, ставшие самостоятельными жанровыми образованиями?
3. Как формировалась историческая повесть, кто был автором исторических повестей и каковы особенности исторической повести?
4. Каковы сюжеты исторических повестей?
5. А.Погодельский как зачинатель национального варианта фантастической повести.
6. Типология фантастической повести.
7. Фантастическая повесть на Западе и в России.
8. Фантастические повести с фольклорной основой образности.
9. «Философская» фантастическая повесть и ее особенности.
10. Как сформировался сюжетный канон светской повести?
11. Как с развитием жанра светской повести изменялся отраженный в литературе конфликт человека с обществом?
12. Назовите авторов светских повестей и охарактеризуйте написанные ими светские повести с точки зрения их своеобразия.
13. Быт в литературе и бытовая повесть.
14. Назовите имена авторов бытовой повести и их произведения.
15. В чем, по Вашему мнению, заключается своеобразие бытовой повести?
16. Постепенное «преодоление» канона романтической повести в литературе. В чем оно выразилось?
17. Цикличность повестей как путь к новой образности.

---

<sup>48</sup> Вацуро В. Э. Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. VI. М., 1969. С. 150–170.

<sup>49</sup> Маймин Е. А. Литература и быт в идейных исканиях Л. Н. Толстого 80-х годов. В кн.: Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX вв. Таллинн, 1985. С. 75–77.

## Литература

- Ботникова А. Б.* Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина XIX века). Воронеж, 1977.
- Бэгби Л.* Александр Бестужев-Марлинский и русский байронизм. СПб., 2001.\*
- Вацуро В.* Лермонтов и Марлинский. В кн.: Творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1964.\*
- Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М., 1959.\*
- Исаков С. Г.* О «ливонских» повестях декабристов. В кн.: Ученые записки Гартуского университета, вып. 167, 1965.
- Канунова Ф. З.* Эстетика русской романтической повести (Бестужев-Марлинский и романтики-беллетристы 20-30-х гг. XIX века). Томск, 1973.\*
- Кардин В.* Минута пробуждения. М., 1984.
- Левкович Я.* Судьба Марлинского. «Звезда», 1975, № 12.\*
- Литературные взгляды и творчество Н. А. Полевого. М., 2002.\*
- Петрунина Н. Н.* Декабристская проза и пути развития повествовательных жанров. «Русская литература», 1978, № 1.\*
- Пульхритудова ЕМ.* Романтическое и просветительское в декабристской литературе 20-х гг. XIX века. В кн.: К истории русского романтизма. М., 1973.
- Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л., 1973.\*+
- Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 1, 2. М., 1913.\*
- Сахаров В. И.* Движущаяся эстетика (Литературно-эстетические воззрения Одоевского). В кн.: Контекст-1981. М., 1982.\*
- Сахаров В. И.* Эволюция творческого облика Одоевского. В кн.: Время и судьбы русских писателей. М., 1981.
- Турьян МА.* Странная моя судьба. О жизни Одоевского. М., 1991.
- Шаманова В. М.* Художественная проза Н. А. Полевого. Статья 1. Сборник «Мечты и жизнь». В кн.: Проблемы метода и жанра. Вып. 4. Томск, 1977.\*
- Шикло А. Е.* Исторические взгляды Н. А. Полевого. М., 1981.\*

## Глава 3

### М. Ю. Лермонтов (1814–1841)

**Поэзия Лермонтова сразу, точнее не скажешь, берет в плен то могучим напором напряженного «железного стиха», то нежными и трогательными звуками, то неторопливо, размеренно текущей разговорной речью. Ораторская патетика стихотворения «Смерть поэта» легко уживается в лирике поэта с музыкальностью «Русалки» и с подчеркнутой прозаичностью «Завещания», потому что за ними стоит неповторимая личность с единым и устойчивым мироощущением. Как бы ни различались между собой по интонациям и стилю стихотворения Лермонтова, они всегда узнаются по общему для них душевному строю, который Белинский назвал «лермонтовским элементом» и который, по его же признанию, лучше угадывается, чем поддается описанию или анализу. Что же касается прозы Лермонтова («Герой нашего времени»), то среди русских писателей она давно снискала признание и считается ими образцовой и классической, обогатившей нашу литературу философскими мотивами и психологизмом.**

Лермонтов прожил очень короткую жизнь – всего 27 лет. Его жизнь в литературе была еще короче – лишь 4 года, с 1837 по 1841. Писать поэт начал с 14 лет: дошедшие до нас поэтические опыты датируются 1828 г. С 1828 г. по 1836 г. написана большая часть

произведений, но взыскательный юноша не отдавал своих произведений в печать и очень рассердился, когда без его ведома отдельные сочинения были все-таки опубликованы. Количество произведений, написанных в 1837–1841 гг., значительно меньше, чем до 1837 г., однако качество их неизмеримо выше. Из сочинений 1828–1836 гг. только несколько («Ангел», «Нищий», «Парус», «Русалка», «Умиравший гладиатор», драма «Маскарад» и поэма «Демон» в шестой редакции) могут быть отнесены к истинным шедеврам, тогда как почти все произведения, созданные в 1837–1841 гг., стали классическими.

Особенность творческого развития Лермонтова состоит в том, что все основные идеи были высказаны им в раннем творчестве, которое отличается исключительной одухотворенностью. Юноша Лермонтов сразу стал смотреть на мир с *индивидуально-личностной* точки зрения, строго вопрошая себя и действительность, стремясь проникнуть в существо миропорядка и человека. Начало творчества отмечено также печатью *философско-психологического* подхода к изображению и выражению жизни, включая человека и человеческое общество. Таким образом, творчество юного Лермонтова отличается оригинальной содержательной зрелостью, и юношеским его можно считать лишь *по форме*, но никак не по богатству мыслей и чувств, никак не по творческому потенциалу, в нем заключенному. Однако нужно признать, что недостаточно совершенная форма налагает отпечаток на содержание, делая его менее ясным и точным.

Дальнейшее творчество Лермонтова – развитие, качественное углубление, обогащение юношеских идей, а также рождение новых в русле тех же представлений о жизни и тех же принципиальных подходов к постижению действительности и человека, которые сложились в юности. Самое главное отличие творчества 1837–1841 гг. от творчества 1828–1836 гг. заключено в степени художественности. Но это значит, что художественные идеи Лермонтова стали более отчетливыми, прозрачными и продуманными.

Вследствие своеобразия творческого развития между жизнью Лермонтова-человека и жизнью в литературе Лермонтова-поэта есть известное противоречие: жизнь Лермонтова-человека, несомненно, осталась незавершенной, внезапно и трагически прерванной, а жизнь в литературе Лермонтова-поэта в той творческой стадии, когда Лермонтова не стало, выглядит законченной. О творчестве поэта в целом нельзя сказать, что оно иссякло и что художественное дарование Лермонтова исчерпало себя. Речь идет лишь о том, что Лермонтов умер в то время, когда целый этап его творческой жизни был завершен.

Характер и особенности творческого пути Лермонтова позволили исследователям наметить следующую периодизацию: *раннее творчество – 1828–1832; переходная фаза от раннего творчества к зрелому – 1833–1836; зрелое творчество – 1837–1841. Иногда два периода – ранний и переходный – сжимают в один (1828–1836), и тогда творческий путь Лермонтова делится на два периода (1828–1836 и 1837–1841).* Одним из оснований такого подхода является воля поэта, до 1837 г. не отдававшего своих произведений в печать и начавшего публиковаться с 1837 г.

## **Лирика 1828–1833 годов. Общий характер. Жанровое своеобразие**

Характеризуя послепушкинское время русской литературы, наиболее полным выразителем которого в прозе был Гоголь, а в поэзии – Лермонтов, Белинский писал: «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»<sup>50</sup>.

Вопросы и сомнения, изначально присущие музе Лермонтова, – неотъемлемые атрибуты, спаянные с родственными им признаками, – скептическим взглядом на жизнь и горькой иронией. Цель сомнения – подвергнуть критике нынешнее состояние бытия и

---

<sup>50</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. IV. М., 1954. С. 503.



устремить человека к достойному его истинному, идеальному миропорядку, который обеспечил бы расцвет личности. Тем самым вопросы и сомнения – действенный путь к достижению естественных и законных прав личности. Пафос поэзии Лермонтова, писал Белинский, «заключается в нравственных вопросах о судьбе и правах человеческой личности».

Лермонтов рано осознал себя «избранником», человеком загадочной, «странной» и непременно высокой, трагической судьбы. Он уверовал в свою способность единолично разрешить коренные вопросы нравственного и социального устройства мира, один из постоянных мотивов юношеской лирики – переживание провиденциального смысла своей гражданской и поэтической миссии.

В первых, еще несовершенных стихотворных опытах личная участь представляется Лермонтову вполне предсказуемой. Юный романтик пророчит себе одиночество, страдания и героическую смерть. Его всюду встречает мертвящий хлад, упорное непонимание, и все попытки наладить контакт с другими людьми или фантастическими существами кончаются крахом.

Лирическое «я» раннего Лермонтова предстает в противоречии между героической натурой, жаждущей сверхчеловеческих целей, и реальным положением героя в мире, в обществе, которые не нуждаются в его подвигах. Мечты юного Лермонтова о гражданском деянии, о «славе» («За дело общее, быть может, я паду...», «Я грудью шел вперед, я жертвовал собой...», «И Байрона достигнуть я б хотел...», «...в себе одном нашел спасенье целому народу...», «Я рожден, чтоб целый мир был зритель Торжества иль гибели моей...»), желание испытать судьбу, померяться с роком, слить слово с доблестным поведением роднят поэта с декабристами, с мятежными и гордыми героями Байрона, со своевольным индивидуализмом. Но они оказываются неисполнимыми: никто не требует от поэта и его лирического героя ответственного поступка, и его жертвенная самоотдача выглядит ненужной и напрасной.

Поэт, наделенный нравственным и духовным максимализмом, чувствует, что жизнь его протекает «без цели», что он «чужд всему». Это приводит его к ощущению потерянности, трагическому скептицизму, к преобладанию эмоции обиды и холодного презрения. Сохраняя жизненную стойкость и бескомпромиссность, не смиряясь перед ударами судьбы, Лермонтов в пору кризиса дворянской идеологии, наступившего после поражения восстания декабристов, ищет новые формы критики и протеста.

Россия в то время была, по словам Н. П. Огарева, «впугана в раздумье». Мужественным радикальным поступком в тогдашних условиях стало слово, но оно не могло заменить в сознании Лермонтова-романтика гражданской деятельности. Слово казалось поэту недостаточным аргументом в схватке с веком. Он стремился жизнью оправдать написанное им. История не предоставила ему такой возможности: поэт самими обстоятельствами был принужден к раздумью, к размышлению. Трезвый, бесстрашный самоанализ, напряженное самопознание, погружение во внутренний мир стали едва ли не единственными проявлениями гражданской активности и вместе с тем проклятием и мучением обреченной на тягостное бездействие героической натуры.

Первоначально лирическое «я» у Лермонтова еще во многом условно. Его своеобразие создавалось вкраплением автобиографических событий, например, романтически осмысленной легенды о своем происхождении, разлуки с отцом, тщательной фиксации любовных переживаний, лирической передачи душевных впечатлений, испытанных в течение одного дня (многие стихотворения принимают вид датированной дневниковой записи: «1831-го июня 11 дня», «1830. Майя. 16 число», «1830 год. Июля 15-го», «10 июля (1830)» и др.).

Автобиографичность дополняется общими романтическими приметами внешнего облика героя – то мятежника-протестанта, то демона-индивидуалиста («холодное, сумрачное чело», «страдания печать»). Чувства героя заметно гиперболизированы и почти всегда предельны, страсти лишены полутонов и светотени.

Сосредоточенность на идее личности («Я сам собою жил доныне...») обусловила прорыв Лермонтова из общеромантического круга эмоций к неповторимо индивидуальным. Выражая личную трагедию через процесс самопознания, Лермонтов обогащает его конкретным психологизмом. В философическом созерцании погруженного в «думу» лирического «я» обнаруживается деятельный, гордый и волевой характер, неудовлетворенный каким-либо прочным состоянием: в бурях он ищет покой, в покое – бурю («Парус»). Его «вечный закон» – стихийная, неисчезающая внутренняя активность.

Герой и духовно родственные ему персонажи (Байрон, Наполеон) предстают в непосредственном соотношении со всей Вселенной и по масштабу своих грандиозных переживаний выступают равновеликим мирозданию. Духовная мощь личности не уступает творческой силе Бога: «...кто Толпе мои расскажет думы? Я – или Бог – или никто!» («Нет, я не Байрон, я другой...»). С этим мироощущением связаны космические, астральные мотивы. Лирическое «я» может ощущать гармонию со вселенной, устремляться в «небеса» – свою духовную родину («Небо и звезды», «Когда б в покорности незнания...», «Ангел», «Звезда», «Мой дом», «Бой»), но чаще противостоит мирозданию, отвергая его несовершенство и бунтуя. В последнем случае в лирику проникают богоборческие мотивы. Мрачный демонизм, отличаясь всеразрушительным характером, окрашивается настроениями одиночества и безысходности. Но, ощущая себя одиноким и чуждым мирозданию (или природе), герой одновременно соизмерим ему.

В ранних стихах всеобъемлющее отрицание «толпы», «света» выражено в формулах (например, «Коварной жизнью недовольный, обманут низкой клеветой...»), которые помогают понять суть претензий героя к обществу. Постепенно все явственнее проступают и контуры «толпы», «здешнего света», где подлинные ценности оказываются поверженными: «Поверь: великое земное Различно с мыслями людей. Сверши с успехом дело злое – Велик; не удалось – злодей». В свете, где царят «притворное вниманье», «клевета», «обман» и «зло», герой выглядит «странным», чувствует себя одиноким, обреченным на непонимание.

Особенностью ранней лирики (во многом и зрелой) является синхронность переживания и его выражения, т. е. процесс художественного выражения совпадает по времени с процессом переживания (Лермонтов одновременно чувствует и тут же передает свои чувства). Это также придает единство лирике, основной формой которой выступает *лирический монолог*, произносимый от лица героя и направленный на анализ его душевной жизни. К лирическому монологу тяготеют все малые жанровые формы и их разновидности. В лирическом монологе любое чувство окрашено личностью автора, о чем бы он ни писал, главное – это поток его размышлений, в котором интимные переживания сплавлены с философскими, социальными, гражданскими, нравственными, эстетическими. Выражение авторских раздумий не связано принудительно с какой-либо определенной жанровой формой. Например, печаль не является единственной эмоцией элегии, а совмещается в ней с негодованием, сатирой, иронией, чувством горечи. Границы между жанрами становятся зыбкими и подвижными. Жанры энергично взаимодействуют друг с другом: ода с элегией, размышление на историческую тему с думой, а впоследствии – романс с балладой, послание легко включает батальные картины. Излюбленной формой становится «отрывок» – момент душевной жизни, вырванный из ее потока, но сохраняющий цельность. Интонации внутри лирического монолога также переменчивы: поэт свободно переходит от элегического размышления к лирическому повествованию, от декламационной патетики к скорбному монологу, от задушевной мягкости тона к обличительному сарказму, от грустной и порою мрачной рефлексии к разговорной речи. Это означает, что Лермонтов окончательно порывает с жанровым мышлением, не теряя связь с жанровыми традициями. Каждое стихотворение поэта и глубоко философично, и общественно значимо, и интимно.

Поскольку в центре отдельного стихотворения и всей лирики стоит не столько событие, сколько душевный процесс самопознания, и поскольку поэт сосредоточен на внутреннем мире лирического «я», то для Лермонтова чрезвычайно важно придать своему лирическому герою индивидуальную характерность, сообщить ему неподражаемую оригинальность и

заставить читателя поверить в подлинность его мечтаний и страданий.

В раннем творчестве индивидуальное совмещается с типовым, психологически конкретное – с общим, пережитое – с «книжным». И это имеет свои причины.

Юный Лермонтов был воспитан на литературе романтизма, причем романтизма не только в его высших, но и более скромных образцах. В ту пору, когда Лермонтов написал свое первое стихотворение, романтизм стал достоянием второстепенных, третьестепенных и даже мелких, незначительных поэтов, которые на все лады повторяли мотивы, темы, образы, стиль Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Пушкина. Сюда же надо отнести и подражателей европейских романтиков. Лермонтов читал как сочинения по-романтически истолкованных Андре Шенье, Шекспира, предромантика Шиллера и романтических авторов – Байрона, Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Пушкина, так и произведения эпигонов и вульгаризаторов романтизма. В поэзии таких романтиков-подражателей глубокие идеи не были лично пережиты, как были они пережиты великими поэтами. Эпигоны и вульгаризаторы просто заимствовали чужие мысли и чужие чувства, которые у настоящих поэтов нравственно обеспечивались их жизненным опытом, их судьбой, их страданиями. У подражателей романтизма переживания лишались жизненной правды и превращались в сугубо «книжные» чувства.

Лермонтов доверчиво и всерьез принял эти романтические идеи. Он почувствовал себя героем, который хочет переделать весь мир, бросая ему вызов и испытывая неутолимую жажду победы. Тем самым романтические «книжные» мотивы он сделал личными и стремился претворить в своем жизненном опыте. И свою жизнь – внешнюю и внутреннюю – Лермонтов хотел построить в соответствии с романтическими представлениями, вычитанными из книг. Другого опыта, кроме «книжного», умозрительного, «теоретического» у него просто не было.

Если Жуковский утверждал, что жизнь и поэзия – одно, если Батюшков хотел жить так, как писал, то Лермонтов жаждал жить так, как велят ему «книжные» мечты.

Если подходить к творчеству Лермонтова с такой точки зрения, то легко заметить, что он не перепевал других романтиков и не настраивал свою лиру на лады их лир, но хотел, как это свойственно именно ему, передать специфичность личного опыта воплощения «книжных» романтических настроений. Он желал быть равным Байрону («И Байрона достигнуть я б хотел...»), но не Байроном («Нет, я не Байрон, я другой...»). Точно так же герои Лермонтова – не сколки с героев Байрона или какого-либо другого поэта, а персонажи, имевшие собственную судьбу. Поэтому Лермонтов не подражал романтическим образцам. Он отражал в творчестве, в особенности лирическом, личностный духовный опыт претворения романтических желаний в реальную действительность. Главным героем лирики был сам поэт, романтик наяву, возжаждавший перенести навеянные ему романтические представления на реальную почву.

Однако ни Жуковскому, ни Батюшкову, ни Пушкину, ни их героям не удалось прожить по предначертанным поэтическим мечтаниям. Этого не случилось и с Лермонтовым. В его творчестве отложился трагический опыт героической личности, которая вследствие исторических обстоятельств и условий не смогла осуществить свое человеческое предназначение. Вот почему романтизм Лермонтова – не поза, не подражание, не явление вторичного порядка, а самая что ни есть сокровенная и первичная его сущность. Творчество Лермонтова запечатлело тщетные и катастрофические попытки человека осуществить его жизненную программу.

Наконец, в то время, когда Лермонтов обратился к поэтическому творчеству, романтизм в России переживал вторую стадию своего развития. Если первая стадия (Жуковский, декабристы, Пушкин) проходила под знаком вольнолюбивых порывов и светлых надежд на будущее, то во второй преобладающей, доминирующей эмоцией стало «безочарование» (как выразился о пафосе лермонтовской поэзии Шевырев). В связи с этим переместились акценты и в восприятии Байрона: он понят не как поэт-свободолюбец, а в качестве мрачного скептического и трагического поэта-индивидуалиста. Такому пониманию

Байрона во многом содействовал затем и Лермонтов.

После всего сказанного можно сделать следующий вывод: юноша-герой, исповедующий романтизм, наделен у Лермонтова условно-книжными, типовыми, общими приметам: он – избранник судьбы, сын рока, у него уже есть трагические воспоминания, на его челе лежит «печать страстей», он – вечный странник, «свободы друг», «природы сын», но также – холодный, разочарованный демон. Эти типовые приметы Лермонтов превратил в образ собственной личности. Опыт претворения типовых примет в личные, опыт слияния типового, общеромантического, книжного с неповторимой, оригинальной личностью стал содержательным (философским, гражданским, нравственным, эстетическим) обеспечением и несомненным новаторством юного Лермонтова.

В соответствии с этими важнейшими сторонами восприятия жизни складываются коренные черты «лермонтовского человека», почти неизменные от юности до гибели. Лермонтов заново начинает с того, с чего начал русский романтизм, – с осмысления отношений между человеком и миром, включая ближайшую среду и необозримую Вселенную.

Эти и другие общие особенности лирики Лермонтова каждый раз своеобразно претворяются в его лирических стихотворениях и обогащаются новыми гранями.

### **«Ангел» (1831)**

Лермонтов хотел бы видеть мир, как и мечтали романтики, гармоничным, прекрасным и совершенным. Но жизнь предстала Лермонтову, в отличие от Пушкина, лишенной гармонии. На фоне этой дисгармонии отчетливее проступают идеалы поэта.

Стихотворение «Ангел» – одно из немногих, в которых отрицание, сомнение и скепсис значительно смягчены. Лирический «сюжет» стихотворения прост и связан не только с биографическими событиями (воспоминания о песне матери), но и с христианской мифологией, согласно которой человек – существо двойственное: в нем слиты бессмертное (душа) и смертное (тело); если тело принадлежит земле, праху, то обиталище бессмертной души – небо; при рождении душа вселяется в тело, и местом ее пребывания становится земля, а после смерти, когда тело превращается в тлен, душа снова возвращается на небо, на свою исконную родину.

В стихотворении Лермонтова отражена первая часть мифа: ангел несет «младую душу» с блаженных небес в земную юдоль. Перенесенная на землю, душа разочарована: она слышит «скучные песни земли», тогда как в ее памяти сохранились небесные звуки. Но если содержание «песен земли» ясно, то, что означают звуки, – неизвестно. Смысл их давно утрачен. В раннем автографе после третьего четверостишия была еще одна строфа, впоследствии исключенная:

Душа поселилась в творенье земном,  
Но чужд был ей мир. Об одном  
Она все мечтала, о звуках святых,  
Не помня значения их.

Покидая небо, душа обречена забыть слова, их сокровенные значения. Ее память хранит только звуки, но никак не смысл. Значение, смысл утратились, и на них способны намекнуть лишь звуки. Но это означает, что распалась гармония между звуком и словом, между звуком и значением, между небом и землей. Мысль о звуках, составляющих неизвестные слова и утративших значение, выразилась в целом ряде ранних и зрелых стихотворений Лермонтова («Звуки», «Есть звуки – значенье ничтожно...», «Слышу ли голос твой...», «Она поет – и звуки тают...», «Как небеса, твой взор блистает...», «Есть речи – значенье...» и др.).

Типичная для романтиков тема невыразимости чувств и мыслей, встречаемая у

Жуковского, Тютчева, Фета, находит в Лермонтове оригинального истолкователя. Пушкина эта тема не занимала, потому что он не сомневался в поэтических возможностях слова выразить все оттенки чувств и мыслей. Он не сомневался также в своей способности настолько овладеть языком, чтобы сделать его послушным и податливым орудием для выражения чувств и мыслей. Однако русские и европейские романтики думали иначе. Они полагали, что внутренний мир человека, жизнь души нельзя передать словом и речью. Мысль и чувство, таимые в душе и невысказанные, совершенно непохожи на мысль и чувство, выраженные словом. «Мысль изреченная есть ложь» – твердо уверен Тютчев. Те оттенки и та вибрация чувств, та атмосфера, которую они создают и в которой только и выражается сокровенная правда души, не могут быть запечатлены «языком» и словесной речью, – утверждает Жуковский в стихотворении «Невыразимое».

У Лермонтова эта романтическая проблематика повернута иной гранью. Поэт считает, что *словом* нельзя выразить ни подлинную мысль, ни подлинное чувство. Переживание души не поддается выражению, но причины этого заключены не в ограниченных способностях человека, не могущего стать властелином слова и речи и не в возможностях слова или речи, заключенных в них, а в более глубоких причинах, от которых зависят и человек, и его речь.

Внутренний человек не может выразить себя во внешней речи<sup>51</sup> вследствие распада связей между человеком и Вселенной, которая носит абсолютный и неустранимый характер. Слова, порожденные земным миром или возникшие на его почве, обычно лживы и невольны, как фальшива и не свободна поэтическая размеренная речь («Стихом размеренным и словом ледяным Не передашь ты их значенья»). Слова становятся живыми только в том случае, если состоят из живых звуков («Созвучье слов живых»). Звуки же рождаются не на земле, а на небе, и в них заключен небесный огонь и небесный свет. Звуки, как и слова, – неземного происхождения. Они выражают идеальные в своей чистоте, свободные от всяких посторонних (социальных, идеологических и прочих) примесей, обнаженные, голые, прямые страсти, чувства, мысли и переживания. Там, на небесной родине, каждый звук правдив и каждый звук полон смысла, значения. Между звуком и значением, как и между звуком и словом, несущим значение, нет раздора. «Из пламя и света рожденное слово» – это слово небесное. Из таких слов составлено Священное Писание, такими словами начертан Апокалипсис. Однако на земле согласие между звуком и словом исчезает: звуки – хранители памяти о своем небесном происхождении – лишаются значения и смысла, оставаясь живыми и отторгнутыми от слов («И звук его песни в душе молодой Остался – без слов, но живой»). Душа внимает звуку, откликается на него, но, пребывая на земле, уже не помнит значения «звуков святых», которые для нее становятся темными, неясными и таинственными. Значения слов, утратив свою небесную звуковую форму, легко искажаются, принимая земную: порок может быть назван благом, грех – добродетелью, грязь – чистотой. Только в небесном слове, «рожденном из пламя и света», только в небесной речи звуки и значения, звуки и смыслы пребывают в согласии. Но такое слово на земле редко («Она поет – и звуки тают, Как поцелуи на устах, Глядит – и небеса играют В ее божественных глазах...»). Чаще несущее печать божества слово «Не встретит ответа Средь шума мирского». Однако, если даже «значенье Темно иль ничтожно», – небесные чувства узнаются по звукам («В них слезы разлуки, В них трепет свиданья»). Для того чтобы без оглядки предаться высоким настроениям и переживаниям, нужно быть настроенным на неземную волну:

Но в храме, средь боя  
И где я ни буду,  
Услышав его, я  
Узнаю повсюду.

---

<sup>51</sup> См.: Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопозтики русской литературы XVIII–XIX веков. М., «Языки русской культуры», 1999, где выражена несколько другая точка зрения.

Не кончив молитвы,  
На звук тот отвечу,  
И брошусь из битвы  
Ему я навстречу.

Волшебные звуки в земном мире внятны лишь немногим, но по ним духовно родственные души безошибочно узнают друг друга.

Итак, рациональное значение в «звуках земли» исчезло, душа на земле «забыла» и не может вспомнить смысла неземных речей, но небесная сила, святая и обладающая чудодейственной властью, не покинула звуки, не истощилась в них и не умерла:

Есть сила благодатная  
В созвучье слов живых  
И дышит непонятная  
Святая прелесть в них.

В этом состоит, по Лермонтову, секрет воздействия поэзии. Однако земной человек может лишь томиться напрасным желанием постичь небесную истину в ее красоте и красоте в ее подлинности, но достичь такого понимания ему не дано. Только поэт способен проникнуть в иной мир и передать звуками и словесной музыкой не смысл, не значение, не содержание неземных песен, а свою тоску по прекрасному и совершенному миру, свое томление по нему и страдание от того, что не может его выразить в той настоящей исконной полноте, какая присуща запредельному миру и какую чувствует в душе. Как каждый человек, поэт наделен бессмертной божественной душой, но, кроме того, он одарен гениальным поэтическим даром, и в нем горит творческий огонь, сродный божественному творческому огню. Тем самым Бог по своей воле сделал его своим провозвестником, наделил своим голосом (глас поэта – глас Божий), передал часть своей могучей созидательной силы. Но сходными способностями обладает и бессмертный демон – соперник Бога. Его речь тоже могущественна и выразительна. Неслучайно Лермонтов употребил выражение «святая прелесть». Если принять во внимание тогдашнее словоупотребление, то сочетание «святая прелесть» – типичный оксиморон, ибо «прелесть» (обольщение, обман, соблазн, совращение от злого духа<sup>52</sup>) никак не может быть «святой». Эти значения противоположны. Тем самым поэтическая речь, выраженная в звуках, в словах, в ритмах, – внушающая речь, обладающая и могучей святой, благодатной и не менее могучей чарующей, способной околдовать, обольстить и даже погубить силой. Так поэт у молодого Лермонтова двоится на избранника небес и на демонического соперника Бога. Раскрыть содержание внутренней жизни лирической личности могут лишь трое: автор-поэт. Бог и демон («кто Толпе мои расскажет думы? Я – или Бог – или никто!», «И часто звуком грешных песен, Я, Боже, не тебе молюсь», «И звук высоких ощущений Он давит голосом страстей, И муза кротких вдохновений Страшится неземных очей»). В этом противоборстве звуков «святых», ангельских, и звуков «прелестных», демонических, а часто и в их неразличимости заключены подлинное страданье и подлинная трагедия: с одной стороны, поэт признается в своей тревоге, обращаясь к Богу («Молитва»), что «редко в душу входит Живых речей Твоих струя...», а с другой, – он не может отделаться от прельщающей пагубы неугасимого чудного пламени, «всесожигающего костра», из которого рождаются страсти и который возбуждает «страшную жажду песнопенья».

### «Русалка» (1832)

---

<sup>52</sup> В лермонтовское время было живо это значение в отличие от современного; «очарование, обаяние, возбуждаемое чем-либо красивым, милым, пленительным».

Проблема особой власти звуков и «музыки» получила в этой балладе своеобразное разрешение. В «Русалке» «музыка» создается чередованием четырехстопного амфибрахия с трехстопным анапестом, причем в том и в другом размерах применены парные мужские рифмы. Это создает впечатление колеблемых волн и в то же время усыпляющей, «сладкой» инструментальности. Лермонтов, словно «музыкально», воспроизводит чарующие звуки и ритмы, намекая на русалочки призывы и песни. По форме стихотворение представляет собой ослабленную в сюжетном отношении балладу с перевернутым сюжетом, слитую с простым, общепонятным и вместе с тем условным романсом.

Сюжет баллады, включающей фольклорный компонент, строится на том, что все события давно совершились: «витязь чужой стороны» уже стал «добычей ревнивой волны». Русалки не обманули его, околдовав обещаниями райской жизни. Они не хотели смерти витязя, но он, независимо от их воли, умер и не может ответить на их ласки. Русалки даже не понимают, почему витязь «к страстным лобзаньям» «остается... хладен и нем», «не дышит, не шепчет во сне...». И теперь уже тоска вселяется в жаждущее любви, но обманутое женское сердце. Баллада, стало быть, не содержит конфликта и антагонизма: витязь и русалки, как это подразумевается, испытывают взаимное тяготение друг к другу. При этом русалкам в их раю не хватает страстной любви, а витязю – светлого рая. Однако независимо от их желаний катастрофа подстерегает и человеческий, и русалочий миры – витязь не может жить в новой для себя стороне, а русалка «полна непонятной тоской», страдая от неразделенной любви. Между природным и человеческим мирами всякая живая связь нарушена. Попытки преодолеть заповедную непроницаемую границу, «обмануть» существующее устройство вселенной безнадежны и губительны.

Особенность этого стихотворения еще и в том, что «музыке» сопутствует обилие световых и цветовых слов. Природа над рекой и под рекой уснащена зрительными эпитетами, и вся картина кажется освещенной, даже, казалось бы, в полной темноте, на дне реки. Там развернуты роскошные пейзажи: «играет мерцание дня», «рыбок золотые гуляют стада», «хрустальные есть города», ложе витязя – «подушка из ярких песков», он лежит «под тенью густых тростников». Мрак не мешает проникать свету, источник которого скрыт. Сюжет трагедии возникает на фоне звукового и живописного богатства природы, сущность которой непонятна и таинственна.

### **«Еврейская мелодия» (1836)**

В этом стихотворении, представляющем собой вольный перевод из Байрона, воплощена другая сторона звуков и «музыки». К теме злой души, которая, слушая звуки рая, обращает их в звуки ада и наполняет ими душу («теперь она полна, Как кубок смерти, яда полный»), обращался не только Байрон. Сюжетным первоисточником для Байрона, Лермонтова и других поэтов, послужила Библия<sup>53</sup> (Первая Книга Царств, 16, 13–23), где рассказывается об отверженном Богом и пораженном злым духом царе Сауле. Чтобы успокоиться, Саул просил прислать ему искусного в игре человека. К нему пришел Давид: «И когда дух от Бога бывал на Сауле, то Давид, взяв гусли, играл, – и отраднее и лучше становилось Саулу, и злой дух отступал от него». Библейский рассказ (сила музыки настолько велика, что звуки способны излечить даже душу, погруженную в ад) несколько изменен в поэтических интерпретациях – злая душа может успокоиться лишь тогда, когда наполнит себя до краев адской музыкой из преобразованных «звуков рая», с тем чтобы сеять смерть. Таким образом, звуки и «музыка» в понимании Лермонтова могут быть и божественными, и демоническими.

Так романтическая проблема «невыразимости» внутреннего мира во внешней речи и

---

<sup>53</sup> См.: Пумпянский Л. В. Классическая традиция. М., 2000. С. 611.

нетождественности невысказанных чувств и мыслей высказанным обогащена у Лермонтова философскими, социальными и психологическими признаками. Она становится неотделимой от занимаемого личностью места во Вселенной, включая земной и неземной миры. Между поэтом и действительностью, которая извращала и уничтожала самые возвышенные чувства, между землей и небом сложились враждебные отношения. В душе человека ангельское тоже борется с дьявольским, потому что содержание, смысл и значение ангельских песен искажено и прочно забыто, его невозможно вспомнить, а дьявольское переиначивает ценности и заставляет бесчеловечное считать человеческим. В результате всего Лермонтов недоволен всем: и собой, как автором-поэтом, и людьми, и «толпой», и демоном, и Богом. Он предъявляет претензии небу за то, что оставило землю без своего попечения, лишив значения и смысла своих райских песен, и земле за то, что на ней никогда не торжествуют высшие духовные ценности.

Казалось бы, сознание неразрешимого конфликта между личностью и мироустройством должно было вселить в душу «лермонтовского человека» апатию и равнодушие: коль скоро невозможно достичь абсолютного счастья, то незачем и растрчивать душу на постижение непостижимого, познание непознаваемого, на ненужную и напрасную героическую самоотверженность и жертвенность, которая – герой знает! – ничего не принесет кроме новых, еще более тяжелых страданий и мучений. Однако вопреки всем этим логически «правильным» соображениям лермонтовский герой – всегда исключительно духовно активная и волевая натура. Он каждый раз, несмотря на горький опыт, вновь и вновь бросается в гущу жизни, втайне надеясь, что на сей раз ему удастся покорить судьбу и подчинить ее своей воле. И каждый раз его ждет жестокое разочарование. Свидетельством тому, что духовная активность героя, с одной стороны, не иссякает, с другой, – кончается печально, всегда выступает безнадежная, нереализованная любовь.

### **«К\*» («Я не унижусь пред тобою...») (1832)**

Лирический герой элегии полон горячей любви, он готов откликнуться на чувства возлюбленной всей душой. Он демонстрирует силу своей любви в контрастных, полярных страстях:

И целый мир возненавидел,  
Чтобы тебя любить сильней...

Но безмерные жертвы души оказываются напрасными. В ответ герой награжден лишь «коварной изменой». То существо, которое он считал «ангелом», превратилось в порочную женщину. Герой остается гордым и одиноким, свободным и вновь готовым к любовному порыву. Он доверчив. Он жаждет счастья. Несмотря на то, что люди «света» обманывают его, он не может примириться с отрицательным жизненным опытом.

Так рождается святое романтическое беспокойство, которому чуждо все устоявшееся, застойное, косное. Кроме того, лирическому герою потребно неограниченное пространство, он пребывает везде – на небе и на земле. И одинаково не прикреплен ни к земле, ни к небу. Вздымаясь ввысь, он тоскует о земной доле, находясь на земле, устремляется к небесам. Его жилище – все бытие, мир природный и мир человеческий, его обиталище – везде и нигде. Но при этом характерен контраст: внутренняя жизнь героя имеет своим содержанием целый мир, а его внешняя жизнь нередко протекает в тесном пространстве.

Точно так же подлинное время героя – вечность и миг. Его душа обращена к минувшим и грядущим временам, о которых он мечтает, а реально он принужден жить в нынешнее мелкое, пошлое и скучное время. Так или иначе, герой неудовлетворен всем – и спокойствием, и волнением. Примером тому, как безграничны запросы романтического лирического героя Лермонтова, может служить стихотворение «Парус». Оно дает ключ к пониманию всей поэзии Лермонтова, ее главных признаков и свойств.



## «Парус» (1832)

Исследователь творчества Лермонтова Б. М. Эйхенбаум заметил, что начало стихотворения дает основание думать, будто перед читателем развернута одна картина, один пейзаж, в котором последовательно меняются состояния природы: сначала тишина, спокойствие, потом внезапно поднялся ветер, и налетела буря, а затем она столь же неожиданно прошла, и засияло солнце, весело заиграло море. На самом деле читатель знакомится с тремя разными моментами в жизни морской стихии. Они хронологически не связаны между собой и по времени отделены друг от друга. Такой же принцип лег впоследствии и в основу стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...». Поэт выбирает эти состояния потому, что они наиболее характерны: море или закутано голубым туманом и почти пустынно, или штормит под натиском врага-ветра, или играет, когда его посещает друг-солнце. Единственный предмет, который присутствует при всех состояниях стихии, – одинокий парус. Понятно, что парус одушевлен и соотнесен с душой поэта. К нему и одновременно к себе автор обращает вопросы, на которые тут же сам отвечает. Легко заметить, что картины и пейзажи разные, а ответы одинаковые.

На фоне природных образов проступает философический смысл. Сами по себе природные образы не интересуют Лермонтова: они предельно обобщены и даны в их контрастном проявлении. Поэт свободно сталкивает разные по времени состояния природы – бурю и покой. Вместо реальной картины перед читателем возникает воображаемый «комбинированный» пейзаж. Он мыслится не как видимая картина, наполненная событиями в жизни природы, а как предмет размышлений.

Образ моря – пространственной безбрежности – контрастен одинокому парусу, затерянному в нем. На этом новом контрасте (покой и буря, море и парус, морская ширь и белеющая в ней точка, мощь стихии и уязвимая слабость паруса) возникают тревожные вопросы, не только углубляющие контраст, но заставляющие осознать иную мысль: при всей слабости, одиночестве, потерянности парус равновелик морю. В нем заключено такое душевное могущество и такая духовная безбрежность, которые соизмеримы с состояниями стихии, о чем свидетельствуют вопросы:

Что ищет он в стране далекой?  
Что кинул он в краю родном?..

Здесь внутренне контрастны обе части: «ищет он» противостоит «кинул он», а «стране далекой» – «краю родной». На этом фоне отчетливо проступает одиночество паруса, который помещен между «страной далекой» и «краем родным», но не принадлежит ни тому, ни другому. Далее пространственный контраст распространяется не вширь, а вглубь.

Строкам «Играют волны – ветер свищет, И мачта гнется и скрипит...» соответствуют строки, в которых выражено иное и по времени, и по существу состояние стихии:

Под ним струя светлей лазури,  
Над ним луч солнца золотой...

Теперь парус помещен между небом и морем, и этот контраст также проведен последовательно и закреплен в антитезах («Под ним» – «Над ним»). Столь же явно контрастируют между собой пятая и шестая строки:

Увы! Он счастья не ищет,  
И не от счастья бежит!

Они непосредственно связывают второе четверостишие (катрен) с первым. Менее

очевидный контраст заключен внутри второго и третьего четверостиший. По лермонтовскому представлению, счастье достигается только в результате действия, но «парус» «счастья не ищет, И не от счастья бежит!» Точно также умиротворенное состояние природы побуждает его «просить» бури. И здесь проявляется внутренний конфликт между стихией и человеческим сознанием. Природа живет по собственным законам, по своей воле, но эта воля не совпадает с личной волей человека. Противоречие между «морем» и «парусом» символизирует противоречие между жизнью вообще и человеческой личностью, брошенной в ее океан. Фактически парус всецело зависит от игры морской стихии. Он подчиняется ее капризам: когда разыгрывается буря, «мачта гнется и скрипит...», а когда море спокойно, то и парус пребывает в состоянии покоя. Но каждый раз состояние стихии и «желание» паруса решительно не совпадают: когда «играют волны» и «ветер свищет», он ждет покоя, когда на море штиль, он «просит» бури. Так возникает характерное для романтизма противопоставление природных и предметных образов, символизирующих состояние человеческой души.

Чувство романтика оказывается вечно раздвоенным и вечно неудовлетворенным. Оно не может быть внутренне разрешено, потому что романтик всегда разочарован. Его удовлетворило бы состояние бури-покоя, потому что он не знает счастья в чем-то постоянном и устойчивом: он ищет в буре – покой, а в покое – бурю. Однако человеку не дано ощутить и пережить состояние бури-покоя, где буря была бы одновременно покоем, а покой – бурей. Вечная неудовлетворенность препятствует счастью человека, и он, противопоставляя себя стихии, одновременно тоскует по естественным и внутренне непротиворечивым ее проявлениям (покой или буря) или по невозможной слитности противоречивых состояний, образующих воображаемое утопическое единство (буря-покой). В дальнейшем именно такие переживания, соединенные с мотивом смерти, станут восприниматься как гармония, как счастье, как новая свобода, которой жаждет лирический герой («Выхожу один я на дорогу...»).

Стихотворение «Парус» по своей поэтике характерно для раннего Лермонтова и для лермонтовского романтизма<sup>54</sup>. Во-первых, стихотворение аналитично. В нем развернут самоанализ душевного состояния, данный в символической картине. Это придает ранней лирике философичность. Во-вторых, Лермонтов мыслит поэтическими контрастами, антитезами. В-третьих, поэт жаждет цельных, естественных чувств. Противоречие между чувствами естественными и цивилизованными отразилось не только в лирике, но также в поэмах, прозе и драмах.

### Поэмы 1828–1832 и 1833–1836 годов

Поэмы, как и лирика, запечатлели образ одинокого и страдающего героя, находящегося во вражде со всем миром и с ближайшим окружением. Всего Лермонтов написал 26 поэм и большинство из них (19) приходится на 1828–1836 гг. Остальные 7 созданы в зрелый период творчества. При жизни Лермонтовым были опубликованы четыре поэмы (три из них: «Песня про... купца Калашникова», «Гамбовская казначейша», «Мцыри» – по воле автора, а одна – «Хаджи Абрек» – без его ведома). Первые поэмы Лермонтова («Черкесы», «Кавказский пленник», «Корсар») носили подражательный и ученический характер. По словам

---

<sup>54</sup> См. анализы стихотворения, проведенные М. М. Гиршманом, В. М. Марковичем, а также Ю. М. Лотманом и З. Г. Минц. Ю. М. Лотман (О стихотворении М. Ю. Лермонтова «Парус». В кн.: *Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии*. СПб., 1996. С. 549–552), в частности, писал, что «мятежный парус стремится не к перемещению в пространстве, а «к изменению состояния». Он же отмечал характерную парадоксальность стихотворения: «Стихи 3–4 последней строфы еще раз меняют смысл произведения, делая его парадоксальным: парус стремится к буре, *потому что* ищет покоя» (С. 551). С этим Ю. М. Лотман связывал трагический разрыв с жизнью, поскольку состояния души не совпадают с состояниями природы: ясность природы соотносится с «бурей» души, «и только буря в природе может создать душевный покой» (С. 551).

родственника поэта, А. П. Шан-Гирея, Лермонтов «никогда не думал выпускать в свет» ранние поэмы. Однако, несмотря на художественные недостатки ранних поэм, идеи, вдохновившие их, постепенно становились все более оригинальными и глубокими.

Нет сомнения, что лиризм – основная особенность поэм Лермонтова, которые не только тесно связаны с лирикой автора, но и большей частью выросли из лирики. В поэмах Лермонтов получал возможность выразить характер своего основного героя не только изнутри, не только путем самораскрытия, но в известной мере объективно, т. е. в действии, в конфликте, в столкновении с миром, с враждебным окружением, с другими людьми, в семейных, социальных и иных отношениях, во взглядах на «вечные» общечеловеческие проблемы и гуманистические ценности.

Лермонтов испробовал почти все жанровые разновидности романтической поэмы: поэму-исповедь, поэму-фрагмент, драматическую поэму и стихотворную повесть. Сюжеты поэм брались поэтом то из русской, чаще исторической, реже – современной жизни («Преступник», «Олег», «Два брата», «Последний сын вольности», «Боярин Орша», «Сашка»), то из кавказской («Две невольницы», «Измаил-Бей», «Хаджи Абрек», «Аул Бастунджи»), то из условно «восточной» («Каллы»), то из итальянской или испанской жизни («Джюлио», «Исповедь»). Иногда действие поэм переносилось в запредельные области («Азраил», «Ангел смерти», «Демон»). В поэмах вскрыта внутренняя противоречивость центральных героев, глубина их страданий. Герои Лермонтова отваживаются на протест против законов, которые сковывают личность, ее свободу и ее чувства. Сознывая себя жертвами общества, они становятся мстителями, и с этим связано разрушительное начало их протеста, принимающего формы резкого индивидуализма. Трагизм сопутствует герою, ставшему изгоем, гонимым средой, над которой он возвышается силой любви, патриотизма или испытываемых невероятных и непереносимых мучений. Как правило, лермонтовские герои лишены быта, они изъяты из повседневной жизни.

Почти во всех ранних поэмах<sup>55</sup> центральное сюжетное событие – исповедь героя, в которой иногда дается предыстория события, сообщаются некоторые сведения (большей частью, в виде неясных намеков) из предыдущей жизни героя. Сюжет состоит из нескольких эпизодов («вершинная» композиция), между которыми существуют временные и сюжетные пробелы (эллипсы). Функция их в том, чтобы сохранить таинственность героя, создать и удержать атмосферу тайны, которой окружен герой и в которую окутано все лирическое повествование.

С течением времени и в зависимости от жанровой разновидности намечаются те или иные отступления от канона байронической поэмы, особенно очевидные в поздних поэмах, но заметные и в ранних. В так называемых «кавказских» поэмах, созданных на экзотическом материале (климата, обычаев, языка, верований и т. д.), усилен повествовательный компонент: автор знакомит читателей с природой, бытом, фольклором, дает этнографические зарисовки. Они нужны для того, чтобы «вписать» героя в родную ему среду и романтически объяснить характер горца. Так, в поэме «Измаил-Бей» появление героя мотивируется национальными обычаями и национальной психологией черкесов.

Кавказская проблематика со времен поэмы Пушкина «Кавказский пленник» осложняла сюжет байронической «восточной» поэмы и прямо связывала его с русско-кавказскими отношениями, которые всплывали в эпилоге, где торжествовала имперская точка зрения автора, утверждаемая как объективная. Ту же линию продолжал и Лермонтов.

### **«Измаил-Бей» (1832)**

В центре этой поэмы – столкновение двух братьев, принадлежащих по своему

---

<sup>55</sup> Перечисленные здесь признаки лермонтовской поэмы типологичны: они свойственны романтической поэме в ее байроническом варианте.

воспитанию к «естественному» и цивилизованному укладам, которое приводит к трагическому финалу. Лермонтов видит и мертвящую скуку «света», и кровавую «дикость» черкесов:

И дики тех ущелий племена,  
Им бог – свобода, их закон – война,  
Они растут среди разбоев тайных,  
Жестоких дел и дел необычайных;  
Там в колыбели песни матерей  
Пугают русским именем детей;  
Там поразить врага не преступленье;  
Верна там дружба, но вернее мщенье;  
Там за добро – добро, и кровь – за кровь.  
И ненависть безмерна, как любовь.

Черкесский мир не монолитен: трещина прошла через семью, в которой два брата – Измаил и Росламбек, и даже через сердце Измаила. Измаил – цивилизованный, «европеизированный» черкес, который не разделяет прежние горские нравы и обычаи, тогда как Росламбек придерживается старинных черкесских устоев. Измаил ненавидит русских и мстит им за то, что они лишают черкесов воли и захватывают их земли. Он воюет даже не за аул, а за горы и скалы. Он хочет вести войну открыто, как и подобает просвещенному человеку, любящему родину и отстаивающему свободу и независимость. В отличие от него Росламбек понимает войну как слепую кровавую месть, как истребление иноверцев и нечестивцев, как разбой, в котором хороши все средства, в том числе обман, коварство и хитрость. Так у Росламбека появляются два врага – русские и отступник Измаил, который нарушает древние обычаи и держится новой, более высокой нравственности.

Проблематика романтической поэмы осложнена тем, что главный герой поставлен перед трагическим выбором между традиционной моралью и европейскими духовными ценностями. Автору потребовалась множественность психологических мотивировок, чтобы объяснить внутренний мир личности и ее поведение, и он отказался от одного из ведущих принципов байронической поэмы – единодержавия героя. Трагизм героя обусловлен его чуждостью двум укладам – горскому и европейскому. По рождению Измаил – горец, но по воспитанию – европеец. Поэтому он не может найти места ни в одном кругу. Измаил – своего рода цветок, вырванный из родной почвы, пересаженный на чужую и увядающий там, потому что его культурный мир сложился в иной среде. Он одинок и напоминает «лишнего человека», героя другого жанра – романа. Лермонтов иронически комментирует вторичное отчуждение героя – возвращение в родные горы, свойственное романтической поэме 1830-х годов.

Поэма «Измаил-Бей» свидетельствовала о том, что человек не может найти спасения нигде: ни в настоящем, которое он отвергает, ни в прошлом; ни в цивилизованном обществе, ни в «естественном». Герой изначально поставлен в трагические обстоятельства, приводящие к гибельному концу.

Проблематика ранних «кавказских» поэм была завершена в зрелый период творчества («Мцыри» и «Беглец»).

## **Исторические поэмы**

Поэмы на русский средневековый (реже – на европейский) сюжет связаны как с байронической, так и с декабристской традициями. Первоначально эти поэмы были близки по своей структуре к байронической жанровой разновидности: черты национального колорита, национально-исторической специфики в них, по сравнению с «кавказскими» поэмами, заметно ослаблены, но сохранены все остальные признаки («вершинность»,

монологичность, исповедальность, отсутствие лирических отступлений). Заметную эмоциональную и символическую роль стал играть оссиановский «северный» пейзаж. Поэмам была свойственна некоторая аллюзионность: Лермонтов не стремился точно воспроизвести историю, а намекал на современность.

### **«Последний сын вольности» (1831)**

В поэме угадывается время, наступившее после поражения восстания декабристов: сторонники Вадима, находящиеся «В изгнание дальнем и глухом», задумываются над тем, «Как вольность пробудить опять». Одновременно в духе декабристской поэзии они бросают упреки современникам в общественной апатии, обвиняя их в упадке гражданской доблести. Нередко герои в таких поэмах содержат два типа черт, которые впоследствии будут разведены и станут принадлежностью разных персонажей. Например, в «Литвинке» Арсений (русский боярин, влюбленный в пленную литвинку Клару – героиню поэмы), с одной стороны, напоминает гордых и могучих героев Байрона, с другой – обладает явно демоническими чертами.

### **«Боярин Орша» (1835–1836)**

С течением времени в поэмах на русский исторический сюжет нарушается байронический канон. Главное отличие от байронической поэмы, с которой, например, поэма «Боярин Орша» тесно связана, состоит в том, что вместо одного центрального героя, занимающего все сюжетно-эмоциональное пространство поэмы, в лермонтовском произведении выведены два равновеликих. Тем самым устранено единодержавие героя, вследствие этого конфликт резко обнажен и сюжет драматизирован. В отличие от героев байронической поэмы характеры героев мыслятся не однолинейными, а принципиально сложными: тиран Орша одновременно и патриот, отважный защитник родины от посягательств врагов; при всей симпатии к свободолюбцу Арсению автор-поэт осуждает протест личности, если он принимает форму индивидуалистического разрушительного произвола.

В результате поэма Лермонтова стала не столько апологией свободы личности, ее мятежа, сколько художественным раздумьем о сложности и трагичности личности, выступающей за свои законные и неотъемлемые права, о таинственности и неясности причин, по которым праведный гнев и протест неизбежно перерастают в губительный для окружающих и для самого человека демонический или граничащий с преступлением бунт.

От поэмы «Боярин Орша» идут две линии – одна к поэме «Мцыри», а другая – к поэме «Песня про... купца Калашникова».

Не менее существен для Лермонтова третий тип поэмы, в основу которого положен фантастический сюжет о демоне, падшем ангеле («<Азраил>», «Ангел смерти», «Демон»). Эти поэмы по своей структуре также связаны с европейской традицией, в частности с мистериями Байрона и других авторов.

### **Иронические и юнкерские поэмы**

Особые группы составляют так называемые «иронические» («Сашка», «Монго», «Тамбовская казначейша», «Сказка для детей») и юнкерские («Гошпиталь», «Петергофский праздник», «Уланша») поэмы. Большинство из них было написано в переломный для Лермонтова период и только две – «Тамбовская казначейша» и «Сказка для детей» – в заключительный этап творчества. «Ироническим» поэмам предшествовали юнкерские, выполненные в предельно натуралистической и вызывающей, эпатирующей манере. Местом действия поэм избран нарочито низкий быт. Для его изображения стали необходимы другие, нежели прежде, краски. Несмотря на издержки натуралистического языка и стиля,

юнкерские поэмы в какой-то мере способствовали отказу от риторических клише и изношенных поэтизмов.

В «иронических» поэмах объектами насмешки стали прежде высокие романтические герои или чувства: в «Сказке для детей» вместо могучего Демона предстал чертенок «неизвестного ранга». В отношении героев «Тамбовской казначейши» можно усмотреть в известной мере пародию на неземную страсть Демона и Тамары. В поэме «Сашка» не лишенный сочувствия герой – разочарованный «лишний человек», «добрый малый» – изображен также иронически: неистощимый на желания, он растрчивает себя в разврате.

## **Проза 1828–1832 и 1833–1836 годов**

Как и с поэмами, с лирикой связаны два крупных прозаических произведения раннего Лермонтова – романы «Вадим» и «Княгиня Лиговская». Оба романа не окончены.

### **«Вадим» (1832)**

Источником сюжета романа «Вадим» послужил эпизод из Пугачевского бунта. Основу сюжета составила история мести героя за поруганное человеческое достоинство. Стало быть, конфликт романа типично романтический: титаническая личность вступает в борьбу с обществом. Этот конфликт разрабатывался в целом ряде произведений русской и европейской литератур, включая Пушкина, Загоскина, А. Бестужева-Марлинского, Байрона, В. Скотта, Ф. Шиллера, Ф. Р. Шатобриана, В. Гюго. Горбун Вадим напоминает так называемых «героев-монстров», безобразно-уродливых физически и прекрасных нравственно, встречаемых в немецкой и французской литературах. С романтическими произведениями роднит роман и постановка метафизической проблемы «добра и зла». Может быть, самое главное состоит в том, что в романтических произведениях личность целиком охватывает сюжет, который и строится как осуществление духовного и душевного ее содержания.

Роман «Вадим» пронизан лиризмом, следовательно, автор не скрывает своей причастности к сюжету и стилю повествования.

По структуре роман представляет собой романтическую лирическую поэму, переложенную в прозу. Трудно признать в «Вадиме» какую-либо разновидность европейского или русского романа. Нет в нем примет и просто исторического повествования. В романе господствует романтическая идеология: личная месть героя и мщение целого народа питают и дополняют друг друга. Поскольку добро и зло предстают как метафизические категории, то совершенно отсутствует их историческая определенность. Ничто не указывает на то, что речь идет о XVIII в. и человеке этого столетия. Добро и зло выступают свойствами человека вообще, точнее, сверхчеловека, наделенного психологическим обликом и душевным опытом личности лермонтовского времени. Вадим – художественная проекция личности самого автора, страсти которого многократно преувеличены. Им придан сверхчеловеческий масштаб, и они возведены в степень демонических.

Мечь Вадима проистекает из социально-психологических причин: его семья разорена и унижена помещиком Палицыным. Вадим мстит за свой род. Лермонтов, однако, отвергает социально-историческую конкретность. Отверженный и физически ущербный, герой мстит всему мирозданию, а не только и не столько Палицыну и тогдашнему социально-общественному устройству. Если в отношении Палицына Вадим опирается на бунтующих крестьян, то в своей мести мирозданию он остается одиноким мятежником. Эта черта отделяет героя от крестьян-бунтовщиков и делает его чуждым миру вообще, неприкаянным скитальцем с застывшим в душе чувством возмездия. Из сшибки не сливающихся, но обозначенных в романе стилевых пластов (философского, социально-психологического, бытового) постепенно вырабатывается стройное и цельное

эпическое повествование («Герой нашего времени»), в котором при доминанте философско-психологического начала будут совмещены и другие компоненты – социальный и бытовой.

### **«Княгиня Лиговская»**

В 1836 г. Лермонтов задумал и начал писать роман «Княгиня Лиговская», также оставшийся незавершенным. Этот социально-психологический роман занимает промежуточное место между «светской» повестью и романом. В романе развиваются две линии – история отношений петербургского гвардейского офицера Печорина с его бывшей возлюбленной княгиней Верой Лиговской и конфликт Печорина с бедным чиновником из дворян Красинским. Обе линии могли быть предметом и романа, и «светской» повести. Жанр «светской» повести был связан также с сатирическим изображением второстепенных лиц и вообще «света», как средоточия пагубных и извращенных социальных отношений, где благородные чувства либо утратили свою ценность, либо перемешались с дурными.

Герои произведения обрисованы контрастно: Печорин – некрасивый, невысокий, но богатый и блестящий гвардейский офицер-аристократ, принадлежащий к избранному дворянскому кругу, высоко стоящий на социальной лестнице, тогда как Красинский – высокого роста и «удивительно хорош собою»; происходя из обедневшего старинного дворянского рода, он вынужден служить мелким чиновником.

Лермонтов обращает внимание на характеры и делает явные попытки к их типическому обобщению.

В Печорине выделены знакомые и контрастные черты светского молодого человека, известные по роману Пушкина «Евгений Онегин», встречаемые в лирике Лермонтова и в произведениях других авторов: с одной стороны, он обладает аналитическим умом, ему присущи независимость суждений, критический взгляд на действительность, и это выдает в нем богатую натуру, с другой – эти черты уживаются со скептицизмом, цинизмом, душевным холодом. Печорин явно презирает «свет», и это поднимает его над светской толпой, но он хочет осуществить себя как личность именно в аристократическом кругу.

Замысел, касающийся другого героя – Красинского, возник по контрасту с Печориным. Красинский должен был стать равновеликим главному персонажу. Несмотря на его бедность и незавидное социальное положение в нем угадывается «неистовый» герой романтизма, в душе которого бурлят страсти и которому свойственны в высшей степени напряженная эмоциональная жизнь и глубокие переживания. В Красинском живет не мелкий чиновник Гоголя, а разоренный бедный дворянин Пушкина, полный сознанием личного достоинства, помнящий славу предков, амбициозный, человек с богатой родословной. В реальной жизни Печорин и Красинский, подобно, например, Троекурову и Дубровскому, не равны друг другу, но с точки зрения дворянских понятий о чести и достоинстве личности они равновелики друг другу, причем Красинский чрезмерно болезненно относится к случайному проступку Печорина и считает его намеренным оскорблением.

Очевидно, по замыслу романа, мелкое происшествие, случившееся с Печориным и Красинским, должно перерасти в широкий и глубокий конфликт, перерасти в любовное соперничество. Однако роман был прерван, причем в сохранившейся части наиболее полно охарактеризован Печорин. Он выведен на сцену вначале, и о нем уже все сказано, дальнейшее повествование только уточняло его характер и его психологический облик. Напротив, к характеристике Красинского Лермонтов по существу еще не приступал, поскольку тот должен был, вероятно, стать предметом повествования в последующих частях. Пока же его характеристика только намечена.

В романе вполне определены следы романтического стиля и намечились реалистические стилевые тенденции. Первые касаются необычности Печорина, прямой зависимости чувств от «света», губящего и извращающего чувства; принципов обрисовки второстепенных лиц, намеренно эпиграмматической и нарочито карикатурной. В нем

заметно влияние жанра «светской» повести. Переходный характер от романтического повествования к реалистическому выражается в обращении к разговорной лексике, к синтаксису и интонациям устной речи. Это позволяет считать, что в романе «Княгиня Лиговская» наметились формы повествования, которые, пройдя путь очищения и совершенствования, предстанут в «Герое нашего времени».

## Драматические произведения

Всего Лермонтовым написано шесть драматических сочинений («Цыганы», либретто для оперы по одноименной поэме Пушкина, трагедия «Испанцы», драмы «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти»), «Странный человек», «Маскарад» и «Два брата»). Все они создавались либо в ранний период, либо в переходный. После 1837 г. Лермонтов оставил драматический род сочинений. И тому были причины, которые, возможно и даже вероятно, были осознаны поэтом.

Дело в том, что романтическая драма<sup>56</sup> – особая разновидность жанра, не вполне отвечающая самой природе драматургии, которая есть действие, предполагающее, что все персонажи – равные участники действия. В романтической драме драматургическая война подменяет драматургическую борьбу, центральный герой не участвует в действии, а словесно воюет с прочими включенными в драму лицами, произнося пламенные тирады и посылая грозные проклятия. Романтическая драма Лермонтова насквозь лирична и представляет собой сочетание лирики и переделанной в драму лирической поэмы. Не случайно Лермонтов предпосылает многим драмам лирические посвящения, включает в монологи дневниковые записи, а в прозаические пьесы – стихотворные произведения. По многим признакам поэтики лермонтовские драмы вплотную соприкасаются с Шекспиром, европейской драматургией романтизма (Лессинг, Шиллер, Гюго) и с русской традицией, особенно («Странный человек» и «Маскарад») с комедией Грибоедова «Горе от ума».

В центре первой законченной трагедии **«Испанцы» (1830)**, которую Б. М. Эйхенбаум считал трагедией политической, – романтический герой-мятежник. Он выведен сначала отверженным одиночкой, потом возглавляющим народное возмущение испанским средневековьем. Жестокость средневековых порядков (для этой драмы характерна историческая условность и обобщенность), с одной стороны, намекала на сущность жизни вообще, а с другой – на русские общественно-социальные условия.

Вместе с отверженным и высоким героем, наделенным энергией сопротивления, в романтических драмах Лермонтова появляется другой тип романтического героя: он по видимости вписан в быт, в семейную атмосферу и отличается от окружающих искренней, благородной, чуткой и чистой душой. Круг его размышлений и действий ограничен. Однако узость семейно-бытовых отношений обманчива: в обыкновенную обстановку русской помещицкой усадьбы помещен высокий, отверженный, одинокий и страдающий герой. Семейные узы неизменно рвутся, и быт связывается с общечеловеческими идеалами, социальными отношениями и философско-нравственными конфликтами. В романтических драмах из русской жизни появляются два типа героев: мечтатель-идеалист, символизирующий добро, скептик-мститель и демон-разрушитель, олицетворяющий зло.

В семейной драме драматургическая борьба заменена войной с нравственно неприглядным дурным миром, только полем ее становится привычный российский быт.

### **«Menschen und leidenschaften» («Люди и страсти») (1830)**

В основу драмы легла семейная распря между отцом и бабкой<sup>57</sup>, но лишь на уровне

---

<sup>56</sup> См.: Пумпянский Л. В. Классическая традиция. М., 2000, С. 608.

<sup>57</sup> В трагедии «Испанцы» также есть автобиографический мотив: Лермонтов в пору написания трагедии



ситуаций, а не характеров. В центре драмы – Юрий Волин, которому свойственны благородные, гуманные и возвышенные чувства, но который одинок и сознает безысходность своего положения. Он мечтает о «земном общем братстве» (исследователи видят в этом знакомство Лермонтова с идеями утопистов, в частности, с книгой А. Сен-Симона «Новое христианство»), недоволен небом и готов воевать с ним. Однако, в отличие от Фернандо («Испанцы»), он надломлен жизнью и вступает в бой со злом на словах, а не на деле. В Юрии Волине Лермонтов запечатлел психологический процесс, характерный для молодого человека его времени: мучительное расставание чистого душой юноши с идеальными мечтами, с прекраснодушными грезами и постепенное превращение в разочарованного, скептического человека, обреченного на тоску и бездействие. При этом внутренний мир героя предельно конфликтен, ему свойственны резкие движения души, внезапные переходы от одного состояния к другому. Контрастным настроениям придана повышенная и обостренная экспрессивность, а речам героя – патетика и риторика.

Погружение возвышенного героя в тесный быт образует в пьесе типично романтическую коллизию, вызывая несовместимость безграничных желаний и ограниченного круга жизни, причем эта коллизия выражается не в драматическом действии (оно как раз затянато и замедлено), а в тормозящих драматическое движение монологах. Однако в дальнейшем именно этот путь – помещение романтического или незаурядного героя в родную или чужую, но непременно обыкновенную, бытовую среду, которая, впрочем, может казаться герою необычной и даже исключительной, – оказался магистральным для творчества Лермонтова («Герой нашего времени») и русской литературы вообще.

### **«Странный человек» (1831)**

Эта драма стала продолжением и усложнением романтической драматургии, начатой пьесой «Люди и страсти».

Сюжет ее также носит, по признанию самого Лермонтова, автобиографический характер и касается юношеской любви поэта к Н. Ф. Ивановой. В переживаниях Владимира Арбенина – главного героя драмы – отразились переживания Лермонтова, вызванные разладом в семье. Столь же сопряжены и психологические облики Арбенина, Лермонтова и молодого человека современного поэту поколения. Традиционные черты романтического героя (возвышенные мечтания, исполинские замыслы, благородство души и неприятие окружающих условий, слитые с напряженной ищущей мыслью, с самопознанием и самоанализом, с трагизмом мироощущения) обрисованы резче и мотивированы тщательнее. Так, юношеским мечтам не дано сбыться, они – всего лишь печальные заблуждения, а самопознание и самоанализ – тяжкая ноша, придавившая душу героя. Такие речи в устах Арбенина напоминают лирические признания самого Лермонтова, выраженные в его стихотворениях.

Драма названа «Странный человек». В этом названии содержится, с одной стороны, прямой намек на Чацкого из комедии «Горе от ума», который тоже не похож на окружающих и тоже «странен», хотя для него не менее «странны» Фамусов и другие лица, а с другой – включает еще один смысл: «странный человек» – избранный человек, он держится естественных и общечеловеческих норм нравственности, тогда как люди «света» – условных и принятых в своем кругу. Особая душевная организация героя (Арбенин – поэт) отчасти объясняет его сосредоточенность на себе, возвышенный характер и пафосные речи. Внутренний мир героя нуждался в самопояснениях и в самораскрытии. Следы авторского комментария к образу героя есть в драме, как есть стремление перейти к непосредственному самоанализу при изображении поведения героя. Это значит, что Лермонтов, возможно,

---

интересовался своим происхождением, которое, по преданию, вел то ли от шотландских предков, то ли от испанского герцога Лерма.

задумывал романтическое повествование об отрешенной и мятежной личности с теми же свойствами. На этом основании драму «Странный человек» считают переходной от романтической драматургии к романтической прозе.

### **«Два брата» (1834–1836)**

Мотивы пьес «Люди и страсти», «Странный человек» продолжились и в прозаической драме «Два брата» – последнем драматическом сочинении Лермонтова. Коллизия «Двух братьев» взята, по словам самого поэта, из его жизни. Сюжет основан на встрече героя со своей возлюбленной после ее замужества (в декабре 1835 г. Лермонтов увиделся с В. А. Бахметевой, в девичестве В. А. Лопухиной, в которую был некогда влюблен, и с ее мужем, Н. Ф. Бахметевым). Действие снова перенесено в бытовую обстановку, где разыгрывается соперничество двух братьев – Юрия и Александра Радиных, перерастающее во вражду. В образах братьев нетрудно увидеть типы основного романтического героя Лермонтова – доброго и злого, мечтательного и пылкого идеалиста и разочарованного, мрачного и негодующего скептика. Юрий Радин – носитель беззащитного добра, Александр Радин – воплощенное разрушительное зло. Один персонаж берет начало от юношеских драм и героя ранней лирики, другой – от демонических мотивов и образов в лирике и поэмах. Романтическое сознание автора расщепилось, раздвоилось, и это раздвоение выразилось в образах похожих и одновременно непохожих братьев-антагонистов.

«Два брата» занимают промежуточное место в творчестве Лермонтова – они связаны с написанным ранее «Маскарадом» (в отличие от Арбенина в «Маскараде» Александр Радин в «Двух братьях» лишен ореола высокого злодея, поскольку в его действиях есть корыстный личный расчет) и с прозой («Княгиня Лиговская» и «Герой нашего времени»).

### **«Маскарад» (1835–1836)**

Это самая удачная и наиболее совершенная в драматургическом и художественном отношении драма Лермонтова. При жизни Лермонтова драма не была ни напечатана, ни поставлена на сцене. «Маскарад» тесно связан с традициями русской («Горе от ума») и европейской литературы. В нем находят переклички с трагедиями Шекспира («Отелло»), преломление драматургических принципов Ф. Шиллера (принцип «двойного сострадания» – жертве и палачу), со сценами и мотивами произведений второстепенных авторов.

«Маскарад» продолжает раздумья Лермонтова о сильных сторонах своевольного романтического героя, бросающего вызов всему обществу, и о его коренных нравственных слабостях. «Гордый ум» Арбенина «изнемог» в конфликте со «светом» и с собственными представлениями, внушенными той же порочной средой. В отличие от других пьес Лермонтова, в «Маскараде» герой и окружающие его персонажи ведут драматургическую борьбу: несмотря на подчеркнута центральную роль главного героя другие лица также действуют.

Слово «маскарад», выставленное в заглавии драмы, означает не только реальное увеселение (костюмированный бал, на который являются в масках), но и нечто большее: с одной стороны, под «маскарадом» понимается жизнь «света» и жизнь вообще (в реальной действительности лица людей – «приличьем стянутые маски», как сказано в стихотворении Лермонтова), где маски скрывают либо подлинные чувства, либо пороки; с другой стороны, «маскарад» – это условная, искусственная жизнь, игровое зрелище и развлечение; надев маску и на какое-то ограниченное время оставаясь неузнанным<sup>58</sup>, человек «света» может

---

<sup>58</sup> Конечно, риск разоблачения всегда есть, но это входит в правила игры. Маскарад допускает также некоторую фамильярность, более простые отношения, чем обычно, но маска не может гарантировать от оскорблений и преследования.

приоткрыть душу и показать свое истинное лицо.

Маска обеспечивает равенство в анонимной безличности. Надевший маску скрывает лицо, но предьявляет тело. Все прежние сдерживающие преграды – возраст, звание, чин, стыд, приличия, мнения окружающих – исчезают, и чувства, высокие<sup>59</sup> и низкие, мелкие и глубокие, отважно обнажаются. Но бывает и так, что лицо становится маской, маска – лицом. В этом и состоит ненормальность жизни, ее уродливый парадокс. Лермонтов играет такими превращениями, которые часто неожиданны и непредсказуемы, потому что «свет» неистощим на губительные выдумки. Люди живут словно в перевернутом мире, они видят друг друга в социально кривом зеркале. И как только они обнаруживают свое настоящее лицо, сразу становятся уязвимыми.

Только два героя остаются самими собой – Евгений Арбенин и Нина, хотя другие персонажи думают о них иначе: князь Звездич готов видеть в Арбенине демона, Казарин уверен, что Арбенин не тот, за кого себя выдает («Глядит ягненокком, – а право, тот же зверь... Мне скажут: можно отучиться, натуру победить. – Дурак, кто говорит: Пусть ангелом и притворится. Да чорт-то все в душе сидит»), Арбенин подозревает в Нине коварную изменницу.

Вполне закономерно, что Арбенин и Нина – герои, которые держат лица открытыми, – падают жертвами всеобщего «маскарада жизни». Нина оказывается объектом любовного приключения, роковой ошибки, затем невинной жертвой запутанной интриги. Арбенин с его гордым умом, сильной волей и нравственной непреклонностью – жертва собственного опыта и знания «света». Стало быть, от «света» нельзя спастись, и поражение заранее предопределено, если волею судеб человек попадет в его жернова. Никаких могучих сил души и никаких драгоценных качеств недостаточно для того, чтобы уцелеть и не погибнуть. Доктор после смерти Нины, наблюдая за Арбениным, ставит иронический диагноз:

Но если он сойдет с ума,  
То я за жизнь его ручаюсь.

Следовательно, безумство гарантирует жизнь и приносит счастье. Здесь видно то огромное историческое расстояние, которое отделяет Арбенина от Чацкого<sup>60</sup>: герой комедии Грибоедова удивлен тем, что ум может принести горе, а персонажи Лермонтова принимают горький и саркастически убийственный вывод о благе сумасшествия, дарующего жизнь и счастье.

Помимо этого, маскарад и маска сращивают два плана драмы – бытовой и философский. Исследователи обратили внимание на то, что в бытовом плане маскарад – место сомнительное, населенное смешанным, а не избранным обществом. В нем встречаются дамы полусвета, игроки-шулеры, в нем принимают доносчика Шприха. Все это не очень характерно для аристократической среды, для «большого света». Однако в драматургическом отношении это чрезвычайно важно Лермонтову.

Во-первых, для того чтобы усилить или даже преувеличить порочность «света», где все друг друга презирают и все полны злобой.

Во-вторых, Лермонтову необходим «свет» как единый, суммарный образ без бытовой конкретности и детализации. Ему не нужны ни «светские» сцены характеров, ни сцены страстей. Для художественной мысли «Маскарада» достаточно изображения «света» как общей толпы – анонимной, безликой и одинаковой, в которой одним-двумя штрихами выделены отдельные лица – Казарин (циник), Шприх (доносчик и сплетник),

---

<sup>59</sup> Совсем необязательно, чтобы всплывали на поверхность только пороки. Страсть баронессы Штраль к князю Звездичу не порочна: баронесса искренно любит князя, хотя знает, что он недостоин ее любви.

<sup>60</sup> См. об этом: Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. С. 257.

игроки-шулеры. Другие персонажи (Неизвестный, князь Звездич, баронесса Штраль) разработаны более подробно, но лишь потому, что имеют отношение к Арбенину и к интриге. Эти действующие лица также весьма скупо наделены характеристическими чертами: князь Звездич – глупое и ничтожное создание, баронесса Штраль – женщина, скрывающая свои чувства и готовая на самопожертвование, Неизвестный – затаившийся мститель, ждущий своего «звездного» часа, своего рода «черный человек». В целом «свет» – единый образ, составленный из совокупности персонажей и противопоставленный другому образу – романтическому герою.

В-третьих, «свет» имеет свойство, которое небезотносительно к смыслу драмы. Злоба и презрение, пронизывающие «свет», не сплывают общество, не превращают его в монолит, а разрушают связи, разъединяют людей. Единый образ в драматургическом плане на характеристическом уровне оказывается расщепленным и распыленным. В «свете» все завидуют друг другу и все подозревают друг друга в кознях, коварстве и обмане. Никто никому не доверяет. Маскарад – символ разрушенного общества, в котором господствует всеобщее социально окрашенное подозрение, означающее социальную неустойчивость, социальную двусмысленность, когда жизненный взлет чреват внезапным падением, а спокойствие мнимо и всегда подтачивается постоянной тревогой. Подобная атмосфера социальной неустойчивости – род маскарада: неизвестно, что скрыто за маской и что вдруг откроется.

Бытовая сторона маскарада переливается в философско-символическую, теряя при этом реальную и житейскую конкретность. В бытовом начинает просвечивать философско-символическое. В речь действующих лиц вторгается автор, который устами других героев объясняет суть конфликта, раскрывает смысл маскарада, характеризует современного человека и «век нынешний, блестящий, но ничтожный», поднимая содержание монологов и реплик, как и всей драмы, на философский уровень и соотнося его с категориями добра и зла, идеала и неприглядной действительности.

Как бытовая, так и философско-символическая стороны входят в драму через игру, которая, подобно маскараду, имеет философско-символическое значение. Социальная неустойчивость находит прямое воплощение в карточной игре, где игроки не только соперничают друг с другом, но и борются с судьбой, пытаются поймать удачу, случай и опираясь при этом на свои собственные внутренние силы. Карточная игра вводит героя в житейскую, бытовую реальность и одновременно выводит из нее, соотнося с высшими началами, управляющими миром. Люди могут в споре с судьбой одержать временные победы, но в конечном счете они всегда терпят поражение, еще раз убеждая в трагизме бытия и во всевластии судьбы, которая не дается в руки. С этой точки зрения Арбенин – фатальная личность, участвующая в заранее проигранной схватке. Он ставит чрезвычайно рискованный эксперимент с судьбой, которая играет наверняка. И доказательством тому является ошибка, совершенная Арбениным. К ней героя привели стечение обстоятельств и чрезмерная уверенность в знании законов, нравов и психологии «света».

В основе драмы – любовная интрига, тоже своего рода «игра», схожая с карточной. В ней существуют свои «правила», свое шулерство, свои испытанные приемы. Она осложнена мотивом мнимой измены. Однако если со стороны Звездича встреча на маскараде – всего лишь очередное любовное приключение, бытовая интрижка, то со стороны Арбенина – это вызов высшим силам, освятившим брак романтического героя. И потому ставка в такой «игре» – участь человека, жизнь или смерть.

Главная пружина действия – ошибка Арбенина в разгадке тайны любовной интриги и любовной измены. Действие сосредоточено вокруг центрального героя, и его завязка напоминает трагедию Шекспира «Отелло», где герой допускает ошибку. Отличие состоит в характере персонажа. Пушкин считал, что Отелло не ревнив, а доверчив. Арбенин, напротив, несколько не доверчив (он не пытается оценить свое затмение и остается тем же, каким и был), а ревность его особая: она вызвана не только любовью к Нине, но и к незапятнанным светлым идеалам, которые, как ему представляется, попораны и убиты изменой жены.

Арбенин убежден, что смог победить судьбу – семь лет он наслаждается покоем, домом, семьей, любовью Нины и не намерен что-либо менять в своей жизни. Уверенность в том, что он одержал верх над роком, заставляет героя преувеличить могущество своих сил и воли. Арбенин теперь знает, что ему все подвластно, что обстоятельства подчинены ему, а не он – обстоятельствам, что он – высший нравственный суд. Это право он безоговорочно признает за собой. А раз так, то никакому другому суду, думает он, кроме собственного, не подвластен.

Сознание своего превосходства над окружающими, основанное на избранности, на силе душевных качеств и воли, побуждает Арбенина снова, как в молодости, поиграть с судьбой. Мотивировки прихода Арбенина в игорный дом и затем приезда в маскарад идут от самого героя и зависят от его «светских» привычек. Память о «свете» и светских развлечениях еще жива. Арбенин решил вспомнить молодость, опять окунуться в «светский» водоворот и снова на минуту предаться страстям. При этом он думал, что дыхание общества не коснется его, преодолевшего искус светских удовольствий и наслаждений. В свободе от власти судьбы, рока и состояла главная причина обращения к игре: еще раз насладиться своим могуществом, испытать и посрамить судьбу. Занимая место за игорным столом, Арбенин прибегает к ироническому самоуничижению, обличающему в нем невероятную гордость.

Следовательно, желание вновь испытать силу своей воли и могущество своей личности идет от самого героя, который, бравируя, отводит мотивы, выдвигаемые Звездичем в качестве причины, – добрые порывы и жертвенность.

Трагическая ошибка со стороны героя, на которой держится «Маскарад» как романтическая драма, неотвратима. Она состоит вовсе не в том, что Арбенин поверил, будто Нина по своей воле передала браслет князю Звездичу, не в том, что герой поверил в измену жены. Это лишь внешнее выражение самой основной, решающей ошибки, которую Арбенин не вполне сознает. Главная ошибка Арбенина заключена в самом герое, который неправильно оценил себя.

Порвав со «светом» и начав новую жизнь, Арбенин уверился в том, что пересоздал себя. Его внутренние силы настолько могущественны, что он преодолел тяготение и стал от него независим и свободен. Стало быть, моральные нормы «света» не властны над ним. Напротив, он с его моральными правилами высоко поднялся над нравственными законами «света».

Оказывается, однако, что борьба света и мглы, добра и зла в душе Арбенина не завершена. В лице Нины ему действительно открылся «мир прекрасный», и он «воскрес для жизни и добра». В Нине он видит противовес наплывающему на него временами мраку и влиянию «враждебного гения». Из слов Арбенина ясно, что демонское в нем не угасло и не исчезло. Следовательно, моральные нормы «света» жили в душе Арбенина и лишь на время отступили и притупились.

Арбенин полагает, что его ошибка – вера в Нину. На самом деле ошибка состоит в исчезновении этой веры и в возникшей уверенности в измене жены. И такая убежденность – следствие светской морали, где каждый человек верит только себе, считая себя единственным носителем истины. Если жизнь – игра, если жизнь – маскарад, то поневоле нет доверия ни к кому и ни к чему. Так Арбенин становится жертвой обстоятельств и своего светского воспитания. Он не лишен авторского сочувствия, поскольку с него снимается часть вины.

Ту же идею проясняет сцена Арбенина со Звездичем, в которой герой, оскорбив князя, отказывает ему в удовлетворении. Его умысел состоит в том, чтобы вывести Звездича изпод власти светских «законов» и сделать его уязвимым и полностью беззащитным. Однако это означает также, что у Арбенина нет иных возможностей наказать Звездича, кроме как прибегнув к светскому этикету, «правилам» и условностям. Герой и его антагонист одинаково подвластны обстоятельствам и психологии светского быта. Стало быть, попытки героя сбросить груз светских приличий и нравственных норм оказались неудачными. Это подтверждает зависимость Арбенина от «света».

Другим доказательством глубокого проникновения в душу Арбенина морали «света» и неизбежности его трагической ошибки выступает как раз его неверие в естественные чувства, которые свойственны Нине и которые она сохранила вопреки светскому окружению. Детская наивность, чистота, от души идущие нежность и любовь, доброе сердце и светлый ум, чуждый условностей и расчетов, – все это образует характер, противостоящий Арбенину и контрастный герою и «свету». Такой характер выступает мерой оценки героя. Если Арбенин превращается из жертвы в злодея, то Нина – из преступницы в глазах Арбенина в невинную жертву.

Итак, романтический герой остался органическим порождением «света». В нем не утихла борьба ангельского и демонского начал, но первые успехи на почве собственного пересоздания словно вскружили ему голову, и он осознал себя демиургом, творцом, началом мира, равным Богу и полагал, что теперь сам предписывает законы и сам вершит суд над «светом» и остальными людьми. В его власти – миловать и карать. Он может спасти Звездича, а может его погубить. Он – верховный судья над всеми. Нине он говорит:

Закона я на месть свою не призову,  
Но сам, без слов и сожаленья...  
Две наши жизни разорву!

Арбенин не признает над собой власти суда людского, суда общества, отвергая и презирая его. Но вместе с отрицанием суда людей он отвергает и суд Бога. С полным сознанием Арбенин, вставший на путь мести, отказывается от Бога и христианской морали. Если Нина постоянно взывает к суду Бога и к небесному суду («Но помни! есть небесный суд...»), то Арбенин подчеркивает свое отпадение от Бога и переход на позиции демонизма: себя он называет злодеем и убийцей («...смотри, убийца твой Здесь, как дитя, рыдает над тобой...») и, обращаясь к Богу с просьбой, одновременно противопоставляет себя верховному существу.

Демоническое начало восторжествовало в Арбенине: он не может простить виновную в его глазах Нину, измена которой оборачивается для него коварством добродетели, т. е. ангельского, божеского начала. Слова Арбенина звучат как вызов Богу, потому что добродетель – Его атрибут. Некогда герой хотел быть равным Богу в добре, теперь он хочет быть равным Демону во зле («Преграда рушена между добром и злом...»).

Согласно христианскому закону, на зло нужно отвечать добром, потому что только добро способно победить зло. Для Арбенина-демона, спущенного на землю – зло может быть побеждено только злом. И тут слишком самоуверенного в своей непогрешимости, в своей гордости, перерастающей в гордыню, в присвоенном себе безусловном праве на непогрешимый суд высокого героя-индивидуалиста ждет философский и нравственный крах.

В конце драмы Арбенин как будто признает над собой верховную власть Бога, раскаивается и просит прощения, но одновременно в своих последних словах упрекает, имея в виду не только Неизвестного, в котором видит перст судьбы, посланца свыше, но Бога в жестокости.

Романтическая теория высокого и право героя на месть, можно теперь подвести итог, по-прежнему привлекательны для автора «Маскарада», но их истинность поставлена под сомнение, а содержательная слабость весьма ощутима. Поэтому есть все основания считать «Маскарад» завершением раннего, юношеского творчества Лермонтова и переходом к творчеству зрелому.

## **Поэтический язык Лермонтова**

Как видно из лирики, поэм, драм и прозы раннего Лермонтова, его поэтический язык находился в стадии формирования. В этом языке чувствовалась внутренняя сила

наполняющего его поэтического дыхания<sup>61</sup>. Ранние романтические стихи – блестящая демонстрация прежде всего внушающей риторики, могучего напора слов, в котором находит выражение глубокая натура поэта.

Сочетание словесного напора и неточности выражения резко отличает поэтический язык Лермонтова от поэтического языка Пушкина. В отличие от Пушкина, у которого между мыслью и чувством, между содержанием и выражением достигнуто обычно равновесие, у которого точность, ясность и сжатость находятся в гармонии с эмоциональностью, а книжный поэтический язык срастается с литературным разговорным, Лермонтов стремится, как метафорически выразился Б. М. Эйхенбаум, разгорячить кровь русской поэзии. Он напрягает русский язык и русский стих, лишает их равновесия, гармонии, чтобы сделать стихи как можно более острыми и страстными. Это не значит, что у Лермонтова разорваны содержание и форма. Напротив, содержание лермонтовской поэзии требовало как раз такого стиха, таких ритмов, таких языковых красок, такой выразительности, основа которых – столкновение символического ореола слов, их эмоциональной выразительности с предметно-логическими значениями. Таким путем Лермонтов продолжил вслед за Пушкиным расшатывать и ломать жанровую систему и жанровые перегородки, доставшиеся в наследство от классицизма и закрепившиеся в поэтическом языке сентименталистов и романтиков. Как и у Пушкина, словесно-речевые средства у Лермонтова не укладываются в рамки какого-либо из установившихся жанров<sup>62</sup>. Это означает, что в стихотворении, обнаруживающем одическую традицию, генетически связанном с одой, Лермонтов употребляет слова элегической или романсной окраски, а часто и так называемые «прозаизмы», слова обиходно-разговорного языка. В отличие от Пушкина, который мыслил различными стилями и сталкивал их, преодолевая монотонность жанровых стилей, Лермонтов пошел иной дорогой. Стилистическая закрепленность слов и оборотов преодолевалась благодаря напряженности интонации, стремлению к «музыкальности» и нарочитой прозаизации поэтической речи. Так вырисовываются основные речевые, интонационные и стиховые формы речи, перемешанные между собой. Главные из них – декламационная, ораторская, риторическая и «музыкально» ориентированная, напевная<sup>63</sup>. Обе рассчитаны прежде всего на внушение читателю или слушателю определенного эмоционального впечатления. Главная особенность и примета стиля Лермонтова – построение эмоционально напряженного контекста, в ходе движения которого смещаются точные значения отдельных слов. В отличие от Пушкина, упор делается не на предметное, логически точное значение слова, а на создание эмоциональной выразительности целого. В результате оказывается, что логическая связь между словами ослаблена (критики сразу заметили неточность выражений «ржавчина презренья», «дух изгнания», «с досадой... надежд» и других). Общий эмоционально-речевой поток настолько увлекает поэта, что приводит к неправильностям и просчетам свойства натурального (львица оказывается с косматой гривой на спине, тогда как грива – принадлежность не львицы, а льва), эвфонического (дважды – «С свинцом в груди...»; звучит как «с винцом в груди»), грамматического («Из пламя и света...» – правильно: из пламени и света) и иного. У Пушкина такие случаи единичны, у Лермонтова они встречаются чаще. Это объясняется тем, что предметно-смысловое значение намеренно скрывается и отходит на второй план, уступая место экспрессивно-эмоциональным значениям и краскам, что в поэзии Лермонтова, по словам академика В. В. Виноградова, всегда существует конфликт между вещественными, конкретными значениями слов и их выразительными оттенками, их способностями

---

<sup>61</sup> *Мирский Д. С.* История русской литературы с древнейших времен до 1925 года. London, 1992. С. 212.

<sup>62</sup> См.: *Шмелев Д. Н.* Избранные труды по русскому языку. М., 2002. С. 690.

<sup>63</sup> Особенное значение в последние годы приобретает также «прозаическая», сниженно разговорная речь.

экспрессивного внушения. Иначе говоря, у Лермонтова эмоциональное развитие темы подчиняет себе словесно-образное движение.

Лирическая экспрессия как раннего, так и зрелого Лермонтова поддерживается употреблением слов с качественно-эмоциональными значениями. Именно они определяют образное движение лирической темы. Художественный эффект достигается безыскусственной простотой речи с ее опорой на живые нормы книжного и разговорного языка. Слова стягиваются в пары, в устойчивые сочетания либо по признаку их смыслового или стилистического соответствия, либо, напротив, вследствие их расхождения. В «Смерти поэта» на подобные значимые по смыслу и интонационно выделяемые сочетания, часто традиционные в поэтическом словоупотреблении, ложится основная эмоциональная нагрузка: «мирных нег», «свет завистливый и душный», «сердца вольного», «пламенных страстей». Здесь характерны традиционные стилевые оппозиции: «И *прежний* сняв *венок* – они *венец терновый*...»

Нередко слова образуют контрастные группы, в которых смысл целого превышает значение каждого отдельного слова, приобретающий в сочетании не свойственный ему оттенок. Например, «напрасно и вечно» ощущаются неразъемной парой. Слова здесь сближены не по прямому контрасту (мгновенно и вечно), а по особому: напрасное желание обесмысливает вечно, придавая всему выражению трагическое звучание. Слово «вечно» для романтика теряет высокий ореол, становясь знаком неотступной тоски, несовершенных, хотя и необъятных желаний. «Напрасно» и «вечно» принадлежат при этом к разным стилевым пластам: «напрасно» – слово обиходное, бытовое, «вечно» – книжное. «Напрасно» воспринимается как прозаизм, «вечно» – как поэтизм, но, поставленные рядом, они стилистически уравнивают друг друга.

Лермонтову важна не столько игра смыслов внутри сочетаний, сколько их противоречивое единство. В стихотворении «Сон» читаем: «Знакомый труп лежал в долине той...». «Знакомый труп» – не метафора. Необычность этого сочетания заключена в его целостности. Лермонтов стремится к сращению определяемого слова с определяющим, которое становится знаком своеобразного мировосприятия. «Труп» «знаком» не среди других, незнакомых трупов, не на их фоне, а своей известной и давно напророченной судьбой. Метафорическому выражению поэт обычно возвращает реальный смысл.

Лермонтов закрепляет устойчивое экспрессивное наполнение в словах и в их сочетаниях. Поэтому у него наблюдается обилие повторяющихся одних и тех же выражений, переосмысление готовых поэтических формул, тяга к афористической речи, где неотрывность сочетаний предельно очевидна и художественно значима.

С этим связаны две противоречащие друг другу тенденции. С одной стороны, крайняя непритязательность в выборе определений, которые будто бы всецело предметны и даже нарочито не изобразительны. Например, в стихе «И белой одежды красивые складки» определение *красивые* слишком общее. И таких «простых» определений поэт не избегает: *вороной* конь («Араб горячил вороного коня», «Три пальмы»); *зеленые* ветви, *зеленые* листья («С ней шепчется ветер, зеленые ветви лаская. На ветвях зеленых качаются райские птицы», «Листок»; «Хранимый под сенью зеленых листов», «Три пальмы»); *высокая* чинара («И странник прижался у корня чинары высокой», «Листок»); *знойные* лучи («От знойных лучей и летучих песков», «И стали уж сохнуть от знойных лучей», «Три пальмы»). Сюда же нужно отнести и фольклорные образы: *черноглазую* девицу, *черногривого* коня, месяц *ясный*, *буйную* думу, *широкое* поле и пр. В зрелой лирике можно заметить пристрастие к предметности: *проселочный* путь, *спаленная* жнива, *полное* гумно, *с резными ставнями* окно и т. д. С другой же стороны – изощренная и утонченная живопись, отобранная из образцов книжно-поэтического языка (*прозрачный сумрак*, *румяный полусвет*, *степь лазурная*, *цепь жемчужная*, *влажный след*), а также напряженность психологических состояний (*позор мелочных обид*, *жалкий лепет оправданья*, *пленной мысли раздраженье*, *любви безумное томленье* и т. д.).

На фоне эмоционально окрашенных эпитетов и сочетаний предметные образы,



повторяясь, кочуя из стихотворения в стихотворение, наполняются экспрессией. «Зеленые листья» – не простая фиксация цвета листьев, но и обозначение жизненности, молодости, здоровья и в то же время обреченности; «знойные лучи» – не столько жаркие, сколько губительные. И это второе, эмоциональное значение выдвигается на первый план.

Стремление Лермонтова к выделению отдельных слов и словосочетаний находится в прямой зависимости от интонационной структуры стиха, способствующей более полному выявлению выразительности всего контекста, в котором эти отдельные слова или словосочетания не теряются, а сверкают звездами. С одной стороны, у поэта широко развита ораторско-декламационная интонационная система, создаваемая патетическими формулами и сравнениями, развернутыми и подчас непосредственно не связанными с логическим содержанием, но эмоционально настраивающими на состояние души лирического героя и поясняющими ее:

Так храм оставленный – все храм,  
Кумир поверженный – все бог!

Такого рода интонации всегда исключительно напряженны, один образ нанизывается на другой, и стиховая речь благодаря им движется в убыстренном темпе.

С другой стороны, ораторской интонации противостоит «музыкальность», напевная интонация. Классический пример – «Когда волнуется желтеющая нива...» с типично мелодической композицией, представляющей единый синтаксический период.

Напряженность и мелодичность – два полюса, между которыми располагаются промежуточные типы интонаций. В зрелой лирике все большее распространение получает разговорная интонация. Так, в стихотворении «Валерик» высокая лексика, связанная обычно с декламацией, утрачивает патетичность, а элегические обороты («жизни цвет» и др.), способствующие напевности речи, выговорены нарочито прозаично.

### **Лирика 1837–1841 годов**

В зрелой лирике стиль Лермонтова становится проще: поэт<sup>64</sup> избавляется от языковых штампов романтизма, исчезает гиперболизм, грандиозность метафор и сравнений, демонстративная и не всегда оправданная напряженность интонаций. В зрелой лирике сложились другие по сравнению с лирикой Пушкина национально-типичные и индивидуально-своеобразные формы психологически углубленного поэтического самовыражения и высказывания. В целом можно сделать вывод о том, что поэтический язык Лермонтова, представляя иную грань национального литературного языка, стал, как и поэтический язык Пушкина, классическим. Крупнейший поэт XX в. Г. В. Иванов утверждал: «...все наиболее значительное в нашей поэзии – есть результат скрещивания этих традиций (Пушкина и Лермонтова – В. К.)».

Разнообразие словесно-речевых, интонационных и стиховых форм направлено на создание психологически конкретного облика лирического героя, на индивидуализацию его

---

<sup>64</sup> Перемена поэтического стиля осознана самим Лермонтовым. В стихотворении «<С.Н. Карамзиной>» он писал:

Любил и я в былые годы,  
В невинности души моей,  
И бури тайные природы,  
И бури тайные страстей.  
Но красоты их безобразной  
Я скоро таинство постиг,  
И мне наскучил их несвязный  
И оглушающий язык.

переживаний. В устойчивых и повторяющихся словесных образах, намеренно выделяемых и представляющих собой противоречивое содержательно-стилистическое единство, Лермонтов утверждает цельный и глубокий лирический характер. Он раскрывается во всем творчестве поэта, но наиболее полно в лирике.

Зрелая лирика Лермонтова сохраняет многие черты ранней, но отличается от нее рядом существенных признаков. Во-первых, в лирике 1837-1841 годов заметно уменьшается количество стихотворений исповедального и автобиографического характера. Лермонтов стремится представить свои чувства в форме рассуждения или рассказа, отходя от напряженной патетичности и сугубо личного тона, сдерживая, прикрывая эмоции холодной иронией или сниженно прозаической речью. Энергия отрицания в этом случае ощущается более грозной, содержательной и глубокой, чем непосредственно выплеснутая наружу. Во-вторых, возрастает количество «сюжетных» стихотворений из мира человеческого или природного, в которых авторская личность проступает через освещение случившихся событий. В-третьих, появляются стихотворения, в которых лирическое «я» условно отодвинуто на второй план, тогда как весь первый план отдан «объективным» персонажам, отделенным от авторского лирического образа. Эти перемены обусловлены идейно-художественными сдвигами в мирозерцании поэта и, стало быть, в жанровой системе и в поэтическом языке.

По типу выражения лирического «я» стихотворения зрелого периода можно разделить<sup>65</sup> на три группы: лирико-философские, лирико-социальные и лирико-психологические монологи, написанные от лица лирического «я» (например, «Дума», «И скушно и грустно»); философско-символические, в которых лирическое «я» непосредственно не явлено, но выбранный «сюжет» и его освещение свидетельствуют о скрытом, но подразумеваемом или узнаваемом присутствии лирического «я» (например, «Три пальмы», «Утес»); объективно-сюжетные, в которых лирическое «я» отсутствует, растворено в «сюжете» или его заменяет самостоятельный лирический персонаж, причем нередко выбирается форма не индивидуальной, а фольклорной, общенародной поэзии (легенда, предание, песня) или ее имитация («Бородино», «Казачья колыбельная песня»). Эти группы могут смешиваться между собой, образуя гибридные формы проявления лирического «я».

Изменения в строе зрелой лирики связаны также с тем, что Лермонтов, по справедливому замечанию Д. С. Мирского<sup>66</sup>, перестал воспринимать реальность в духе книжного романтизма – уродливым покрывалом, наброшенным на вечность, рабством его рожденного небом духа. Мир был осознан местом обитания, где предстояло жить и действовать.

В целом герой зрелой лирики по-прежнему чужд обществу, по-прежнему «гонимый миром странник», бросающий вызов земле и небесам и отвергающий тихие пристани любви, христианского смирения и дружбы. Он не может всецело удовлетвориться ими, хотя его радует краса природы («Когда волнуется желтеющая нива...», «Ветка Палестины»), облик молодой, очаровательной женщины («<М.А. Щербатовой>»), дружеский привет («<Из альбома С. Н. Карамзиной>», «<М.П. Соломирской>», «А. О. Смирновой»), «Графине Ростопчиной», сердечная искренность («Памяти О<доевско>го»), внимание и трогательная забота. Ценив их человеческую значительность и душевную прелесть, он понимает, что они единичны и мимолетны. Светский круг и весь мир не стали для него родным домом. Дружеские встречи, участие близких людей не отменяют одиночества и отчужденности от всего бытия. Впрочем, герою Лермонтова с его титанической душой мало внимания

---

<sup>65</sup> Конечно, отчетливо сознавая неминуемую условность, схематичность такого деления, в известной мере соответствующего объективной картине и проводимого в целях более удобного изложения.

<sup>66</sup> Указ. соч. С. 217.

отдельных людей. Ему потребно сочувствие Вселенной – так грандиозны его претензии к жизни. С этой точки зрения в зрелой лирике масштаб отрицания, его обобщенность и энергия усиливаются. Одиночество и неустроенность чувствует и остро переживает не один лишь герой, но и лирические персонажи, прежде от него необычайно удаленные по своему миропониманию.

Особенность зрелой лирики заключается также в том, что ее герой становится ближе к простым людям, хотя между ним и лирическими персонажами остается духовная дистанция. Лермонтов не подлаживается под простого человека, не пытается принизить свой интеллектуальный уровень, опростить его, встать в один ряд с лирическими персонажами. И все же если в ранней лирике точка зрения избранной природы оставалась почти единственным и непререкаемым авторитетом, то в зрелую пору автор замечает «толпу», отдельных людей, стоящих вне непосредственного авторского кругозора. Он поворачивается лицом к народной жизни и видит крестьянскую Россию, ее природу, ее быт («Родина»). Поэт стремится постичь ранее недоступные ему переживания обыкновенных людей, открывая в их жизни трагизм одиночества, который несет в собственной душе. Многие лирические персонажи наделяются чертами, свойственными основному герою, – суровой сдержанностью, мужеством, ясным сознанием долга, волей, способностью сильно и глубоко страдать. Но большей частью им не дано понять, в отличие от лирического героя, причины трагизма. Так, в «толпе», изображенной в стихотворении «Не верь себе», нет человека, «не измятого» «тяжелой пыткой». Однако «толпа» не может объяснить законы, обрекшие ее на тяжкую участь. Лермонтов признает укоры людей из «толпы» до известной степени оправданными, потому что, погруженный в свои переживания, «мечтатель молодой» не проявлял интереса к суровой жизни «толпы» и мало знал о ее чувствах. Поэт пытается понять правду «толпы», хотя и не принимает ее. По своему общественному сознанию он значительно выше «толпы», но показательно уже то, что он делает попытку войти в чужое сознание.

Критические претензии лирического героя к миру становятся в зрелом творчестве социально острее и, главное, конкретнее. Протест и отрицание относятся, как и прежде, к светскому обществу («Как часто, пестрою толпою окружен...»), но теперь светская «толпа» с ее лицемерием, пошлостью, завистью и погоней за чинами, денежными местами осознана приближенной к трону («Смерть поэта»), и ее нравственные пороки – производное от социального устройства («Прощай, немытая Россия...»), где на одном полюсе – рабы, а на другом – подавляющий их и держащий в повиновении и страхе полицейский аппарат. Конкретность отрицания соединяется со всеобъемлемостью («Благодарность»), а критика распространяется не только на поколение, воспитанное в условиях деспотии, но и на самого поэта, зависимого от жизненных обстоятельств. Так, в «Думе» лирический герой включается в «наше поколень» и углубляется социальная и нравственно-психологическая мотивировка бесцельности и бесследности существования отверженных и обреченных на забвение дворянских интеллигентов, неспособных действием ответить на произвол режима.

В зрелой лирике поэт, стремясь соотнести свои идеалы с непринятой и отрицаемой реальностью, все чаще ощущает ее власть. Это приводит его к признанию неразрешимости конфликта с миром и дисгармонии в собственной душе, раздираемой противоречиями. Гордое одиночество, мятежная настроенность и демонический протест – основные слагаемые романтического мирозерцания – оказываются уязвимыми, и герой Лермонтова чувствует их ограниченность. Он хочет найти им опору в жизни, но так и не обретает ее. Духовный опыт тяжбы с мироустройством выявляет недостаточность индивидуального протеста. В этой связи происходят важные сдвиги в позиции поэта – его бунтарство утрачивает активно-наступательный характер, лишается волевого напора и все больше становится «оборонительным» и даже «страдательным». В лирику проникают мотивы усталости и безысходности. Для себя Лермонтов уже ничего не ждет и ищет покоя в умиротворении («Из Гете», «Выхожу один я на дорогу...»), не помышляя ни о мести людям и миропорядку, ни о героической гибели перед лицом «целого мира». Теперь губительным оказывается любое соприкосновение с космосом, земными или фантастическими

существами.

Если в ранней поэзии лирические чувства выступают крайне напряженными, то в зрелой они заметно притушены. Лермонтов избегает открытой эмоциональности. В связи с этим возрастает внимание к предмету и увеличивается роль повествовательно-лирических жанров. Рассказ сопрягается с элегией («Бородино»), с мелодиями, романсами («Свиданье»), с посланиями («Валерик»), с песнями, имеющими фольклорную основу («Казачья колыбельная песня»). Скрещивание жанровых форм становится одним из важных путей их обновления и оживления. Баллада, например, вбирает признаки романа («Тамара») и песни («Дары Терека»). Как правило, в балладах Лермонтов ослабляет сюжетное начало, устраняет эпизод, событие и ставит акцент на психологической атмосфере, окутывающей балладную ситуацию. Сюжет обычно остановлен на кульминации, развязка дана намеком, что усиливает лиризм. Из содержания баллады исчезает мотив субъективной вины, занимавшей столь видное место в балладах Жуковского, Катенина и Пушкина. Роковой конфликт – у людей нет прочных контактов ни между собой, ни с существами иных миров – отнесен ко всему бытию и распространен на космическую область. Трагическая развязка вследствие этого предначертана заранее, что прямо или косвенно, но всегда обобщенно отражает катастрофический личный опыт Лермонтова.

Подобные изменения происходят и в других формах. В элегию неожиданно вплетается мещанский городской романс («Соседка»), в послание включаются батальные сцены («Валерик»), сатирическая зарисовка совмещается чуть ли не с сентиментальной идиллией («Как часто, пестрою толпою окружен...»). Лермонтов становится строже в лирических высказываниях, разнообразнее в использовании интонационных средств и одновременно лаконичнее в выражении переживаний. Он более чуток к духовным процессам, к их «логике».

Первостепенное значение приобретают для Лермонтова духовно-нравственные ценности (жажда единения с людьми, любовь к родине и народу), но поэт, припадая к этому чистому роднику и понимая, что слишком многое разделяет его и «простого» человека, не может и не хочет расстаться со своим правом на особую и «странную» судьбу. Это углубляет трагизм его лирики.

### **«Родина» (1841)**

В этом стихотворении Лермонтов назвал свою любовь к отчизне «странной». В нем ничто не вызывает волнения: ни мир, не нарушаемый войнами, ни «заветные преданья», ни нынешняя «слава», добытая в кровопролитных сражениях. Лермонтов не отвергает названные им формулы, не отрицает их. Они просто оставляют его равнодушными («Не шевелят во мне отрадного мечтанья»). Но сразу видно, что в противовес официальным государственно-патриотическим соображениям он выдвигает ценности, дорогие ему лично. С одной стороны, его привлекают масштабность, обширность, величие, степенность, «богатырство» русской природы («Ее степей холодное молчанье, Ее лесов безбрежных колыханье, Разливы рек ее, подобные морям»), словно бы нарочно приготовленное для рождения и жизни богатырей, с другой – ему отрадны низкие картины, деревенский бедный и неказистый быт («Люблю дымок спаленной жнивы, В степи ночующий обоз...») средней равнинной полосы России. Величественное парадоксально соединено с обыкновенным, повседневным. В этом сочетании уже заключена «странность». Любовь к родине сразу становится конкретной: будучи «странной», она присуща именно данной личности. Наконец, поэт любит не за какие-то заслуги предков и славные исторические деяния, а просто потому, что родина дорога ему сама по себе, независимо от всяких других соображений, и что она такова, какова есть. Поэтому он и не знает, как ответить на вопрос: «За что ты любишь родину?» Лирический герой отвечает наивно и просто: «Но я люблю – за что, не знаю сам...». Это такое же естественное чувство, как у пушкинской Татьяны, как у самого Пушкина, который говорит о своей героине:

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

Вследствие сопряжения богатырства и обыденности в тональности «Родины» возвышенное слито с умиляющим и трогательным. Более чем скромный достаток («полное гумно», «изба, покрытая соломой») вызывает в нем настоящую «отраду». Здесь живут простые, работающие люди, равнодушные к красоте («с резными ставнями окно»), цельные, отдающие себя делу или празднику («И в праздник, вечером росистым. Смотреть до полночи готов На пляску с топаньем и свистом Под говор пьяных мужичков»). Здесь, в деревне, на родных просторах сохранился, может быть, ценой бедности патриархальный быт, сохранилось согласие человека с природой, между собой и с Богом.

Россия открылась Лермонтову в парадоксальных и почти несовместимых контрастах. В самые ответственные минуты единство человека с природой, с другими людьми, изначальное богатырство народа оказывается неодолимой для врага силой.

### «Бородино» (1837)

Солдат-артиллерист с гордостью и достоинством рассказывает о знаменитом сражении, после которого Москва была сдана. Но объясняет это не просчетом полководцев, не усталостью или недостаточным умением солдат, а Божьей волей. В согласии с ней находятся и командиры, и простые воины. Они уверены, что Бог помогает им в ратных трудах, и они слушают Его волю, повинувшись ей. Но такое же согласие существует и между солдатами и командирами:

Полковник наш рожден был хватом:  
Слуга царю, отец солдатам...

Все были едины в общем «мы», в общем духовном порыве, хотя каждый делал свое дело. Все сдержали клятву, все готовы были стоять насмерть и не отдать Москвы. Стилистически это единство подчеркнуто тем, что Лермонтов не имитирует простонародность, не стилизует речь солдата под «народную», не насыщает ее народными словечками, оборотами, поговорками или пословицами. Речь солдата неотличима от разговорной речи офицера, того же полковника. Но одновременно Лермонтов избегает книжного языка и не вводит в стихотворение ни картинных сравнений, ни славянизмов и архаической лексики, ни поэтических перифраз, как это было в стихотворении «Поле Бородина». Солдат в стихотворении «Бородино» говорит, как сам поэт. Высокая тема выражена не приподнятым одическим и не просторечным языком, а разговорным, основа которого – общелитературный язык эпохи. Тем самым солдат и поэт принадлежат к одной культуре. В этом воплотилась мечта Лермонтова о единстве русской культуры, которое он относит к прошлому, но никак не к настоящему. Напротив, героическое время осталось позади. «Бородино» – не только патриотический рассказ о воинском подвиге, но и печальная элегия. Рефреном проходят слова:

Да, были люди в наше время,  
Могучее, лихое племя:  
Богатыри – не вы.

Эти слова звучат как укор Лермонтова своему времени, своему поколению, которое не рождает богатырей. Оно утратило гармоническое единство с природой, с другими людьми, в

нем нет цельности, дух поколения раздвоен, разъеден сомнением. Постоянная рефлексия обессилила волю и лишила способности действовать. Общество оказалось разобщенным, между народом и дворянством, мыслящим слоем, пролегла культурная пропасть.

Безотрадное настоящее с разных сторон предстает в лирике Лермонтова, главным образом, в формах лирико-философского, лирико-социального, лирико-психологического монологов и в философско-символических стихотворениях, носящих обобщенный и «вечный», вневременный характер.

Стихотворения либо озаглавлены именами господствующих эмоций («И скушно<sup>67</sup> и грустно»), либо начинаются с демонстрации скорбных элегических чувств («Печально я гляжу на наше поколенье!»).

### **«И скушно и грустно» (1840)**

Анализ чувств в этом стихотворении опущен, даны только начальный момент и конечный результат. Само размышление осталось за пределами текста. При этом названы главные эмоции, которые наполняют душу каждого человека: желанья (идеалы), любовь, как самое сильное личностно окрашенное чувство, и страсти (дружба, жажда славы и другие). Все они составляют главный предмет элегий и являются поистине элегическими чувствами. Но результат каждый раз оказывается иронически-плачевным. Теперь характерное для романтика вечное желание мыслится с отрицательным знаком, слова «напрасно» и «вечно» уравниваются и становятся своего рода синонимами. Но в следующем четверостишии герой опять держится романтической позиции: ему нужна вечная любовь, не «на время». В третьем четверостишии романтическая позиция опять утверждается и снова подрывается: «рано иль поздно» «сладкий недуг» страстей увянет от холода рассудка. Каждое четверостишие при этом заканчивается обращением к себе, результат раздумья над отдельными чувствами завершается обобщенным выводом о своей и общей жизни, причем лирическое «я» охвачено целиком – и изнутри, и извне («А годы проходят – все лучшие годы!»; «В себя ли заглянешь? – там прошлого нет и следа: И радость, и муки, и все там ничтожно...»; «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, – Такая пустая и глупая шутка...»). Оппозиция «прошлое – настоящее» присутствует и здесь, но теперь настоящее поглощает прошлое, оправдывая стойкую эмоциональную атмосферу («скушно и грустно») и начальную мысль о бесприютном одиночестве в мире, где нет ни одной родной души и где царит такая же пустота, как и в собственной душе.

И хотя речь в стихотворении идет о лирическом «я», оно, несомненно, имеет в виду все поколение, которому Лермонтов предьявляет те же упреки, что и в стихотворении «Дума».

### **«Дума» (1838)**

В отличие от элегии «И скушно и грустно», в «Думе» развернут анализ нынешнего состояния души и духа поколения. Поэт сосредоточен на непосредственном размышлении, процесс которого происходит словно сейчас, когда пишется стихотворение. Синхронность переживания и его выражения – характерный признак лирического монолога. Другое отличие заключено в том, что настоящее бытие поколения связано не с прошлым, а с грядущим. Здесь есть сходство с лирикой декабристов, которые постоянно апеллировали к суду потомства и «судили» своих современников с точки зрения будущих поколений.

Как и элегия «И скушно и грустно», «Дума» начинается с элегической ноты, но вскоре в нее проникают насмешка, ирония и инвектива. Здесь сочетаются элегическая лексика («печально», «иль пусто, иль темно», «познания и сомненья», «жизнь уж нас томит», «надежды лучшие», «чаша наслажденья», «лучший сок», «мечты поэзии», «создания

---

<sup>67</sup> Сохраняем написание Лермонтова.

искусства», «восторгом сладостным») с высокой, свойственной ранее жанру оды и ораторской, декламационной лирике; с типичными архаизмами и славянизмами; развернутыми поэтическими уподоблениями, резкими антитезами, повторами, афоризмами.

Начавшись как философско-социальная и даже политическая элегия, «Дума» перерастает ее рамки и сливается с ораторским лирическим монологом, с жанром декламационной лирики. В результате эти жанры теряют свои канонические признаки, и в целом образуется гибридная форма – философский монолог, в котором на равных правах смешаны медитативная элегия и гражданская ода. Однако и это не все.

Обвинения поколению высказаны иронически, притом в намеренно оскорбительном, сниженном, прозаическом тоне; вся лексика взята из бытового обихода. Тем самым гражданская «болезнь» поколения – это не возвышенный романтический недуг, зависящий от обстоятельств и от судьбы, а слабости обыкновенных людей, преодолеть которые у них нет ни способностей, ни сил, ни воли. Лермонтов, конечно, прекрасно понимал, что это далеко не так, но он сознательно снял вину с обстоятельств и преувеличил вину поколения, чтобы больнее задеть его за живое и хотя бы таким путем возродить в нем здоровые, жизнелюбивые и жизнедеятельные начала. С этой целью строфические отрезки заключаются самыми обидными словами. Общий путь поколения рисуется как идейное банкротство, как духовная и душевная несостоятельность: поколение одиноко и потеряно во времени – ему скучна жизнь предков, со стороны потомков его ждет оскорбление «презрительным стихом». Жизнь поколения неестественна, она противоречит нормальному ходу вещей: поколение ничего не оставляет своим наследникам и «спешит» «к гробу», к смерти, насмешливо оглядываясь на бесцельно прожитую жизнь и осмеивая себя.

Позиция Лермонтова в «Думе» выглядит двойственной: лирическое «я» не отделено и одновременно отделено от поколения. Лермонтову близки страдания поколения и его вина, и поэтому он стремится объективировать лирическое переживание, мысля себя одним из «толпы». Ему свойственны те же нравственные недуги, которые присущи всему поколению. Но в отличие от поколения, которое не осознало духовной «болезни» или примирилось с ней, поэт не только осознает «болезнь», но и не может с ней смириться. Это возвышает поэта над поколением и дает моральное право сурово осудить его. Таким образом, критика идет изнутри поколения от принадлежащего к нему лица, поднявшегося выше духовного уровня поколения. В начальных стихах «Думы» – «Печально я гляжу на *наше* поколение!» – определены место поэта и дистанция, существующая между ним и поколением. Однако поэт не может признать судьбу поколения «нормальной», и это мучительное и неотступное чувство досады и обиды выливается в стихи, адресуемые всем, становится поэтическим высказыванием.

В других стихотворениях, где субъектом высказывания выступает лирическое «я», отношения между обществом и лирическим героем могут принимать иной характер. Нередко лирический герой Лермонтова чувствует на себе давление враждебной действительности и непосредственно откликается на него.

### **«Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840)**

Лермонтов прямо сталкивает светлую мечту и праздничный шум новогоднего маскарада. Обычно в романтической лирике душа героя независима от маскарадного мира («Наружно погружась в их блеск и суету...»), хотя тело его пребывает среди шумной толпы. Однако окружающая героя «пестрая толпа», наполненная «образами бездушных людей», не оставляет его в покое («Когда касаются холодных рук моих С небрежной смелостью красавиц городских Давно бестрепетные руки...»).

Вся композиция стихотворения отражает раздвоенность лирического героя, находящегося и в маскарадном чаду, и вне его. Герой, сохраняя самостоятельность, пытается сопротивляться, но не может вырваться из «светской» суеты. Здесь, как и в драме «Маскарад», маскарад – символ реальной действительности, независимо от того, скрывают

ли маски подлинные лица, или сами открытые лица есть не что иное, как «приличьем стянутые маски». Смысловой эффект стихотворения заключен в том, что лирическому герою отвратительны маски любого рода, так как за ними он не видит живых человеческих лиц, а встречает лишь «бездушные образы», слышит «затверженные речи», ощущает касание «бестрепетных рук», но выйти из маскарадного мира не может. Надеясь отыскать подлинную жизнь, он уходит в сон, в свою мечту, где исчезает маскарад и нет ни масок, ни скрывающих лица «приличий». По контрасту с веселым, шумным, блестящим маскарадным миром мечта поэта и образы, встающие перед ним, оказываются обращенными в прошлое, внешне невыразительными и бедными: здесь царят запустение, покой, тишина («сад с разрушенной теплицей», «Зеленой сетью трав подернут спящий пруд», «вечерний луч», «желтые листья»). Осенний пейзаж дополняет картину угасания дворянской усадьбы, признаки которой очевидны: «высокий барский дом», аллея, а за прудом – поля, покрытые туманами. Прошлое предстает в элегических красках и тональности. Однако внешняя картина не соответствует внутренней, а противопоставлена ей. Кругом увядание, «старость», а лирический герой – ребенок, и его мечта напоминает «первое сиянье» «молодого дня». «Старинная мечта» по-прежнему юна, а звуки, связанные с ней, – «святые». Засыпающей природе контрастны чистота помыслов и чувств, радостное погружение во внутреннюю жизнь и ее созерцание.

Лирический герой возвращается к естественному, словно бы нетронутому цивилизацией, простому сознанию. Воспоминание о патриархально-поместном быте окрашивается в идиллические тона. Печальный элегический тон светлеет, и элегия смешивается с идиллией.

Противоречие между мечтой и реальностью образует трагическую коллизию в душе поэта. Драматический слом настроения происходит в тот момент, когда герой находится на вершине, в апогее воспоминания, когда он овладел мечтой («царства дивного всеильный господин»). Мотивировка слома идет с двух сторон: изнутри и извне. Во-первых, герой не может удержать мечту, потому что живет в реальности. Мечта приходит к нему на краткий миг («сквозь сон», в забытьи), и он лишь на мгновение погружается в мир мечты. Во-вторых, реальность грубо вторгается во внутренний мир героя («шум толпы людской спугнет мечту мою»). Идиллическая картина при возвращении из мечты в реальность разрушается, исчезает, и мечта превращается в «обман». Поэт, однако, не хочет расстаться ни с красотой, ни с мощью искусства, а красота и сила искусства не всегда выступают сопряженными в его лирике. Трагическая раздвоенность (уход от реальности в мечту, выраженный в красоте и гармоничности элегии, и пребывание во враждебной реальности, выраженной в «уродливости» и дисгармоничности сатиры), не ведет к «новой боевой позиции»<sup>68</sup>. Лермонтов явно стремится проложить вовсе не «боевой», а по сути своей компромиссный путь в искусстве «совмещения и слияния гармонии и дисгармонии, прекрасного и безобразного, элегического и сатирического, «поэтического» и «прозаического». Такова ведущая направленность зрелой лирики, не исключая, разумеется, вспышки гармонического или дисгармонического романтизма и соответствующего ему стиля. Иначе говоря, Лермонтов не хочет оставить гармоничную поэзию красоты ради силы, а дисгармоничную поэзию силы ради красоты.

### **«Валерик» (1840)**

В сказанном легко убедиться, рассмотрев это стихотворение. По форме своей «Валерик» – любовное послание, включающее и охватывающее, однако, стихотворную повесть или стихотворный рассказ. Первая и последняя части выдержаны в духе типичного любовного послания, в котором патетика и серьезность искреннего признания несколько снижены условностью жанра и ироничностью тона.

---

<sup>68</sup> См.: Эткинд Е. Материя стиха. СПб., 1998. С. 181.



Как правило, в послании воспроизводится некоторый итог размышлений и переживаний. В отличие от стихотворений «Дума», «И скушно и грустно», «Как часто, пестрою толпою окружен...», в послании «Валерик» нет синхронности переживания и размышления: чувства героя обдуманы, взвешены, и он пришел к некоему, пусть печальному, но все-таки вполне определенному итогу относительно своего отношения к любимой женщине и относительно самого себя. Он любит, любит сильно и глубоко, но не рассчитывает на счастье, потому что его возлюбленная, как он думает, равнодушна к нему («И вам, конечно, все равно»).

Перерывы в военных действиях оставляют его наедине с природой, которая одновременно проста и прекрасна. В спокойное и мерное описание внезапно вторгается война: сначала сшибками удалыми, своей игрой напоминающими «трагический балет», потом – «иными представленьями», «Каких у вас на сцене нет...». И вот тут рассказ лирического героя идет о войне, доселе нисколько не похожей на другие войны, например, на Отечественную войну 1812 года, о которой вел рассказ солдат-артиллерист в стихотворении «Бородино». Повествование о кровавом сражении в стихотворении «Валерик» воспринимается на фоне героического, приподнятого изображения войны (ср. описание боя в «Полтаве» Пушкина), увиденного глазами поэта-историка и государственного мыслителя, и на фоне не менее героического, но лишено патетики и увиденного рядовым участником («Бородино» Лермонтова). Тут имеет значение и точка зрения рассказчика, и время рассказывания. Лирический герой находится внутри сражения и отделен от него несколькими днями.

Прозаически нарисованной картине войны противостоит поэтически переданная природа. Началу перестрелок и сражений дважды предшествует описание природы, выдержанное во вполне конкретной стилистике с легким налетом романтического стиля. В первом пейзаже («Зато лежишь в густой траве...») романтический стиль почти не ощущается, во втором проявляется резче и определеннее.

На таком фоне и возникает недоумение – почему человек превращает поэзию природы в безобразную прозу войны или разрушения?

В связи с подобными вопросами, остающимися без ответов, возникает сложное и далеко не однозначное отношение к Богу. С одной стороны, Бог вдохнул в человека стремление к идеалу и сделал людей земными носителями своей небесной сущности, с другой – устроил мир несовершенным и вложил в человека недовольство им. Человек находится у Лермонтова, как и у Баратынского, между землей и небом. Но для Баратынского «тягостно» и трагично место человека во Вселенной. Лермонтову оно представляется естественным и нормальным. Трагедия не в том, что человек мечется между землей и небом, и не в том, что смертное тело вмещает бессмертную душу, но в ином: когда человек жив, он целиком прикреплен к земле, когда мертв, окончательно превращен в небожителя. Земля и небо разъединены, разведены и враждебны друг другу как в мире, так и в самом человеке. Лермонтов хочет иметь все сразу – и землю, и небо, быть небожителем на земле и землянином на небе. Ему не надо рая, если в нем нет, земной жизни, ему не надо земной жизни, если в ней нет рая. Неосуществимость этой романтически-утопической идеи и составляет трагизм бытия, вызывающий неудовлетворенность и разочарование миром, созданным Богом. Отсюда постоянные поиски нового, более совершенного «варианта» бытия, желание «исправить» роковую «ошибку», допущенную Богом, – слить воедино жизнь и смерть, наполнить дух земными страстями, земные страсти одухотворить, пропитать землю небом, небо насытить землей.

На этой почве возникают «полярные», контрастные, спорящие друг с другом стихотворения.

## «Благодарность»<sup>69</sup> (1840)

<sup>69</sup> В стихотворении видят то ироническую любовную элегию, адресованную женщине, то инвективу,

В стихотворении перечислены все «дарованные» Богом и выпавшие на долю лирического «я» «отрицательные» переживания, опустошившие его душу. «Благодарность», с этой точки зрения, представляет собой иронически окрашенную эпиграмму, выдержанную в сатирико-ораторских тонах с афористической концовкой и оксюморонными сочетаниями («горечь слез», «отрава поцелуя», «клевета друзей»). На этом фоне обычные обороты воспринимаются в том же противоречивом ключе («тайные мучения страстей», «месть врагов», «жар души, растроченный в пустыне»). Начав с иронической благодарности, Лермонтов в завершающей части стихотворения с довольно сильным сарказмом и вполне серьезно просит Бога ускорить свою смерть, дабы прекратить изъявление неподобающей благодарности. Так одно кощунство перекрывается другим, еще более дерзким:

Устрой лишь так, чтобы тебя отныне  
Недолго я еще благодарил<sup>70</sup>.

Вместе с тем, наряду с «Благодарностью» Лермонтов пишет совсем другие стихотворения, в которых выражено иное отношение к Богу и к сотворенному им миру, – светлое и сочувственное.

### **«Ветка Палестины» (1838)**

Среди таких стихотворений выделяются «Ветка Палестины», «Когда волнуется желтеющая нива...», две «Молитвы». Во всех этих стихотворениях, в противоположность «Валерику» или «Завещанию», Лермонтов не проявляет никакого стремления превратить «поэзию» в «прозу». Он не «ломает» стих, не заставляет фразы вступать в спор со стихом, избегает «прозаической» речи и ограничивает проникновение разговорной лексики и интонации в текст.

Традиция, которая питает стихотворение «Ветка Палестины», хорошо известна. Это стихотворение немецкого поэта Уланда «Боярышник графа Эбергарда», переведенное Жуковским и ставшее балладой «Старый рыцарь», и элегия Пушкина «Цветок». Жуковский в своем переводе заменил ветку боярышника веткой оливы. Его рыцарь пронес ветку «от святой оливы» через все сражения и битвы. Из ветки Палестины выросло дерево, и теперь старый рыцарь, сидя под ним, вспоминает о былых походах. Пушкин в стихотворении «Цветок» изменил сюжет и его детали: у него нет ни старого рыцаря, ни ветки боярышника или оливы, а появляется цветок, забытый в книге. Вместо мотива воспоминанья поэт развил мотив «мечты», воображенья.

В отличие от Пушкина, у Лермонтова исчезает мотив влюбленности. Поэт сосредоточен на изображении ветки, как свидетеля событий на святой земле, в святом граде («ветвь Ерусалима»), хранителя святости («Святыни верный часовой») и ее святых символов веры («Кивот и крест, символ святой...»). Судьба ветки Палестины не свободна от печалей и бед. Пальмовая ветвь обречена на разлуку с родным деревом, но судьба оказалась милостива к ней и, скрасив тихое умирание, окружила природой, набожными людьми, ценившими святую чистоту земли, воды, солнца, высоких песнопений – молитв и преданий старины, которую она впитала.

Видимое присутствие святой земли и погружение в атмосферу святости особенно остро чувствуется, если принять во внимание скрытый, но подразумеваемый фон. В стихотворении отчетливо различимы два разных мира: Палестина и «этот край», в котором ветка Палестины

---

обращенную к Богу.

<sup>70</sup> Легко заметить, что как сама «благодарность», так и просьба о смерти для христианина – греховны.

– случайный гость, символизирующий святость, покой, гармонию в мире тревог и скорбей. В «этом краю», в противоположность святым местам (икона, лампада, кивот, крест), есть и разлука, и смерть, и печаль, и страдание. Примечательно, что не сама по себе ветка Палестины, условно говоря, умиротворена, а *вокруг* нее и *над* ней «Всё полно мира и отрады». Ветка, не получив «счастья», «вознаграждена» хотя бы тем, что пребывает в гармоничном и прекрасном мире. Лирический герой лишен и этого: его не только не покидают внутренняя тревога, сомнения и страдания, но и вне его – ни на земле, ни на небе – нет «мира и отрады». И все-таки, вопрошая ветку Палестины, он в конце концов склонен верить, что красота и гармония возможны, а стало быть, возможны примирение, согласие с Богом и признание его величия.

### **«Когда волнуется желтеющая нива...» (1837)**

Если в стихотворении «Ветка Палестины» личность поэта выступает в отраженном от других образов свете, поскольку нет исповеди лирического героя, то в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...» она явлена открыто. Если в стихотворении «Ветка Палестины» сохранена дистанция между лирическим героем и другими, в том числе природными образами, то теперь, в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...», эта дистанция сокращена: когда перед мысленным взором поэта проходят любимые и дорогие ему картины природной красоты и жизненной силы («волнуется желтеющая нива», «свежий лес шумит при звуке ветерка», «прячется в саду малиновая слива Под тенью сладостной зеленого листка», «Когда студень ключ играет по оврагу...»), данные чрезвычайно избирательно, «лично» и вместе с тем статично и произвольно, вне хронологической и логической последовательности, то поэт внутренне ощущает величие Бога и примиряется с созданным им миром. Однако это возможно только через созерцание природы, через эстетическое ее восприятие. Уход из мира природы чреват конфликтом. Точно так же слияние с природой («ландыш серебристый Приветливо кивает головой», «студень ключ... Лепечет мне таинственную сагу») не мыслится иначе, как в поэзии.

### **«Молитва» (1839)**

Вообще присутствие Бога ощущается не разумом, а чувством. Поэтому оно всегда таинственно. Высший мир обнаруживает себя либо красотой, либо особой внутренней жизнью. Он воздействует эмоционально и на эмоциональную сферу человека. Так, звуки в «чудной» «Молитве» непонятны, но обладают «силой благодатной», исцеляя больную душу, внося в нее мир и избавляя от страданий.

### **«Молитва» (1837)**

Однако по большей части Лермонтов ничего уже не просит у Бога. В другой «Молитве» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...») он обращается даже не к Богу – Творцу мира, а к Богородице, которая особенно высоко почиталась народом как заступница за всех грешников перед высшим Судьей. И молится он перед иконой Богородицы не за себя, потому что его душа опустошена («пустынная»<sup>71</sup>), ее уже не оживить и за нее бессмысленно

---

<sup>71</sup> Наряду с прямым значением слова «пустыня», встречаемым, например, в стихотворении «Три пальмы» («Без пользы в пустыне росли и цвели мы...»), Лермонтов широко употребляет слово «пустыня» в переносных значениях (пустыня как синоним жизни, место странствий, край изгнания, безлюдный остров, бесчувственные, бездушные люди, светское окружение, безлюдье, пустынь, т. е. обитель отшельника-богомольца, удалившегося от мирских сует, психологическая характеристика душевного состояния лирического «я»). Почти во всех этих случаях в слове «пустыня» оживляются эмоциональные ореолы. Лермонтов переносит все вторичные, косвенные, эмоциональные значения слова «пустыня» из внешнего мира в мир внутренний, либо прямо описывая сознание лирического героя, либо предельно сближая его с иными персонажами и явлениями.

молиться, и потому что он ни на что не надеется, а за душу «девы невинной», только что родившуюся или стоящую на пороге самостоятельной жизни. В стихотворении развернуто несколько противопоставлений: опустошенное «я» контрастно прекрасной душе, перед которой открывается мир; лирическому «я» и прекрасной душе этот мир враждебен и «холоден», и потому «дева невинная» «вручается» не холодному земному миру, а его «теплой заступнице». Здесь опыт «я» переносится на судьбу другой личности. Он говорит поэту, что только помощь, защита и забота Богородицы могут уберечь и спасти «деву невинную» от «мира холодного», т. е. избежать того печального опыта, который выпал на долю лирического «я».

Итак, поэт молится о том, чтобы вся участь «девы невинной» от рождения и до «часа прощального» проходила при попечении Богородицы. С точки зрения Лермонтова, только в этом случае человеку обеспечено естественное пребывание в земном мире. Косвенным свидетельством такого натурального порядка служит необычное для Лермонтова употребление эпитетов в их прямых, предметных или эмоционально устойчивых значениях: молодость *светлая*, старость *покойная*, час *прощальный*, утро *шумное*, ночь *безгласная*, ложе (смерти) *печальное*.

### Объективно-сюжетные стихотворения

С течением времени в лирике Лермонтова появлялось все больше символических стихотворений, в которых находили выражение темы и мотивы, характерные для лирических монологов с открыто выраженным лирическим «я».

Теми же признаками обладают и объективно-сюжетные стихотворения. Если в ранней лирике, условно говоря, Лермонтов писал непосредственно о себе, то в зрелой лирике заметно увеличилось число стихотворений объективно-сюжетных. В ранней лирике лирическое «я», как средоточие и воплощение мировых сил и противоречий, было на первом плане. В зрелой лирическое «я» в значительной мере отодвинуто на второй план. Лермонтов стремится представить мир иных людей, близкое или далекое, но прежде всего чужое сознание. Так появляются стихотворения о соседе и соседке, об умирающем офицере («Завещание»), о ребенке («Ребенка милого рожденье...» и «Ребенку»), в память А. И. Одоевского, послания женщинам, посвященные им поэтические зарисовки, об умирающем гладиаторе, о Наполеоне («Последнее новоселье») и другие.

Типично романтические темы и мотивы обретают теперь новую жизнь. Лермонтов додумывает и договаривает то, что не было додумано и договорено на ранней стадии русского романтизма ни Жуковским, ни Пушкиным, ни другими поэтами. Жуковский, например, верил в то, что несчастные любовники после смерти находят друг друга и узнают счастье. У Лермонтова в стихотворении «Они любили друг друга так долго и нежно...» влюбленные страдали в разлуке при жизни, но и за ее порогом не нашли счастья («В мире новом друг друга они не узнали»).

Постоянство трагизма – на земле и за ее пределами – каждый раз поворачивается новыми гранями и, следовательно, заложено в основе бытия, которое надо принимать непосредственно, без всяких сомнений и без рефлексии, так, как принимает мир и Бога простая казачка, качающая колыбель ребенка.

### «Казачья колыбельная песня» (1840)

Тут вечные и непреходящие общечеловеческие ценности вступают в конфликт с социально-нравственным укладом жизни. Святое материнское чувство любви связано с возможной потерей сына, только что начавшаяся жизнь сопряжена с далекой будущей смертью «прекрасного младенца», который (так велит казачий образ бытия) понесет гибель

---

другим и погибнет сам. В песне воссоздана обычная жизнь терского казака, в котором по традиции с детства воспитывают война. Опытным воином стал отец «малютки», таким станет и он:

Сам узнаешь, будет время.  
Бранное житье;  
Смело вденешь ногу в стремя  
И возьмешь ружье.

И когда наступит срок, сын заменит отца, мать будет «тоской томиться», «безутешно ждать», молиться и гадать. Сын неизбежно станет защитником родного края и будет убивать врагов. Так предначертано на небесах. В стихотворении сохранен, помимо конкретного социально-нравственного, и высший общечеловеческий смысл: простая казачка-мать уподоблена Богородице («Дам тебе я на дорогу Образок святой...»), потому что она, как и Матерь Божия, отдает свое любимое дитя, жертвует своим «ангелом», посылая его на смерть ради спасения других людей, расставаясь с ним с болью в сердце и не требуя взамен ничего, кроме памяти («Помни мать свою»).

Изначальная противоречивость мироустройства, которая постоянно выступает наружу при столкновении вечных общечеловеческих ценностей с нравственно-социальными устоями того или иного общества, грозно ставит перед Лермонтовым, как выразителем мыслей и чувств поколения, вопрос о поэтическом призвании и предназначении. Из трагизма миропорядка неминуемо вытекает трагизм поэта и его служения. Здесь перед Лермонтовым открывается непростая проблема: где найти точку опоры – в прошлом, в настоящем или уповать на будущее? может ли поэт найти «спасение» в гармонии и красоте поэзии? способны ли они исцелить «больную» душу певца, примирить его с миром и тем ослабить или преодолеть чувство трагизма? Эти темы чрезвычайно волновали Лермонтова, и он посвятил им немало стихотворений («Смерть поэта», «Поэт», «Не верь себе», «Журналист, читатель и писатель», «Пророк» и другие). Каждый раз трагизм судьбы поэта поворачивается в стихотворениях новыми гранями.

### **«Поэт» (1838)**

Отправной точкой при рассмотрении темы служит стихотворение «Поэт», разделенное на две части. В первой рассказана судьба кинжала (уподобление кинжала слову поэта или, наоборот, слова поэта кинжалу – давняя поэтическая традиция). Во второй она сопоставлена с судьбой поэта. И участь кинжала, и участь поэта прослежены во времени – прошлом и настоящем. Доли каждого трагичны, и в этом отношении они похожи. Вместе с тем рассказанные истории самостоятельны и не самостоятельны. Они объединены и в своем прошлом, и в своем настоящем.

Прошлое – это героическое время, ушедшее безвозвратно. Прежняя «естественная» ценность кинжала сменилась «искусственной»: ныне кинжал не нужен как боевое оружие. Он употреблен в постыдной для себя и оскорбительной роли красивой и дорогой игрушки («Отделкой золотой блистает мой кинжал...», «Игрушкой золотой он блещет на стене...»). Вместе с героическим прошлым канули в вечность и угроза, исходящая от кинжала, и слава. Как игрушка, он лишен заботы и поклонения.

Здесь опять виден типично лермонтовский ход мысли: героика осталась в прошлом, естественное предназначение уступило место искусственному, и в результате утраты «родной души» наступили «одинокость» и духовная смерть.

Та же трагедия коснулась и поэта. Он «свое утратил назначенье», предпочтя «злато» бескорыстной духовной власти над умами и чувствами. И тут появляется некоторая разница между судьбами поэта и кинжала.

Кинжал не «виноват» в своей трагической участи, он не изменял своему

предназначению, которое стало иным помимо его «воли». Мотивировка перемены участи поэта двойственна: с одной стороны, она не зависит от поэта («В наш век изнеженный...»), с другой – идет от поэта («На злато променяв ту власть, которой свет Внимал в немом благоговенье...»). Кинжал фигурирует в третьем лице («он»), но о нем говорится от лица «я» («мой кинжал»). Отношение к поэту иное: со стороны «толпы» высокомерное, пренебрежительное и фамильярное («ты», «твой стих», «твой язык») и одновременно отдаленное («нам», «нас»<sup>72</sup>). Голосу лирического «я» в первой части соответствует голос «толпы» во второй. Получается так, что сначала лирический герой рассказывает историю кинжала, затем нынешняя «толпа» передает историю поэта, который тождествен «лирическому я». Лирический герой-поэт выслушивает укоризны со стороны «толпы». Трагическая беда сменяется трагической виной.

В стихотворении «Поэт» предстали «правда» поэта и «правда» «толпы». В дальнейшем Лермонтов их разводит, чтобы затем соединить в программном стихотворении «Журналист, читатель и писатель», выделив в «толпе» профессиональный слой и неискушенную в тонкостях поэтического искусства публику.

### «Пророк» (1841)

В этом стихотворении «правды» поэта и «толпы» несовместимы. Лермонтовский пророк – это и праведник<sup>73</sup>, свято соблюдающий поручение, данное Богом и принятое от Него («Завет предвечного храня...»). Однако в нынешнее время «толпа», как и в стихотворении «Поэт», не признает в нем пророка. На земле восторжествовали не «любви и правды чистые ученья», а злоба и порок, чувства и страсти, противоположные «заветам» Бога и ученью его пророка. Тем самым «всеведенье пророка» для «толпы» мнимо («Глупец, Хотел уверить нас, что Бог гласит его устами!»), для поэта действительно («Мне тварь покорна вся земная; И звезды слушают меня. Лучами радостно играя»). Конечно, истина находится не на стороне «толпы», которая занята материальными заботами и упрекает пророка в бедности и наготе, а на стороне пророка, ибо приют истины – «пустыня», бескорыстие, презрение к богатству, сосредоточенность на духовной жизни, или, как сказал Баратынский, «В немотствующей пустыне Обретает свет высок». Здесь важно, что пророк и «толпа» отвергают друг друга и не могут найти общего языка. Очевидно также, что вина лежит целиком на «толпе».

### «Смерть поэта» (1837)

Обвинения падают на «толпу» и в этом стихотворении, но здесь у Лермонтова есть конкретный повод и конкретный адресат – «свет» и, даже точнее, – светская чернь, «толпа, стоящая у трона».

---

<sup>72</sup> И. З. Серман, толкуя стихотворение как элегию-воспоминание о героическом времени и отмечая смешение исторического стиля («колокол на башне вечевой») с расхожим стилем романтической лирики («толпа»), утверждает, что автор объединяется с «толпой», употребляя слова «нас», «нам» (см.: *Серман Илья. Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе. 1836–1841. Славистический центр гуманитарного факультета Еврейского университета в Иерусалиме, 1997. С. 181*). В данном случае, однако, голоса автора и «толпы» не совпадают: во второй части явно «говорит» «толпа», для которой автор-поэт и есть «осмеянный пророк». Это не значит, что лирический герой не принимает упреки «толпы», но до заключительной строфы укоризны брошены все-таки не от его лица.

<sup>73</sup> В стихотворении есть черты сходства с Иовом (см.: Библия, Книга Иова), который не поддался искушениям сатаны и остался верен Богу, несмотря на то, что сатана лишил Иова богатства и наслал на него болезни. Стихи Лермонтова «Посыпал пеплом я главу. Из городов бежал я нищий, И вот в пустыне я живу. Как птицы, даром божьей пищи...» находят соответствие в стихах Библии («Посыпа перстию главу свою и пад на землю...») и в том, что Иов во время болезни удалился из селения.

Стихотворение «Смерть поэта», как широко известно, написано сразу после кончины Пушкина, лишь только весть о ней облетела Петербург. Оно представляет собой лирический монолог, в котором гневная речь поэта-оратора состоит из резко меняющихся по своей ритмике отрывков. Столь же резко меняются тональность и стиль. С одной стороны, возвышенная, декламационная лексика, восходящая к жанру оды, с другой, – плавная задумчивая речь с воспоминаниями, размышлениями, сожалениями, обычная в элегии. С одной стороны, обличительные эпитеты, броские и негодующие:

Не вынесла душа поэта...

С другой стороны – слова и образы, взятые из элегий:

Замолкли звуки чудных песен...

Гневная инвектива сменяется рассказом («Его убийца хладнокровно...»), затем элегическим размышлением, потом снова ораторской речью и опять декламацией («А вы, надменные потомки...»). Ритм и речь передают страстное переживание поэта, исполненного негодованием и чрезвычайно взволнованного. В стихотворении есть герои (Пушкин и поставленный рядом с ним поэт Ленский из «Евгения Онегина») и антигерои (убийца Дантес и «толпа»). Речь о Пушкине выдержана в традиционных стилистических красках – либо в одическом, либо в элегическом ключе, о «толпе» – исключительно в стиле высокой сатиры. И в том, и в другом случаях Лермонтов использует типичные «поэтизмы» и перифразы. Вот пример высокой сатиры:

А вы, надменные потомки  
Известной подлостью прославленных отцов,  
Пятою рабскою поправшие обломки  
Игрою счастья обиженных родов!

Элегический стиль, совмещаясь с риторическим, всюду окружает, обволакивает образ Пушкина:

*Угас*, как светоч, дивный гений,  
*Увял* торжественный венок.

Здесь мы встречаем характерные синтаксические вопросительные конструкции, введенные в русскую поэзию Жуковским и играющие важную композиционную роль в мелодике стиха:

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной...

В такой же степени элегический стиль характерен и для воспоминаний о Ленском. Переходя к образу антигероя – убийце Дантесу, – Лермонтов меняет стиль:

Его убийца хладнокровно  
Навел, удар... спасенья нет:  
Пустое сердце бьется ровно,  
В руке не дрогнул пистолет.

Все слова здесь употреблены в своих прямых значениях: «пустое сердце» – опустошенное, равнодушное, но настоящее сердце (ср. в «Завещании»: «Пустого сердца не жалею...»), где «пустое сердце» – синоним пустой, опустошенной души). Пистолет тоже

настоящий, а не метафорический (ср. в элегии Ленского: «стрела» означает пулю, выпущенную из пистолета).

Почему же при описании Пушкина и «толпы» Лермонтов прибегает к метафорической и перифрастической образности?

Во-первых, потому, что Пушкин окружен ореолом возвышенного романтического певца. Во-вторых, Лермонтов писал стихотворение не только о гибели Пушкина, но также о трагической судьбе, об уделе и об участи Поэта вообще.

В стихотворении совмещены романтический образ Пушкина и романтический образ Поэта. На факты и канву биографии позднего Пушкина наложена вымышленная и обобщенная «биография» романтического Поэта. Образ Поэта в стихотворении Лермонтова не совпадает ни с реальным Пушкиным, ни с лирическим образом Пушкина, каким он выступает в его стихотворениях. Так, поздний Пушкин далеко не соответствовал образу, нарисованному Лермонтовым. Например, Пушкин, которому «свет» действительно наносил «неотразимые обиды», не призывал мстить и обращался к Музе с иными словами: «Хвалу и клевету приемли равнодушно И не оспаривай глупца». Пушкин умел возвыситься в стихах над злобой жизни, над суетой, над хаосом, беспорядком и устремиться к гармонии. Он думал о жизни, а не о смерти и убегал мыслью в будущее. Ему был чужд и образ певца, одиноко противостоящего «толпе» и возвышающегося над ней («Один как прежде...»).

Многие образы, обороты, контрастные сравнения, которые употребляет Лермонтов, создавая образ Поэта, расходятся с образами, оборотами и сравнениями, свойственными поэтическому языку зрелого Пушкина. Например, Пушкин избегал излишней «возвышенности», он не любил холодной «высокости», торжественной патетики. Его привлекали прозрачность стиля, точность, ясность и смелость выражений. Пушкину были совершенно чужды отвлеченные риторические формулы, которые составляют силу и энергию лермонтовского стиха («Отравлены его последние мгновенья Коварным шепотом насмешливых невежд, И умер он с напрасной жаждой мщенья, С досадой тайною обманутых надежд», «И вы не смоете всей вашей черной кровью Поэта праведную кровь!»). Наконец, Лермонтов метафорически сопоставляет Пушкина с Иисусом Христом:

И прежний сняв венки – они венец терновый,  
Увитый лаврами надели на него:  
Но иглы тайные сурово  
Язвили славное чело...

Все это имеет мало отношения к Пушкину, но вполне совместимо с романтическим образом Поэта-избранника, конфликт которого с окружающим миром выглядит трагически неразрешимым. Гибель Пушкина послужила для Лермонтова поводом воплотить образ возвышенного Поэта, вынужденного жить среди враждебной «толпы», страдающего в духовном одиночестве и жертвующего своей жизнью, подобно Христу, ради истины и людей.

В этой связи в стихотворении «Смерть поэта» существенна еще одна настойчиво проходящая тема. Речь идет о мягких упреках Поэту, который покинул обычную и естественную для Поэта идиллическую обитель («Зачем от мирных нег и дружбы простодушной...») и «вступил... в свет». Здесь проясняется позиция самого Лермонтова, как автора стихотворения. Он причисляет себя к духовным собратьям Поэта, к старой родовитой аристократии, к «обиженным родам», которые ныне вытеснены «надменными потомками Известной подлостью прославленных отцов». В этом случае Лермонтов солидарен с Пушкиным.

Окружение, враждебное Поэту, названо отчетливо и конкретно – «жадная толпа, стоящая у трона». Она отчуждена как от Поэта («Не вы ль сперва так злобно гнали...»), так и от лирического «я» и автора («А вы, надменные потомки...»). Особенно остро отчуждение чувствуется в стихах:



И прежний сняв венок – *они* венец терновый,  
Увитый лаврами надели на него...

Но, если есть «они», значит есть и «мы». Косвенно это подтверждается строкой: «Не мог щадить он *нашей* славы...». «Мы» – это те из родственных Поэту (и Пушкину) душ, кто увенчал его славой (поэтическим венком), а «они» – те, кто коварно завлек Поэта (и Пушкина) в свою, чуждую певцу-избраннику среду и кто снял с его головы прежний венок и надел иной, терновый венец. Романтический Поэт (Пушкин) погиб, стало быть, потому, что поддался обману («Зачем поверил он словам и клятвам ложным...») и совершил ошибку, думая, что «сердце вольное и пламенные страсти» могут жить и в своей естественной среде, и в искусственной и враждебной – «свете завистливом и душном». Поэт (и Пушкин) потерпели жизненный и творческий крах вследствие компромисса с придворной знатью, с которой компромисс невозможен и которая должна быть избличена и отвергнута.

«Смерть поэта» – это попытка установить прямой контакт Поэта с царем, это также попытка найти национальное согласие и национальную гармонию. Арест Лермонтова за стихотворение «Смерть поэта» развеял эти надежды: стало ясно, что царь не нуждается в Поэте и поддерживает не Поэта в его идее союза царя и народа (нации) на основе любви<sup>74</sup>, а придворную аристократию. После стихотворения «Смерть поэта» Лермонтову нужно было искать новую опору поэтическому творчеству. Эти поиски поэт вел на почве реальной действительности, пристально вглядываясь в происходящие в ней явления и события.

### «Не верь себе» (1839)

Если в стихотворениях «Смерть поэта», «Пророк», «Поэт» певец и «толпа» резко противопоставлены и не колеблют при всей оригинальности Лермонтова традиционной романтической позиции, то в стихотворении «Не верь себе» все обстоит иначе.

Привычный романтический сюжет оказался перевернутым: теперь «толпа», которую поэт не знает и не понимает, отвергает его. Поэту – «мечтателю<sup>75</sup> молодому», предъявлено множество обвинений и упреков со стороны, вероятно, опытного и зрелого собрата («Не верь, не верь себе...», «Случится ли тебе...») и со стороны «толпы» («Какое дело нам, страдал ты или нет?»). На первый план в стихотворении сначала выступает лирическое «я», затем слово дается «толпе», потом снова слышится голос лирического «я», устанавливающего дистанцию то между собой и «мечтателем», то между «толпой» и «мечтателем», то между собой, «мечтателем» и «толпой» («А между тем из них едва ли есть один...», «для них смешон твой плач и твой укор»).

Предупреждения в адрес «мечтателя молодого» идут от лица лирического «я»: ни идеальная идиллически-элегическая поэзия, ни напряженная субъективная и сатирическая лирика недостойны обнародования, поскольку заимствованы и не имеют общего значения. «Толпа», чувствуя и зная это, не нуждается в знакомстве с чисто личными «волнениями»: они «книжны» («напев заученный»), и за ними нет подлинности – поэзия «мечтателя» имитирует трагизм («Как раздуманный трагический актер. Махающий мечом картонным...»). В результате всего в стихотворении подрывается исходный тезис романтической лирики, гласящий, что поэзия «спасает» от трагизма и рождает гармонию в душе поэта и гармонию поэта с миром. Лермонтов решительно утверждает, что идеальные

---

<sup>74</sup> Исследователи единодушно видят в этих мыслях Лермонтова влияние сенсимолизма.

<sup>75</sup> В слове «мечтатель» в данном случае, кроме основного значения – играть воображением, предаваться игре мыслей, оживлены и другие: 1. Мечтать о себе – зазнаваться; 2. Думать о несбыточном. В старину слово «мечта» означало также: пустая выдумка, призрак, видение, мара.

мечтания недостижимы ни для «толпы», ни для самого поэта: «Стихом размеренным и словом ледяным Не передашь ты их значенья». Причина кроется во всеобщем трагизме – «толпы», бытия вообще, перед лицом которых поэт – «мечтатель» со своими страданиями и терзаниями выглядит слишком мелким и слишком жалким. Вследствие этого поэт-романтик (лирическое «я») утрачивает черты былой исключительности, а его позиция мыслится как неизбежная трагедия, порожденная самим ходом исторического развития общества.

Переоценка романтического представления о поэте – причина идейного и творческого кризиса, который, несомненно, испытывал Лермонтов в конце поэтического пути. Суть кризиса заключалась в следующем: если раньше основное противоречие состояло в непримиримой вражде между поэтом-избранником и «толпой», «светом», земным и даже небесным миром, причем «правда» поэта (лирического героя, лирического «я») либо не подлежала критике, либо, подлежа ей, не отменялась, то теперь конфликт поэта с миром вошел в сознание и в душу поэта, став конфликтом не столько личности с внешним окружением, сколько борьбой разных «правд» внутри личности.

### **«Журналист, читатель и писатель» (1840)**

В стихотворении «Не верь себе» кризис обнаруживает себя достаточно ясно: «Стихом размеренным и словом ледяным» нельзя выразить жизнь. Речь идет не только о данном стихе и о данном слове – здесь подразумевается состояние лермонтовской поэзии в принципе. В еще большей мере идейный и творческий кризис<sup>76</sup> отразился в стихотворении «Журналист, читатель и писатель».

Прежде всего следует согласиться с точкой зрения А. И. Журавлевой о том, что стихотворение «Журналист, читатель и писатель» – не диалог, а монолог в диалогической форме, что в стихотворении идет спор поэта с самим собой<sup>77</sup>. Доказательством тому служит стилистически одинаковые речи журналиста, читателя и писателя. Они говорят языком самого автора, патетический язык которого заметно снижен и включает прозаические обороты и разговорные интонации, просторечные слова и обороты. Поэтому соображение Е. Г. Эткинда, будто в стихотворении речь идет о невозможности «внутреннего человека» выразить себя во внешней, хотя и прямой, поэтической речи, вряд ли обосновано<sup>78</sup>: в нем не ставится романтическая проблема невыразимости содержания в поэтической речи.

В стихотворении выражены три творческие позиции – журналиста, читателя и писателя<sup>79</sup>. Они представляют собой три лирические маски самого автора (лирического «я»), излагающего точки зрения трех участников общественно-литературного процесса. Задача писателя состоит в том, чтобы доказать невозможность поэтического творчества в современных условиях. Кризис поэтического творчества связан как с внешними обстоятельствами, так и – главным образом – с внутренними, личными. Центральная мысль – отсутствие положительных идей и, как следствие, исчерпанность тем и традиционного поэтического языка, а также непросвещенность, неподготовленность публики к принятию

---

<sup>76</sup> Такого рода кризис не надо путать с кризисом таланта, с исчерпанностью поэтического дарования. Идейный и творческий кризис связан с плодотворными поисками нового содержания, новых художественных идей. Он как раз свидетельствует о том, что талант не покинул автора.

<sup>77</sup> Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., Прогресс-традиция, 2002. С. 108.

<sup>78</sup> См.: Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопэтики русской литературы XVII–XIX веков. М., 1999. С. 88.

<sup>79</sup> Лермонтов мог, разумеется, учесть точки зрения А. С. Хомякова и Н. А. Полевого, о которых упоминается в научной литературе, но сами эти деятели не выведены непосредственно в стихотворении.

новых «едких истин».

Журналист и читатель сходятся на том, что ждут от писателя творчества в духе романтизма. Однако писатель отверг традиционные романтические темы и старомодный романтический стиль. Поэтому он во второй раз спрашивает: «О чем писать?» Затем разъясняет причину своего творческого молчания. Эта причина – переоценка высокого романтизма. Писатель не удовлетворен старыми романтическими ценностями, которые он пережил и которые счел ущербными. Перед ним смутно мерцают и только-только открываются новые дороги творчества, но ни журналистика, ни читательская публика вследствие своей неподготовленности не поймут эти художественные устремления. Писатель отчетливо осознает, что находится в полосе кризиса: романтическое творчество в прежнем духе, каким бы оно ни было вдохновенным и каким бы возвышенным ореолом оно ни было окружено, выглядит устаревшим и утратившим свою ценность. В нем уже нет живой реальности, нет интересного для всех, всенародного содержания, и потому оно ничего не может сказать читателю. Писатель оказывается единственным читателем своих произведений, печальный удел которых – умереть в забвении.

Если одни произведения связаны с романтическими мечтаниями, то другие предполагают реальное изображение. Однако оно требует бескомпромиссной смелости и строгости, ибо реальность настолько неприглядна и уродлива, что граничит с сатирой, с карикатурой и памфлетом.

Итак, с одной стороны, – идеальные мечтанья вне всякой связи с реальностью, с другой – реальные картины вне всякой связи с идеалом. Дух и душа писателя застигнуты на этом перепутье творческой дороги. Точка опоры потеряна, следствием чего и стал творческий кризис могучего дарования. Писатель остро чувствует опасность: изображение самых страшных сторон жизни без освещения их лучами добра и любви не дает истинного представления о действительности. Если же учесть, что тогдашний читатель назван «ребенком», общественное сознание которого еще не приготовлено к восприятию и усвоению «тайного яда страницы знойной»<sup>80</sup>, то в этих условиях для Лермонтова художественно-реальное изображение жизни, видимо, со всей остротой связалось с нравственной задачей: картины порока, не освещенные идеалом, таили безусловную опасность – читатель мог понять жизнь как торжество и всецелие отрицательного, злого начала и в соответствии с этим выстроить свое поведение<sup>81</sup>.

Результат самоанализа, проведенного писателем, свидетельствует о глубоком творческом кризисе, в котором он оказался и в котором дал себе полный отчет. Коротко итог размышления сводится к следующему: прежнее творчество уже не удовлетворяет писателя, новое – еще преждевременно для читателя. В обоих случаях писатель обречен на молчание и лишен читателя. Творчество, адресованное только себе, не имеет смысла и значения. Таково новое обоснование трагического одиночества художника, возникшее вследствие опережения писателем критики и читателя из-за неразвитости общественного сознания.

Выход из кризиса мыслится Лермонтовым в двух направлениях. Во-первых, поэт должен ясно определить свое новое положение в бытии независимо от общественных нужд и

---

<sup>80</sup> Как известно, Лермонтов придавал решающее значение именно осознанности оценок действительности. Хуже всего, говорил он, не то, что огромное большинство населения страдает, а то, что огромное большинство страдает, не сознавая, не понимая этого.

<sup>81</sup> Ю. М. Лотман в статье «Поэтическая декларация Лермонтова» (*Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 530–542*) объясняет отказ Писателя обнародовать «обличительные» стихи с возникавшей в те годы в Европе и в России эстетикой реализма, с подчеркнутым объективизмом «научного» подхода и с опасностями, порождаемыми ими: «Во-первых, смешивался (или мог смешиваться) отказ от дидактического морализирования с отказом от моральной оценки. А это было особенно опасно в связи со вторым аспектом: представление о социальном организме как патологическом, о том, что под покровом приличий в свете царит преступление, делало патологию и преступление основой литературных сюжетов. Отсутствие моральной оценки легко могло слиться с романтической поэтизацией зла» (С. 539).

тревог, от социальной сферы. Во-вторых, найти точку опоры в мире и в себе для жизни и творчества. В этом отношении чрезвычайно значительно стихотворение «Выхожу один я на дорогу...», написанное, как принято считать, в самую печальную и безнадежную минуту состояния духа поэта.

### **«Выхожу один я на дорогу...» (1841)**

Лирический герой («я») поставлен лицом к лицу со всей Вселенной. Находясь на земле, он обнимает взором сразу и «дорогу», и «кремнистый путь», и Вселенную (земную и космическую «пустыню»). Он поставлен в центр мира, который увиден его глазами. Важнейшие «действующие лица» этой маленькой мистерии – «я», Вселенная (земля и небо), Бог. Время действия – ночь, когда Вселенная по-прежнему бодрствует, земля погружается в деятельный сон, который исключает смерть. Наступает час видимого с земли таинственного общения небесных тел между собой и с высшим существом. Все преходящее и сиюминутное ушло в небытие, все материальное и социальное удалилось и исчезло. Человек предстал наедине с землей, с небом, со звездами и с Богом. Между ними, казалось бы, нет ничего, что мешало бы непосредственному и живому разговору.

Во Вселенной нет никаких конфликтов, кругом царит гармония: «Пустыня внемлет Богу», «И звезда с звездою говорит». Ночь – прекрасная греза бытия:

В небесах торжественно и чудно!  
Спит земля в сияньи голубом...

Небо и земля полны согласия. Вселенная демонстрирует жизнь в ее величавом спокойствии и царственном могуществе.

Лирический герой также переживает гармонию со Вселенной, но согласие находится вне лирического «я». Внутренний мир лирического «я» полон волнений, беспокойства и тревоги. В центре гармонично устроенной вселенной помещен негармоничный герой:

Что же мне так больно и так трудно?  
Жду ль чего? Жалею ли о чем?

Казалось бы, лирический герой совершенно отчаялся и застыл в печальной безнадежности. Однако душа его вовсе не опустошена и желания в нем не угасли:

Я ищу свободы и покоя!  
Я б хотел забыться и заснуть!

Можно сказать, что лирический герой жаждет такой же гармонии вне и внутри себя, какую он наблюдает и переживает во Вселенной. Он мечтает о вечном слиянии со всем естественным бытием, но не ценой растворения своей личности в природе или космосе, не ценой физической и духовной смерти. Деятельный «сон» становится метафорой блаженства и счастья по аналогии со спящей «в сияньи голубом» землей, которая в ночной Вселенной окружена красотой и гармонией. Поэтому и «сон» лирического героя мыслится в земных образах, возвращающих героя на грешную землю и всегда, не только ночью, но и днем, сохраняющих признаки вселенского блаженства и счастья. Желание «забыться и заснуть» предполагает не смерть, а наслаждение ценностями жизни:

Но не тем холодным сном могилы...  
Я б желал навеки так заснуть,  
Чтоб в груди дремали жизни силы,  
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь;

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,  
Про любовь мне сладкий голос пел,  
Надо мной чтоб вечно зеленея  
Темный дуб склонялся и шумел.

Стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» совмещает в себе и сознание недостижимости «свободы и покоя», и страстную устремленность к вечной жизни, наполненной естественной красотой и гармонией. Личность в своих желаниях мыслится равновеликой мирозданию и жизни в их бессмертных, величественных и возвышенных проявлениях – природе, любви, искусстве. Слить воедино вечное и преходящее, ограниченное и беспредельное, забыть себя смертного и почувствовать обновленным и вечно живым – таковы мечты Лермонтова, который, желая совместить несовместимое, прилагает к себе (и человеку вообще) две меры – конечное и бесконечное. Понятно, что такого рода романтический максимализм невозможен, но на меньшее Лермонтов не согласен и потому всегда не удовлетворен, разочарован, обманут и обижен. Однако романтический максимализм говорит о высоте претензий к миру и человеку, о высоте тех требований к поэзии, которые предъявляет Лермонтов. В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» оглашены новые идеалы, на которые, возможно, хотел опереться Лермонтов, чтобы выйти из творческого кризиса.

Если в стихотворении «Любовь мертвеца» герой-мертвец признается, что «В стране покоя и забвенья» не забыл земной любви, если он бросает вызов Богу («Что мне сиянье божьей власти И рай святой? Я перенес земные страсти Туда с собой»), то в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» он, напротив, переносит небесную красоту и гармонию на землю, и его чувства перестают быть бунтарскими и мятежными, давая герою наслаждение и умиротворение<sup>82</sup>.

Совершенно понятно, что выход из творческого кризиса только намечен, и поэтому трудно сказать, в каком направлении развивалась бы лирика Лермонтова в дальнейшем.

Те же творческие процессы, что и в лирике, характерны для последних поэм и прозы, в особенности, для романа «Герой нашего времени».

## Поэмы 1837–1841 годов

В зрелый период Лермонтов написал шесть поэм («Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», «Гамбовская казначейша», «Беглец», «Мцыри», «Демон» и «Сказка для детей»).

### «Песня про... купца Калашникова» (1837)

<sup>82</sup> См. также анализ стихотворения в статье Д. Е. Максимова (Русская классическая литература: Разборы и анализы. М., «Просвещение», 1969. С. 127–141). Считая стихотворение одним из самых трагичных в лермонтовской лирике, исследователь писал, что Лермонтов создал стихотворение в минуты мрачного настроения и что стихотворение не вполне характерно для него, возможно, из-за отсутствия протеста и мятежного пафоса. Иначе осветил стихотворение Ю. М. Лотман (Ю. М. Лотман. О поэтах и поэзии. СПб., «Искусство-СПБ», 1996. С. 823–828): «Герой анализируемого стихотворения ищет той высшей свободы, которая не противоречит законам природы, не требует постоянного бунта, а, напротив, подразумевает полноту индивидуальной жизни, гармонически согласной с мировой жизнью» (С. 827). И далее: «Сон, о котором он мечтает, это не «холодный сон могилы», а полнота жизненных сил» (С. 828). Герой стихотворения, по словам Ю. М. Лотмана, «сохраняет надежду на любовь..., то есть достижение личного счастья, и слияние с образами мифологической и космической жизни. Дуб, у корней которого поэт хотел бы погрузиться в свой полный жизни сон, – это космический образ мирового дерева, соединяющего небо и землю, известный многим мифологическим системам. Таким образом, полнота жизни, в которую хотел бы погрузиться поэт, – это приобщение к природе в ее таинственном величии, удовлетворение жажды любви – выход из одиночества и погружение в мир древних преданий и мифов. <...> Вот та полнота жизни, которая выводила лирического героя лермонтовского стихотворения из устойчивого для всей лирики поэта одиночества» (С. 828).

Характерное для поэта столкновение прошлого и настоящего, часто встречающееся в лирике («Бородино» и др.), отражено и в поэме «Песня про... купца Калашникова», только в ней более подчеркнут народно-эпический смысл событий и конфликта. Фольклорно-эпическая основа «Песни...» сообщает уникальность поэме, которая не имеет соответствий в его поэзном творчестве.

Поводом к написанию «Песни...» послужила, возможно, история, происшедшая в Петербурге в 1836 г. и занявшая на некоторое время внимание общества. Лермонтов был в это время в Петербурге, и логично предположить, что тогдашние события стали ему известны. Цензор А. В. Никитенко записал в своем «Дневнике» (апрель и май): «За комедией Гоголя («Ревизор» – В. К.) на сцене последовала трагедия в действительной жизни: чиновник Павлов убил или почти убил действительного статского советника Апрелева, и в ту минуту, когда тот возвращался из церкви от венца с своею молодой женой. Это вместе с «Ревизором» занимает весь город». И далее: «Удивительные дела! Петербург, насколько известно, не на военном положении, Павлова велено судить и осудить в двадцать четыре часа военным судом. Его судили и осудили. <...> Публика страшно восстала против Павлова как «гносного убийцы»...». Но история на этом не кончилась: «Между тем вот что открылось. Апрелев шесть лет тому назад обольстил сестру Павлова, прижил с нею двух детей, обещал жениться. Павлов-брат требовал этого от него именем чести, именем своего оскорбленного семейства. Но дело затягивалось, и Павлов послал Апрелеву вызов на дуэль. Вместо ответа Апрелев объявил, что намерен жениться, но не на сестре Павлова, а на другой девушке. Павлов написал письмо матери невесты, в котором уведомлял ее, что Апрелев не свободен. Мать, гордая, надменная аристократка, отвечала на это, что девицу Павлову и ее детей можно удовлетворить деньгами. Еще другое письмо написал Павлов Апрелеву накануне свадьбы. «Если ты настолько подл, – писал он, – что не хочешь со мной разделаться обыкновенным способом между порядочными людьми, то я убью тебя под венцом». Павлов был сослан на Кавказ солдатом. Теперь публика встала на его сторону: «Еще благородная черта его. Во время суда от него требовали именем государя, чтобы он открыл причину своего необычайного поступка. За это ему обещали снисхождение. Он отвечал:

– Причину моего поступка может понять и оценить только Бог, который и рассудит меня с Апрелевым»<sup>83</sup>.

Таким образом, сюжет «Песни...» Лермонтов нашел в современности, увидев в Павлове, вступившемся за честь семьи, черты героической личности. Однако поэт обработал сюжет в народно-эпическом духе, перенеся события в русское средневековье. С этой целью Лермонтов воспользовался широким фольклорным материалом, в частности историческими песнями об Иване Грозном, не прибегая к какому-либо одному конкретному источнику.

Фольклорное начало выдержано во всем тексте «Песни...» – в строе народной речи, в стилистике, лексике, синтаксисе, стихе. Стих «Песни...» – безрифменный, четырехударный с дактилическим окончанием («Лишь один из них, из опричников. Удалой боец, буйный молодец...»). К особенностям фольклорной традиции относятся также перехваты и подхваты, скрепляющие стих (повторы конца строки в начале следующей). Как и в народных песнях, у Лермонтова широко используются анафоры. Народный характер стиха поддерживается и тем, что Лермонтов под одним ударением объединяет два слова: царю грозному, думу черную, упал замертво, как возговорил, вольной волею и др.

В стилистике народной песни употребительны отрицательные сравнения, зачины («Не сияет на небе солнце красное. Не любуются им тучки синие...»), «Не встречает его молодая жена, Не накрыт дубовый стол белой скатертью»), синонимические или тавтологические

---

<sup>83</sup> Никитенко А. В. Дневник. В трех томах. Том 1. М., 1955. С. 183–184. На эту историю впервые указано В. Гольштейном в статье ««Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»: проблема героизма» (М. Ю. Лермонтов. Pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. СПб., 2002. С. 949).

повторы с парными глаголами, прилагательными, наречиями или существительными («И гуляют-шумят ветры буйные», «Не шутку шутить, не людей смешить», «Прогневался гневом, топнул о землю», «Отвечай мне по правде, по совести», «наточить-наострить», «одеть-нарядить», «смертью лютою, позорною», «Торговать безданно, беспошлинно» и др.). К стилистике и тропике русского эпического фольклора Лермонтов обращается и в тех случаях, когда вводит постоянные эпитеты (конь – добрый, сабля – острая, воля – вольная, смерть – лютая), уменьшительные и ласкательные слова (голубушка, сторонушка, детинушка), краткие (стар человек) и полные (топором наостренным, У ворот стоят у тесовых) народно-речевые формы прилагательных, некоторые формы деепричастий (играючи, пируючи), глаголы с двойными приставками (приздумалась, поистратилась), также «высокие» формы сочетания глагола с приставкой (возговорил) и специфически народную лексику (супротив, нониче, промеж и др.).

Эпический характер «Песни...» подчеркнут и тем, что ее поют гусяры – сказители-песельники. Они одновременно слагают и исполняют ее. Стало быть, события в песне освещаются не от лица автора, а от эпических народных поэтов. Гусяры начинают «Песню...», заканчивают непосредственным обращением к слушателям каждую главу и завершают эпическое повествование. Это связано с тем, что авторский голос не допускается в «Песню...», чтобы не нарушить духовное единство изображаемого мира, которое несут с собой гусяры.

При этом речевое единство (все персонажи говорят фольклорным языком) конфликтует с содержанием «Песни...», с ее сюжетом.

С одной стороны, сюжет демонстрирует начавшийся раскол патриархального мира, родового и семейного уклада, с другой – содержание и форма «Песни...» противопоставлены современности и ее художественным формам, подобно тому, как исчезнувшее героико-трагическое прошлое, выраженное в общественно-значимой безличной форме, противопоставлено безгеройно-трагическому настоящему, выраженному в потерявших, по утверждению Лермонтова во многих стихотворениях, общественное значение личных формах лирической и лироэпической поэзии. «Песня...» содержала в себе современный художественно-общественный смысл, поэтому купца Калашникова и опричника Кирибеевича можно рассматривать в качестве типичных и вместе с тем осложненных лермонтовских героев-антагонистов, воплощающих два конфликтных начала – «соборное», патриархальное с человеком «простого» сознания, выполняющим роль героя-мстителя, который сражается и гибнет за свою честь, и личное со своевольным героем-индивидуалистом, справедливо наказанным за поругание чести, нарушение «христианского закона», господствующих обычаев и норм социально-бытового поведения.

Введение такого рода романтических героев в эпическое повествование существенно изменило характер народного эпоса, которому несвойственно изображение бытовой стороны жизни. В эпической «Песне...» есть влияние жанра бытовой повести. Если с Калашниковым связано представление о средневековом русском «рыцарстве», представителем которого неожиданно оказывается купец, а не боярин или дворянин, то с Кирибеевичем в «Песню...» входит представление о романтическом, демоническом, эгоистическом и злом начале, которое разрушает цельность патриархального мира и которое порождено деспотизмом царской власти. В результате такого эпико-романтического подхода к истории характер сохраняет и черты эпического, и черты лирико-романтического свойства. Он выступает исторически детерминированным, поскольку психология героя становится производным от исторической реальности и вместе с тем романтизированным: героям-антагонистам присущи признаки типовых для Лермонтова романтических персонажей. Тем самым романтический конфликт найден в русском средневековье, и это свидетельствует о его всеобщности и «вечности». Однако романтическое содержание прочно вписано в историю, в эпические формы народной поэзии и фольклорной речи.

Наконец, адрес «Песни...» – негероическое нынешнее время и поколение. В. Г. Белинский писал о том, что смысл поэмы «свидетельствует о состоянии духа поэта,

недовольного современною действительностью и перенесшегося от нее в далекое прошлое, чтоб там искать жизни, которой он не видит в настоящем»<sup>84</sup>. Поведение Калашникова на этом фоне – действенный пример, обращенный к современному поколению.

Степан Калашников, как герой средневекового прошлого, испытывает на себе тяжесть «царской милости». Он зависит от исторических обстоятельств, которые побуждают его бросить вызов обидчику. «Песня...» потому и получила достоинство эпического произведения, что месть Калашникова имеет не только личную мотивировку, но и общенародную, общезначимую. Калашников бунтует не против существующего общественного уклада, а против его нарушения. Он оскорблен и не согласен с попранием привычных жизненных устоев, защищает общечеловеческие и конкретно-исторические нормы, освященные традицией и христианским законом, установленные веками народной жизни. В этом смысле его протест связан с отстаиванием патриархального уклада, в котором он чувствует себя защищенным. Кирибеевич и Грозный, нарушая вековые моральные нормы, нарушают и общечеловеческую этику, покушаясь на личную свободу и честь. С этой точки зрения Кирибеевич выглядит своевольным индивидуалистом, Иван Грозный – тираном.

Патриархальный порядок обеспечивает Калашникову человеческое достоинство, крушение его делает героя уязвимым и несет ему гибель. Едва патриархальный уклад дает трещину, Калашников оказывается выброшенным из жизни.

Герой живет в то время, когда личности как таковой еще нет, поскольку человек не мыслил себя отдельно от общественного целого и не противопоставлял себя ему. Это означает, что и понятия свободы в современном Лермонтову европейском понимании у Калашникова не было и не могло быть. Человек того времени, как замечательно показал Лермонтов, – раб царя и раб Божий. Калашников, как купец, лично свободен, но свобода от царя, от Бога, от уклада жизни ему не нужна. Герой только и может существовать в патриархальном, самодержавном и иерархически устроенном мире, где он занимает твердое и прочное место.

Проникновение Лермонтова в своеобразие средневековья дает поэту возможность по-новому повернуть обычный образ героя-мстителя, который лишается эгоистического своеволия, поскольку его протест в данном случае совпадает с народной точкой зрения и находит в ней опору. В личной обиде Калашников увидел общественный смысл: оскорблен не только он, не только его семья и его род, но и весь народ с его правдой и совестью.

К этому надо добавить, что героем, защищающим традиционные национальные устои, выведен купец, представитель того сословия, которое во времена Лермонтова прочно сохраняло старинные национальные обычаи и патриархальные нравы. Именно народ и купец Калашников верны христианскому закону, церкви и связанным с ними обычаям и обязанностям. Кирибеевич не вспоминает о христианском законе, он равнодушен к религии, которая вошла в плоть и кровь народа и семьи Калашникова, став частью их домашнего обихода. И когда Степан Парамонович говорит: «И жил я по закону Господнему», он имеет в виду то народное православие, которое закрепилось в церковных и домашних обрядах и обычаях. Речь идет о том, что закон как правовой юридический инструмент не существует, а есть лишь закон христианский, закрепленный в памяти народа. Эту память и хранят гусяры.

Для Лермонтова эпоха Грозного важна и с точки зрения связей между людьми. Время Грозного (как, впрочем, и современность) осознано периодом ломки родовых отношений. Между родами, семьями виден антагонизм, и боярская семья отлична от семьи купеческой. Не случайно в «Песне...» подчеркивается, что Кирибеевич из семьи Малютиной, Степан Калашников бросает упрек жене: «Уж гуляла ты, пировала ты, Чай, с сынками все боярскими!..» Иван Грозный спрашивает у опричника: «Или с ног тебя сбил в кулачном бою На Москве-реке сын купеческий?»

Социальное различие между Калашниковым и Кирибеевичем значительно для

---

<sup>84</sup> *Белинский В. Т.* Полн. собр. соч., т. VI. С. 36.



художественного смысла «Песни...»: социальные отношения извращают подлинную природу людей, угрожают их единству и согласию, противостоят народным устоям и народной психологии, сложившейся, как утопически изобразил Лермонтов, на основе единого родового существа русской национальности.

Кирибеевичу – носителю личного произвола, разрушающего родовые отношения, принятые и усвоенные всем народом, – противостоит Степан Парамонович Калашников, защитник народных обычаев и христианского закона. Поэтому романтический протест личности, выходящей один на один в бой с погрязшим христианским законом, обретает широкий эпический размах.

Бой Калашникова с Кирибеевичем происходит на виду всего народа. Эмоциональным выражением смертельного поединка и вместе с тем величия нравственной идеи, заключенной в нем, служит предшествующее бою описание, передающее чувство справедливости предстоящего возмездия.

Совершенно иной эмоциональный колорит у описания, предшествующего казни Калашникова. Оно содержит внутреннюю тревогу. Заунывный гуд-вой колокола совмещен с мрачной веселостью палача.

Пред лицом Ивана Грозного Степан Калашников на виду всей Москвы, ее Кремля и церковью всей святой Руси защищает личную честь и народную правду. Но, защищая христианский закон, он одновременно и преступает его. Дело в том, что честный открытый бой с противником – своего рода национальный «рыцарский» поединок, «рыцарское» игрище на русский лад. Оно предполагает измерение силы, ловкости, удачи при столкновении одного человека с другим. Тут нет места посторонним соображениям – обиде, зависти, корысти, личной мести. Бой же Калашникова с Кирибеевичем – не обычный кулачный бой, а смертельный. Степан Парамонович вышел не только с намерением постоять за правду, но и отомстить и даже непременно убить обидчика. Если Кирибеевич, как своевольная личность, не сомневается в праве Калашникова мстить, то христианский закон, чуждый эгоистическим претензиям личности, не предусматривает такого права. Потешный бой не может стать умышленным и преднамеренным убийством. Форма открытого и честного поединка утрачивает свою природу и скрывает личную месть, хотя бы эта месть и была оправдана высокими соображениями о защите правды народной и «закона Господнего».

Двойственный характер боя определен двойственностью поведения Калашникова. С одной стороны, он защищает закон, карая своего обидчика и нарушителя общенародных обычаев, с другой – превращается в мстителя и убийцу. Он не обращается к царю, который в качестве блюстителя христианского закона, обязан восстановить справедливость и наказать Кирибеевича, а самовольно вершит личный суд («И я выйду тогда на опричника, Буду насмерть биться до последних сил...»). Не подлежит сомнению, что преступление Калашникова – намеренное убийство оскорбленного и опозорившего его человека – высокое преступление, месть за поруганное достоинство и самим народом определенные нормы общежития. Однако поступок Степана Парамоновича ставит его выше чтимого им родового закона.

Поведение Калашникова предосудительно и в другом отношении: «правила» поединков, утверждая благородство бойцов, категорически запрещали наносить удары в голову и в лицо. Это означало, что нужно остерегаться нечаянной смерти и нельзя покушаться на достоинство человека. Целью ударов должны быть только части тела от шеи до пояса<sup>85</sup>. Кирибеевич ударил Калашникова «посередь груди», т. е. не нарушая «правил», Калашников «ударил своего ненавистника Прямо в левый висок со всего плеча».

Дважды преступив закон, Степан Парамонович склоняет перед ним голову.

В связи с этим очень существенно отношение к Калашникову Ивана Грозного, гусяров

---

<sup>85</sup> См., например, исторический роман И. И. Лажечникова «Басурман».

и Лермонтова.

Научная литература, как правило, не благоволила к Ивану Васильевичу, считая, что царь изображен деспотом и тираном, жестоко казнившим смелого купца. Однако никакой особой жестокости в действиях Ивана Грозного нет, если принять во внимание суровые нравы эпохи, весьма далекие от гуманистических моральных и этических норм. Царь выведен в поэме хранителем общерусского христианского закона, и ему волей судьбы поручена высшая светская власть над народом. Он твердо выполняет общие установления, и его нельзя упрекнуть в забвении обычаев. Он, как и подобает царю, «пирует во славу Божию, В удовольствие свое и веселие». Кирибеевича он наставляет свататься по русскому обряду. В сцене казни Иван Грозный тоже стремиться поступить по справедливости. Узнав, что Калашников убил его любимого опричника «вольной волею», т. е. умышленно и намеренно, царь, соблюдая христианский закон (в большей мере – букву, а не дух), обязан наказать его за совершенное преступление. Одновременно он по достоинству ценит прямоту и правдивые слова купца, обещая позаботиться о его роде.

Наконец, казнь Калашникова он тоже обставляет согласно обычаям. Многие исследователи почему-то милость Грозного склонны понимать лишь как жестокую иронию. Между тем, если это и ирония, то «историческая». Ее нельзя оценивать, применяя к ней нравственные мерки XIX в. или современные. Если же следовать духу эпохи, то нужно признать, что Иван Васильевич по-настоящему оказывается и справедливым, и милостивым. Другое дело, что такая «милость» выглядит злой, кощунственной и какой-то извращенной насмешкой над человеческой личностью.

С точки зрения Ивана Грозного, Калашников должен быть казнен «казнью лютою, позорною»<sup>86</sup>, потому что он бросил вызов царю, проявил буйство, «вольной волею», не случайно, убив царского любимого опричника. Потешный бой предусматривал не наказание победившего, а царскую награду:

Кто побьет кого, того царь наградит,  
А кто будет побит, того Бог простит!

Калашников превратил кулачную забаву в смертоубийство. Признаваясь в своем желании убить Кирибеевича, купец противопоставляет себя как личность царю:

А за что про что – не скажу тебе,  
Скажу только Богу единому.

Калашников и Кирибеевич неожиданно сближаются: один утаивает от царя правду об Алене Дмитриевне (гусяры приравнивают рассказ Кирибеевича к обману: «Ох ты гой еси, царь Иван Васильевич! Обманул тебя твой лукавый раб, Не сказал тебе правды истинной...»), другой не открывает своих подлинных побуждений, нисколько не раскаивается в содеянном. Однако герои одновременно и расходятся: Кирибеевич «обманывает» ради удовлетворения личной страсти, Калашников – ради охранения достоинства рода и своей чести.

В том, что царь не обнаруживает никакой особенной жестокости и свирепости по отношению к Калашникову, которые выходили бы за рамки исторической эпохи, убеждает освещение эпизода казни в словах гусяров. Их голос – голос народа, они поют от его имени, они хранители его исторической памяти. Гусяры не осуждают Ивана Грозного (хотя прямо осуждают Кирибеевича), в эпически нейтральном тоне излагают события. Они сочувствуют Калашникову, понимают его обиду, уважают его отвагу, скорбят о его казни, помнят о нем,

---

<sup>86</sup> Слово «позорною» здесь означает «зрелищною», выставленную на обозрение; происходящую, на виду всего народа, при стечении большого числа людей.

но купец в их глазах еще и «головушка бесталанная». Над его могилой «гуляют-шумят ветры буйные». Для гусяров личная месть Калашникова не вмещается в законы христианского мира, она выпадет из него. В последних словах гусяры провозглашают славу в честь всего народа христианского, который и выступает хранителем веры, национальных обычаев, обрядов и морали.

Для Лермонтова в «Песне...» были существенны и другие смыслы. Во-первых, гусяры – древние поэты, которые складывают песни, черпая материал из народного опыта. Их песни нужны народу, для которого гусяры и поют. Сложной им песней «тешился» «православный народ». Во-вторых, единство средневекового христианского мира, сохраняя цельность, начинает расшатываться: на арену истории выходит личность, которая одновременно и защищает, и нарушает бытовые моральные нормы, подрывая общественные устои. Следствием такого состояния выступает разрыв между народом и царем. Народ становится хранителем патриархального порядка, тогда как царю недоступны глубинные внутренние причины поступков людей, которые от него утаены и скрыты. Царь лишь формально соблюдает обычай: он не мстит Калашникову за смерть опричника, но невольно творит расправу, не зная всей правды. Из-за этого справедливость и милость становятся слепыми и бездушными. Причина заключается в том, что в эпоху Грозного между царем и народом стоит опричник, в новое время – дворянская верхушка, толпящаяся у трона. Распад непосредственных и прочных связей между народом и царем, внутри общества выдвигает на первый план личность, которая либо нарушает традиционные установления, либо мстит за их нарушение. И в том, и в другом случае, в прежние и нынешние времена протест, бунт и мятеж личности неизбежно принимают двойственный по содержанию и форме характер: законный и незаконный, гуманный и антигуманный, героический и мстительный, общенародный и эгоистический.

В «Песне...» Лермонтов сделал значительный шаг вперед в художественном изображении истории. Поступки и психология персонажей обусловлены средой, обстоятельствами жизни, бытом. Все это выводило «Песню...» из круга романтических произведений обычного типа. И вместе с тем романтизм из «Песни...» не изымается. Историческая среда существует как мыслимая антитеза современности и как поэтический вымысел, идеализирующий эпоху Грозного, патриархальный образ жизни, вмещающий общенародные этические нормы и мотивирующий протест героя. Зависимость персонажей от среды получает романтическую интерпретацию. Это позволяет Лермонтову увидеть ценность личности в ее общности с народным целым. Калашников значителен как личность тем, что разделяет народные представления о христианском законе, о нравственных нормах. В них он находит опору своим поступкам и черпает силы для отражения зла. Однако Калашников, как и другие лермонтовские герои, способен на сопротивление и гибель, но никак не на победу. Этим демонстрируется трагизм положения персонажей во враждебном мире, мощь которого превышает их физические и духовные возможности.

Художественное решение проблем, поднятых в «Песне...», сказалось в последующих произведениях Лермонтова.

В поэнном творчестве поэту свойственна некоторая контрастность, сочетающаяся с преобладанием. Так, следующая поэма – «Тамбовская казначейша» – по своим истокам (анекдот) никак не связана с «Песней...», основанной на историческом предании и фольклорном материале, однако общим в них становится обращение к быту и сюжет – героический в «Песне...» и спародированный в «Тамбовской казначейше». Поэмы «Мцыри» и «Беглец» посвящены судьбам кавказских юношей, но один из них рвется в родную среду, чтобы слиться с ней, а другой нарушает древние обычаи и изгоняется из горского общества. Поэме «Демон» противостоит «Сказка для детей», но они связаны демоническими персонажами, обитающими, однако, в разных сферах. Создается впечатление, что поэмы пишутся по принципу травести: Лермонтов переиначивает и отчасти пародирует либо тему, либо персонажей, либо характер изображения.

## «Тамбовская казначейша» (1838)

Ни комическое, пародийное, ни бытовое начала не могли укрыться от исследователей поэмы «Тамбовская казначейша». Одни из них (Б. М. Эйхенбаум, Л. В. Пумпянский) выделяют пародийность, комичность как конструктивный стержень поэмы, другие (И. З. Серман) наибольшее значение придают изображению быта. Очевидно, и комическая, пародийная устремленность поэмы, и быт, на фоне которого разыгрывается действие, одинаково важны и нужны Лермонтову. Это становится особенно ясно, если принять принцип контрастно-преемственного написания поздних поэм как особенность их создания.

«Тамбовская казначейша» – поэма о провинциальном быте, в основу которой положен действительный случай, оформившийся в анекдот<sup>87</sup>. Быт в поэме окрашен комически и подан в легком, комическом ключе.

Сюжет «Тамбовской казначейши» прост и в некотором смысле является пародией на «Песню...». В Тамбове, который «на карте генеральной Кругом означен не всегда», произошло важное событие, встряхнувшее от сонной скуки всех горожан, – в город вошел полк улан. Один из офицеров, штаб-ротмистр Гарин, поселился в гостинице Московской, напротив дома губернского казначея господина Бобковского, женатого на красавице Авдотье Николавне. Познакомившись с Авдотьей Николавной, Гарин приступил к решительным действиям, но неудачно. Такова завязка.

Если сравнить события в «Тамбовской казначейше» с событиями в «Песне...», то сходство и различие не вызывают сомнений. Авдотья Николавна – пародия на Алену Дмитриевну, Гарин – на Кирибеевича, Бобковской – на Калашникова, предводитель дворянства, «Амфитрион», устраивающий пир, – на Ивана Грозного. Если Алена Дмитриевна избегала Кирибеевича, то Авдотья Николавна нисколько не отвергает ухаживаний. Гарин, как и Кирибеевич в отношении Алены Дмитриевны, принадлежит к чуждой Авдотье Николавне и Бобковскому среде. Гарин предполагает, что Бобковской, заставший улана наедине с супругой, вызовет его на дуэль: «Дома пули И пистолеты снарядил...». Однако казначей вместо вызова на поединок приглашает «на вистик». Все ситуации «Песни...» в «Тамбовской казначейше» пародируются, причем от героического прошлого в современности не остается и следа: оскорбление остается без ответа, поединок заменяется карточной игрой. В ходе игры роли меняются: Гарин, соблазнитель, современный Кирибеевич, оставляет Бобковского, нынешнего Калашникова, в полном проигрыше. Победенный вместо защиты своей чести и достоинства решает поставить их на карту, равно как и честь и достоинство своей жены, – он отваживается «проиграть уж и жену». Победитель великодушно принимает жену казначея в качестве карточной ставки. Оба героя в нравственном отношении стоят друг друга. Когда жена, Авдотья Николавна, оказалась проигранной, она вступает за свою честь.

Пародией на «Песню...» выглядят и все дальнейшие события. Если Кирибеевич гибнет, то улан выходит победителем и в награду получает свою возлюбленную красавицу:

Ее в охапку  
Схватив – с добычей дорогой,  
Забыв расчеты, саблю, шапку,  
Улан отправился домой.

---

<sup>87</sup> Анекдотом в лермонтовское время называли либо краткое изложение какого-либо происшествия, обратившего внимание своей новизной, необычностью или неожиданностью, либо любопытную или странную черту в характере или жизни какого-нибудь лица. Знакомая Лермонтова А. О. Смирнова услышала от своей институтской подруги, Стефани Радзивилл, дочери польского богача-магната, рассказ о том, как дед Стефани отдал ее мать, когда ей было шестнадцать лет, замуж за некоего Старжинского, который проиграл ее в карты за шестнадцать тысяч злотых (*Смирнова-Россет А. О. Воспоминания. Письма. М., 1990. С. 85*).

В «Песне...» гуслиеры хранят народную память о предании и о поступке Степана Калашникова. В «Тамбовской казначейше» этому соответствуют городские пересуды:

Кто очень важно, кто шутя,  
Об этом все распространялись.

Наконец, сказанию, эпической песне и важному эпическому фольклорному стилю «Песни...» противопоставлена в «Тамбовской казначейше» современная «печальная быль», «сказка», анекдот, исключаяющие драматические события, напряженное действие, глубокие, цельные страсти и выдержанные в легком духе, во фривольной стилистике, в сниженно-бытовой разговорной манере повествования («Вы ждали действия, страстей? Повсюду нынче ищут драмы, Все просят крови – даже дамы»). Современные истории часто оказываются пародиями на героические и трагические предания древности. Конечно, анекдот о муже, проигравшем жену в карты, свидетельствует об испорченных нравах, о том, что личность обесценена, но сам трагизм обыденной жизни принимает комическую форму, превращаясь в нелепость, в смешной казус. Современная литература также не идет ни в какое сравнение с величавыми и эпически значительными сказаниями, заведомо проигрывая им.

Две последние кавказские поэмы «Беглец (Горская легенда)» и «Мцыри» также представляют собой дублетную пару с противоположными сюжетами: Гарун изгоняется из горского общества. Мцыри всей душой стремится туда. Оба героя гибнут: Мцыри умирает, Гарун закалывает себя. Мцыри думает, что перед кончиной его утешит друг или брат, Гаруна отвергает и друг, и возлюбленная, и родная мать. Мцыри отважен, Гарун труслив. Один чтит горские законы, другой их нарушает. Русский мир также неодинаков: в поэме «Беглец» русские – враги, в поэме «Мцыри» русские выполняют цивилизованную и благородную миссию – они несут свет просвещения и мир на Кавказ, защищают горские народы.

### **«Беглец» (1837–1838?)**

В поэме «Беглец» Гарун осуждается как трус, который бежал с поля боя и не сумел ни отомстить за отца и братьев, ни отстоять честь и вольность черкесов. Он мог вернуться домой либо победителем, либо отомстившим. В противном случае он должен был принять смерть, которая лучше позора. Таков закон черкесского коллектива, который в этом случае отчасти совпадает с общечеловеческими нравственными нормами, ибо трус презирается всеми народами. Различие заключается лишь в том, что отмщенье врагу тесно связано с обычаем кровной мести, но в поэме этот мотив не выдвигается на первый план: в ней речь идет не о личной обиде и не о мести личному врагу, а о чести и вольности всего народа.

Возвращение Гаруна в родной дом обернулось одиночеством, изгнанием из горского коллектива и гибелью. На войне он был вместе со всеми, но общество вытолкнуло его и обрекло на позорную смерть. Тот, кто нарушил древние законы, автоматически стал врагом веры: недаром мать называет сына «гяуром лукавым», и даже его труп нет места среди «праведных». Для горца обычай, кровная месть, вера, законы вольности и чести неразделимы. Трус выпадает из всей системы горских общественных отношений, и Гаруну ничего не остается, как заколоть себя.

### **«Мцыри» (1839)**

Герой поэмы стал пленником русского генерала; он помещен в монастырь, где был «Искусством дружеским спасен». Мцыри – не трус, он смел, отважен, в нем проснулся могучий дух отцов, он всей душой стремится в горы, в родное общество, хочет жить по обычаям предков. И – не может. Кавказ отталкивает от себя Мцыри, как и Гаруна, но, конечно, по совершенно другим причинам.

Характер Мцыри (в переводе: послушник) обозначен в эпитафии из 1-й Книги Царств (Библия): «Вкушая, вкусив мало меда, и се аз умираю». Эпитафия приобретает символический смысл и свидетельствует не столько о жизнелюбии Мцыри, сколько о трагической обреченности героя. Вся поэма, кроме эпического зачина, представляет собой исповедь-монолог Мцыри, где он выступает главным действующим лицом и рассказчиком. Хотя Мцыри рассказывает о своих приключениях уже после того, как найден монахами и вновь водворен в монастырь, речи Мцыри придана синхронность слова и переживания, слова и действия.

Мцыри прежде всего герой действия, непосредственного поступка. Жить для него – значит действовать. В отличие от героев пушкинских романтических поэм Мцыри – «естественный» человек, вынужденный жить в неволе монастыря. Бегство в естественную среду означает для него возвращение в родную стихию, в страну отцов, к самому себе, куда зовет его «могучий дух», данный ему с рождения. Мцыри откликается на этот зов природы, чтобы ощутить жизнь, предназначенную ему по праву рождения. Однако пребывание в монастыре наложило свой отпечаток – Мцыри слаб телом, жизненные силы его не соответствуют могуществу духа. Причина заключается в том, что он отдален от естественной среды воспитанием в чуждом и неорганичном для него укладе. Раздвоенность и противоречивость Мцыри выражаются в тоске по родине, куда он стремится и которую воспринимает как полную свободную, идеальную среду и в трагической гибели иллюзии, будто он может стать частью природного мира и гармонически слиться с ним. Внутренняя коллизия – могущество духа и слабость тела – получает внешнее выражение: открытый, распахнутый природный мир и замкнутость, чужеродность монастыря. Могучий дух обречен на гибель в несвойственном ему укладе, но и убежавший на волю Мцыри оказывается неприспособленным к ней. Это выражается в его метаниях по кругу.

В основе сюжета, таким образом, лежит традиционная романтическая ситуация – бегство исключительного героя из неволи, которое является не приобщением к иному культурному укладу, а возвращением в родную среду. На этом пути к свободе герой терпит поражение, но и тот уклад, в котором он вырос (монастырь), также уходит в небытие. Исключительная индивидуальная судьба сопоставляется с вечностью и растворяется в ней, и это вносит в поэму примирительную ноту.

Одновременно тревоги и страдания частного человека остаются неразрешенными, порыв к свободе неудовлетворенным, и результатом становится невозможность примирения. Как нарушение горских обычаев («Беглец»), так и стремление следовать им не приводят героев к победе, обрекает на одиночество и гибель. Горские обычаи торжествуют и не умирают, как торжествует и не кончается жизнь, но судьба личности всегда и всюду остается трагичной. Таковы противоречивость бытия и противоречивый ход истории. Поэма «Мцыри» при сосредоточенности конфликта на частной судьбе не чужда вечных, бытийных, мистериальных мотивов, поскольку действие разворачивается на фоне всего мира («Кругом меня цвел божий сад...»). В поэме «Демон» эти мотивы становятся центральными.

### **«Демон» (1841)**

Эта романтическая поэма создавалась Лермонтовым в течение 10 лет. Ее окончательная редакция сложилась в 1839 г. При жизни Лермонтова поэма не была опубликована и впервые появилась за границей.

Сюжетом «Демона» послужила легенда о падшем ангеле, когда-то входившем в свиту Бога, но затем возроптавшем на Него за то, что Бог будто бы несправедлив и допускает зло. Образ Демона восходит к ветхозаветному пророчеству о гибели Вавилона, в котором говорится о падшем ангеле, восставшем на Бога. Отпав от Бога, ангел стал демоном, слугой Сатаны, и ополчился на Бога якобы из любви к человечеству и с расчетом на то, что люди покинут Бога. За это он был наказан бессмертием и вечным изгнанием. Однако посеянное демоном зло не принесло плодов добра. Оно так и осталось злом, не исправив человечество,

а породив еще больше грешников. И тогда демон разочаровался в Сатане.

Он решил помириться с Богом. Сюжет легенды предполагает конфликт исполинских героев (Сатаны, Демона) с Богом. Поэтому местом действия становятся заоблачные сферы, астральное пространство. Литературная традиция трактовки мистериального сюжета восходит к поэме Мильтона «Потерянный рай».

Лермонтов написал поэму о том, что случилось после бегства ангела от Бога и после разочарования демона в Сатане. Вопросы, которые были поставлены Лермонтовым в поэме, звучат примерно так: возможно ли искупление грехов, возвращение в лоно Бога, если герой поэмы – Демон – не собирается отказываться от своих прежних убеждений? Может ли примириться с Богом тот, кто Божьего мира не принимает и кто по-прежнему остается индивидуалистом, противопоставляющим всему миру свое «я»? Может ли падший ангел, вновь ищущий согласия с Богом, творить добро?

Чтобы разрешить эти художественные задачи, Лермонтов выдвигает две идеи. Одна из них – романтическая мысль о любви, спасающей от одиночества и изгнания. Предполагается, что, полюбив земную женщину, Демон может вновь приобщиться к Божьему миру. Земная женщина своей любовью должна возродить героя, который встанет на путь добра. Вторая мысль противоположна первой: если земная любовь благотворна для Демона, то чувство Демона к земной женщине пагубно. Дьявольская страсть несет человеку гибель. Итак, поэма основана на двух несовместимых и отрицающих друг друга идеях, которые реализуются в ходе романтического конфликта, приобретающего мистериальный характер, – развертывающуюся на небесах распрю Демона с Богом.

Демон некогда вступил в конфликт с Богом и созданным им мирозданием. По убеждениям Демона, мироздание устроено плохо. Так как творец мира – Бог, то, стало быть, он и виноват в несовершенстве своего творения. Демон воспринимает созданный Богом мир как нанесенную ему личную обиду. Она имеет своим основанием, казалось бы, любовь Демона к людям. Из этой любви и из чувства обиды на Бога вырастает мятеж, бунт Демона, обращенный против Творца. Демон понимает его как справедливую месть за несовершенство мира. Бунт Демона, олицетворяющего злое начало, с одной стороны, расширяется до грандиозных пределов Вселенной и доходит до полного отрицания всего, что создано Богом; с другой стороны, бунт суживается до разочарования и протеста каждой отдельной личности, неудовлетворенной несовершенством земного мира.

В поэме «Демон» центральный персонаж не враждует с Богом, он хочет достичь с Ним мира, гармонии, вновь почувствовать ценность добра и красоты («Хочу я с Богом помириться.

Хочу любить, хочу молиться, хочу я веровать добру»). Казалось бы, Демон лишен недостатков человеческой природы – он вечен. Будучи «чистым херувимом», Демон

Не знал ни злобы, ни сомненья,  
И не грозил уму его  
Веков бесплодных ряд унылый...

Вечность не была ему в тягость. Но все изменилось с тех пор, как Демон отпал от Бога. По своей роли он стал носителем и сеятелем зла. С тех пор два чувства угнетали Демона: он властвовал ничтожной землей и скучал:

Давно отверженный блуждал  
В пустыне мира без приюта...

Власть над ничтожной землей – не слишком большая честь для безгранично амбициозного Демона. Он, «счастливый первенец творенья», решает вернуться в свиту Бога, вновь обрести ангельский чин. Однако Демон по-прежнему презирает землю, ее природу, все человечество, весь сотворенный Богом мир. Величественные, роскошные и дикие картины

горного Кавказа, открывшиеся его глазам, не трогают его.

Все это означает, что через земную природу Демон не мог возродиться к новой жизни. Природа была бессильна вдохновить Демона на добро, она не меняла ни его духа, ни его души.

Перелом в Демоне происходит в тот миг, когда он увидел Тамару. В ней играли жизнь, молодость, она была детски чиста, весела и наивна, превосходя естественностью саму природу:

И улыбается она,  
Веселья детского полна...

Здесь, в этом месте, речь повествователя (поэма «Демон» имеет подзаголовок «Восточная повесть») вторгается «восточный» стиль, передающий впечатления Демона:

Клянусь полночною звездой,  
Лучом заката и востока...

В этот миг в Демоне возникло желание переродиться, и он подумал, что такая попытка может окончиться успехом, если его полюбит земная женщина, в которую он должен вдохнуть любовь к себе и которую он полюбит сам. Отныне любовь к Тамаре и потребность внушить ей любовь к себе занимает все существо Демона, потому что через любовь к земной женщине гордый дух надеется вновь прикоснуться к мировой гармонии. Живая красота Тамары рисовала перед Демоном некогда обретенное и потом потерянное счастье. Если после утраченного счастья душа Демона омертвела, стала опустошенной и немой, если его «грудь» была «бесплодной», если чувства ему ничего не говорили, кроме злобы, зависти, ненависти и презрения, если в нем ничего не рождалось – ни звуков, ни слов, то теперь любовь пробудила его к творческой жизни («В нем чувство вдруг заговорило Родным когда-то языком»).

Итак, любовь наполнила душу Демона и вытеснила из нее все остальные желания. Все, что есть на свете великого, мощного и драгоценного, стало ничтожно перед любовью к Тамаре. Неземная страсть сделала Демона поэтом, обладающим неземной музыкой речи.

Однако на пути к сердцу Тамары Демон встретился с препятствием: его заочная возлюбленная, которая еще не подозревает о своей участи, – невеста. Чтобы Тамара досталась только ему, «лукавый Демон» возмущает жениха Тамары «коварною мечтою» и способствует его гибели. Однако остается память Тамары о женихе, остается ее неутешное горе. Демон стремится уничтожить и их, предлагая Тамаре свою любовь и смущая ее душу сомнением в необходимости хранить верность возлюбленному и память о нем («Не плачь, дитя, не плачь напрасно!»).

Вторгаясь в жизнь Тамары, Демон разрушает устойчивый, наивный мир патриархальной цельности. Его любовь к Тамаре исполнена эгоизма: она нужна Демону для собственного возрождения и возвращения утраченной гармонии с миром. Для замысла Демона чрезвычайно важно, чтобы не только Демон полюбил земную женщину, но и чтобы земная женщина полюбила неземное существо, неземной дух. Жестокость умысла Демона состоит в том, что земная душа Тамары и неземная душа Демона несовместимы. Тамара – плотское существо. Демон – бесплотен. Между ними не может быть гармонии. Любовь Тамары к Демону означает, равно как и любовь Демона к Тамаре, либо гибель Тамары, либо крах надежд Демона. Кто-то из героев либо оба должны пасть жертвами любви, если она будет пробуждена. Демон заранее требует такой жертвы от Тамары. Сам он не хочет жертвовать ничем. Уговаривая Тамару забыть о погибшем женихе, он с тем же презрением, как и раньше, убеждает ее в ничтожестве земной жизни и доли человека. И тут же открывает перед ней картины вечной космической жизни («На воздушном океане Без руля и без ветрил Тихо плавают в тумане Хоры стройные светил...»). Там, в этом необозримом, холодном и



чуждом Тамаре мире, куда Демон увлекает Тамару и где он чувствует себя господином и хозяином, нет ни радости, ни горя, ни прошедшего, ни настоящего, ни памяти, ни забвенья, ни зла, ни добра. Это не земля, не небесный рай, – это область обещанного обитания Тамары, где властвует изгнанник рая.

С явлением Демона и с его речью Тамара погружается в неведомое ей царство. Слова и звуки, льющиеся из его уст, тоже поражают Тамару своей неземной новизной, небывалой, доселе никогда не слышанной выразительностью:

И этот голос чудно-новый,  
Ей мнилось, все еще звучал.

В голосе Демона есть не смысловое, а мощное музыкально-поэтическое обаяние. Этот голос обладает убеждающей магической силой, и Тамара смущена и потрясена не столько значениями слов, сколько веющей от слов и речи Демона, от звуков его голоса музыкальной мощью<sup>88</sup>. Тамара не может объяснить, что же содержали в себе слова Демона, но она ощущает, как ее душа словно покидает плоть и землю, устремляясь к чистой духовности, в горние выси и желая преодолеть земное притяжение.

Чувствуя таящуюся в этих переживаниях опасность, она умоляет отца отдать ее в монастырь. Но и там «дума преступная» неотступно преследует ее сердце, которое уже не может предаться «восторгам чистым». Мир для Тамары теперь «одет угрюмой тенью»,

И всё ей в нем предлог мученью –  
И утра луч и мрак ночей.

Встреча с Демоном означает для Тамары потерю естественности и погружение в область познания. Земная любовь сменяется могучей, сверхчеловеческой страстью, цельный внутренний мир дает трещину, являя противоборство добрых и злых начал, выступающих как верность прежней любви и неясная мечта («Все беззаконною мечтой В ней сердце билось как прежде»). Отныне противоречия раздрают душу Тамары и терзают ее. Она как бы вкусила от древа познания и узнала сомнения. С тех пор княжна погружена в думу. Душа Тамары становится ареной борьбы обычаев, патриархальных устоев и нового, «грешного» чувства.

Искушая Тамару, Демон представляется ей страдальцем, которому опостытели зло, познание и свобода, нелюбовь неба и земли, отверженность, бесприютность и одиночество. Он просит любви и участия к его страданиям и душевным терзаниям, уверяя, что впервые полюбил земной любовью, впервые познал мучения любви. Жалуясь Тамаре на свое бессмертие в скуке одиночества, Демон раскрывает перед ней такие страдания, которые незнакомы героине. Демон лелеет свои мучения, потому что они, во-первых, отличны от людских, во-вторых, по грандиозности и безнадежности не могут сравниться с мучениями людей.

Итак, на одной чаше весов – минута и вечность страданий Демона, на другой – тягостные лишения, труды и беды человеческих поколений, которые рано или поздно исчезнут, ибо жизнь человеку дана на срок. С одной стороны, на земле нет вечной красоты, вечной любви, вечной дружбы, вечной жизни, с другой – земные страдания тоже не вечны. Демон хочет навечно сохранить блаженство и навсегда уничтожить свои мучения. Однако земля и владения Демона устроены по-другому: на земле красота соседствует с безобразием, добро со злом, любовь с ненавистью; в мире Демона царствуют вечное зло, вечное сомнение, вечная тревога и вечное презрение. Лишь в раю вечно цветет красота, торжествуют добро и

---

<sup>88</sup> На это обратил внимание Е. Г. Эткинд в книге: «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопозтики русской литературы XVIII–XIX веков. М., 1999. С. 89–92.

бессмертная любовь. Демон – и Тамара, жалея его, готова пожертвовать собой, отдать ему свою любовь и переселиться в его владения, если он даст ненарушимую клятву в отказе «от злых стяжаний», – обещает ей раскаяться перед Богом и стереть «следы небесного огня», напечатленные на своем челе при изгнании из рая. Он готов раскаяться в своих прегрешениях, лишь бы Тамара одарила его любовью, которая для Демона – пропуск в рай.

Демону удается одержать верх над земной женщиной, которая, поверив его магически-убедительным, полным поэтической силы речам, одаряет его любовью («Увы! злой дух торжествовал! Смертельный яд его лобзанья Мгновенно в грудь ее проник», «Двух душ согласное лобзанье»). Проникшись глубоким сочувствием к страданиям духа зла и надеясь на его возрождение, Тамара отвечает ему любовью и приносит свою жизнь в жертву этой любви. Во влюбленном Демоне пробудился поэт, из уст которого полились волшебные речи. Однако неземная любовь Демона губительна для земной женщины: его поцелуй наполнен смертельным ядом. Любимая Демоном женщина умирает в тот миг, когда злой дух

Коснулся жаркими устами  
Ее трепещущим губам.

Совершившая грех душа усопшей Тамары еще полна внушенных Демоном сомнений.

От власти Демона-искусителя Тамару спасает ангел, смывающий слезами знаки зла с грешной души. Оказывается, Бог послал «испытание» Тамаре, которая, преодолев страдания и пожертвовав собой, полюбила Демона, чтобы тот обратился к добру. Иначе говоря, Тамара стремилась приобщить Демона к добру через любовь, жертвуя собой, и потому творила благое дело. Она достойна прощения, о чем и сообщает ангел.

Страдания Демона по гармонической утопии, его порывы к свободе, его страстный протест против несправедливого бытия, его тревожные искания беспокойного духа, взыскующего истины, не могли осуществиться, потому что гармония достигалась путем своеволия, с помощью зла. Демонизм, как бы он ни был «высок» и «поэтичен», всегда жесток, бессмыслен и разрушителен. Это противоречие неустранимо, и потому индивидуалистический бунт обречен. Но попытка разрешить коллизию мирового масштаба и значения вовсе не бессмысленна: Лермонтов ставил вопросы, стало быть, «учил» и «учился» мыслить. Он побуждал своих героев – прежде всего Григория Александровича Печорина – смело идти по тому же пути.

### **«Сказка для детей» (1841)**

Почти сразу же после завершения «Демона» и во время работы над «Героем нашего времени» Лермонтов принялся за сочинение «легкой» или «короткой поэмы в сорок песен». Называлась она «Сказка для детей». Завершена она не была: вместо 40 шутивно обещанных песен было написано 27. Почти вся поэма – прерванный, неоконченный рассказ-монолог изображенного на картине или вообразенного в уме Мефистофеля (неизвестно, явился ли в его образе сам Сатана или его подручный мелкий бес) о его петербургских впечатлениях, о старинном семействе, выпускающем впервые в свет юную красавицу Нину. Монолог Мефистофеля (или мелкого беса) включен в ироническое повествование от первого лица («я»). Таким образом, композиция поэмы представляет собой «рассказ в рассказе». Все сюжетные линии поэмы едва намечены. От лица повествователя обещано, что в сюжете будет играть определенную роль фантастика, что завязка поэмы – «волшебная-темная», а окончание «не будет без морали». Однако поэма, конечно, не преследовала какой-нибудь «нравоучительно-педагогической» цели, которая исключалась вследствие иронии и насмешки над старинными, в том числе и дидактическими, поэмами. В этом отношении Лермонтов следовал пушкинской традиции, воплощенной в «Домике в Коломне».

В целом «Сказка для детей» – отчасти пародия, отчасти самопародия на поэму «Демон», но вместе с тем поэтическая шутка, не лишенная элементов усвоения и

переосмысления демонической темы и романтической стилистики.

Пародийные элементы в «Сказке для детей» очевидны. В начале поэмы повествователь, местами очень близкий автору, рассуждает о жанровой характеристике своей поэмы:

Умчался век эпических поэм,  
И повести в стихах пришли в упадок...

Острые этого выпада направлено не столько на авторов древности или средневековья вплоть до XVIII в., сколько на современных поэтов (в том числе и на самого себя: «Демон» имеет, как известно, подзаголовок «Восточная повесть»), также писавших стихотворные повести.

Судя по неоконченному тексту, в поэме «Сказка для детей» намечалось развитие истории юной души, только что вступившей в свет, сочетающей в себе и демонические, и благие черты, судьба которой зависит от случайностей, мотивируемых, однако, мнением и поведением «света». В жанровом отношении здесь можно предполагать сочетание традиций романа из истории души героини времени (своего рода женская ипостась «Евгения Онегина»), шутивно-иронической и даже сатирической поэмы (типа «Сашки»), сниженной демонической поэмы, стихотворной разновидности «светской» повести (типа поэм Баратынского) и плутовского или авантюрного романа в стихах. Решающим в этом сочетании выступает стремление живописать историю души человеческой на фоне «света» в особом – шутивно-ироническом и одновременно причастном к вечности – ключе. В серьезном плане такая задача уже была поставлена и разрешена в прозаическом философско-психологическом романе «Герой нашего времени».

### **«Герой нашего времени» (1838–1840)**

#### **Состояние русской прозы и повествовательное начало в романе**

Как известно, роман «Герой нашего времени»<sup>89</sup> состоит из повестей, каждая из которых восходит к особым жанровым разновидностям. Повесть «Бэла» представляет собой смесь очерка и романтической повести о любви «светского» человека к дикарке или дикарки к цивилизованному человеку, напоминая романтическую поэму с перевернутым сюжетом (герой не бежит в чуждую ему социально-культурную среду и не возвращается в родное лоно из чуждого окружения, а, напротив, похищенная дикарка водворяется в жилище цивилизованного человека); повесть «Максим Максимыч» – смешение своего рода «физиологического» очерка (ср. с очерком «Кавказец») с жанром «путешествия». «Журнал»<sup>90</sup> Печорина относится к эпистолярному жанру и является не чем иным, как дневником-исповедью, жанром, близким к повести-исповеди или к роману-исповеди, распространенным во французской литературе («Исповедь» Жан-Жака Руссо, «Исповедь сына века» Альфреда де Мюссе). Однако вместо целостного изложения «Журнал Печорина» распадается на ряд повестей. Из них «Тамань» – смесь романтической поэмы и баллады (столкновение цивилизованного человека с условно-естественными и примитивными по своему общественному развитию людьми, окруженное атмосферой авантюрной таинственности), «Княжна Мери» – светская повесть, «Фаталист» – философская повесть, построенная на материале военного быта.

#### **Автор, повествователь и герой**

---

<sup>89</sup> В 1840 г. появилось первое издание романа, а в 1841 – второе, снабженное предисловием.

<sup>90</sup> Слово «журнал» означает здесь «дневник».

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

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

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

Во-вторых, герой двойствен. С одной стороны, Печорин – «герой нашего времени». Он действительно интеллектуально и духовно самая значительная, самая крупная личность в романе и самая нравственная: смеясь над другими и ставя свои, порой очень жестокие эксперименты, он не может не осуждать себя, не может не раскаиваться, подчас сам не понимая, почему судьба столь несправедлива к нему. Название «герой нашего времени» не иронично, в нем нет затаенного отрицающего его смысла. Печорин – действительно герой времени, лучший из молодого поколения дворян. Тут осуждение явно переносится с героя на «наше время». С другой стороны, Печорин – «портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии». Следовательно, Печорин – «антигерой», если рассматривать его как литературный образ и сравнивать с образами настоящих романских героев. Но Печорин включен также в иной, жизненный ряд и являет собой портрет поколения, которое антигероично и из которого не могут выходить герои. Печорин – антигерой как персонаж литературного произведения, но истинный герой

негероического нашего времени и негероического поколения.

В-третьих, Печорин приближен к автору и по своей принадлежности к одному поколению, и по духовной организации. Однако оценка героя доверена не автору, а самому герою. Поэтому нет осуждения героя со стороны автора, а есть самоосуждение героя, ироничного по отношению к себе. Авторская ирония в применении к Печорину снята, а место ее заняла автоирония<sup>91</sup>. Подобно тому, как в лирике Лермонтов создал психологически индивидуализированный образ лирического «я», лирического героя и интонационно достоверные формы его художественной характеристики, – в «Герое нашего времени» он превратил Печорина в одно из перевоплощений автора. Однако характерная для творчества Лермонтова «внутренняя неотрывность автора от героя» не означает, что писатель нарисовал свой портрет. Сочинитель резко возражает против того, чтобы считать образ Печорина портретом автора или кого-либо из его знакомых.

Художественные усилия направлены на то, чтобы создать индивидуализированных героев и индивидуализированный образ автора. Это стало возможным на первых этапах становления русской реалистической прозы. Эпоха классицизма не знала индивидуализированного образа автора, поскольку характер самовыражения автора целиком зависел от жанра и закрепленных за ним средств стилистической выразительности<sup>92</sup>. Иначе говоря, образ автора – жанровый образ. Он приобретает условную внеличную и надличную роль. В сентиментализме и романтизме функция образа автора резко меняется: она становится центральной в повествовании. Это связано с идеалами писателя, для которого собственная личность, как и личность центрального персонажа, – прообраз идеальной обобщенной личности. Писатель создает на основе собственных идеальных стремлений и мечтаний духовный «портрет» идеальной личности. При этом образ автора остается внеличным и условным. В случае с классицизмом образ автора страдает идеальной абстрактностью, в случае с сентиментализмом и романтизмом – литературной «портретной» односторонностью. Первые писатели-реалисты, преодолевая классицистическую поэтику, выходя за пределы романтической поэтики и вступая на реалистическую дорогу, сосредоточили свои усилия на создании индивидуализированного образа автора и психологически индивидуализированных характеров, приобретавших черты конкретных личностей.

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

---

<sup>91</sup> См.: Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. С. 236–237.

<sup>92</sup> См.: Шмелев Д. Н. Избранные работы по русскому языку. М., 2002. С. 697.

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

### **Философия, сюжет и композиция романа**

Центральная философская проблема, стоящая перед Печориным и занимающая его сознание, – проблема фатализма, предопределения: предначертана ли заранее его жизненная судьба и судьба человека вообще или нет, свободен ли человек изначально или он лишен свободного выбора? От разрешения этой проблемы зависит понимание смысла бытия и предназначения человека. Так как решение проблемы Печорин возлагает на себя, то в отыскании истины он участвует весь, всем существом, всей личностью, умом и чувствами. На первый план выходит личность героя с особыми, индивидуальными душевными реакциями на окружающий мир. Мотивировки поступков и действий исходят из самой личности, уже сложившейся и внутренне неизменной. Историческая и социальная детерминированность отходит на второй план. Это не значит, что она не существует вовсе, но обусловленность характера обстоятельствами не акцентируется. Автор не раскрывает, почему, в силу каких внешних причин и влияния «среды» сложился характер. Опуская предысторию, он включает в повествование биографические вставки, которые намекают на воздействие внешних обстоятельств. Иначе говоря, автору нужна личность, уже достигшая зрелости в своем духовном развитии, но интеллектуально ищущая, взыскующая истины, стремящаяся разрешить загадки бытия. Только от героя с установившейся, но не остановившейся в своем развитии духовной и душевной организацией можно ожидать разрешения философско-психологических проблем. Процесс формирования характера Печорина под воздействием объективных, независимых от героя обстоятельств отнесен в прошлое. Теперь уже не обстоятельства создают Печорина, а он создает по своей воле нужные ему «субъективные», «вторичные» обстоятельства и в зависимости от них определяет свое поведение. Все остальные герои подчиняются власти внешних обстоятельств. Они – пленники «среды». В их отношении к действительности господствуют обычай, привычка, собственное необоримое заблуждение или мнение окружающего общества. И потому у них нет выбора. Выбор же, как известно, означает свободу. Сознательный выбор реального житейски-бытового поведения есть только у Печорина, в отличие от которого персонажи романа не свободны. Структура романа предполагает соприкосновение внутренне свободного героя с миром несвободных людей. Однако обретший внутреннюю свободу Печорин вследствие печальных опытов, каждый раз кончающихся неудачами, не может решить, действительно ли трагические или драматические результаты его экспериментов – закономерное следствие его свободной воли или его участь предначертана на небесах и в этом смысле несвободна и зависима от высших, сверхличных сил, которые зачем-то избрали его орудием зла.

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

Печориным опыты – попытки разрешить это противоречие.

В соответствии с устремлением Печорина (именно здесь наблюдается наибольшая близость героя к автору, который взволнован той же проблемой; с этой точки зрения, самопознание героя – это также и самопознание автора) создан весь сюжетно-событийный план романа, нашедший выражение в особой организации повествования, в композиции «Героя нашего времени».

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

Расположение повестей, согласно хронологии романа, таково: «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист», «Бэла», «Максим Максимыч», «Предисловие к «Журналу Печорина»».

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

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

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

## **Жанровые традиции и жанр романа**

Сюжет и композиция служат выявлению, раскрытию души Печорина. Сначала читатель узнает о последствиях случившихся событий, затем об их причине, причем каждое событие

подвергается героем анализу, в котором важнейшее место занимает самоанализ, размышление о себе и мотивах своего поведения. Читатель в продолжение произведения движется от одного происшествия к другому, и каждый раз вскрывается новая грань печоринской души. Такое построение сюжета, такая композиция восходят к сюжету и композиции романтической поэмы<sup>93</sup>.

Романтическая поэма, как известно, отличалась «вершинностью» композиции. В ней не было связного и последовательного повествования от начала до конца. Например, история романтического героя не описывалась со дня его рождения до зрелости или старости. Поэт выделял отдельные, самые яркие эпизоды из жизни романтического героя, художественно эффектные моменты наивысшего драматического напряжения, оставляя без внимания промежутки между событиями. Такие эпизоды называли «вершинами» повествования, а само построение получило название «вершинной композиции». В «Герое нашего времени» сохранена «вершинная композиция», присущая романтической поэме. Читатель видит Печорина в напряженно-драматические моменты его жизни, промежутки между которыми ничем не заполнены. Яркие, запоминающиеся эпизоды и происшествия свидетельствуют о даровитой личности героя: с ним непременно происходит что-то необыкновенное.

Сходство с романтической поэмой сказывается и в том, что герой – статичная фигура. Характер и душевный строй Печорина не меняются от эпизода к эпизоду. Он сложился раз и навсегда. Внутренний мир Печорина един и неизменен от первой до последней повести. Он не развивается. Вместе с ослаблением принципа детерминизма это один из признаков романтической поэмы байронического толка. Но зато герой раскрывается в эпизодах, как это происходит в романтической поэме. Не развиваясь, характер, однако, обладает глубиной, и эта глубина беспредельна. Печорин получает возможность самоуглубляться, изучать и анализировать себя. Так как душа героя бездонна вследствие ее высокой одаренности и так как Печорин рано духовно созрел и наделен значительной способностью к беспощадному критическому анализу, то он всегда устремлен вглубь своей души. Того же самого автор романа ждет от читателей: взамен отсутствующего развития характера героя и его обусловленности внешними обстоятельствами («средой») автор предлагает читателю погрузиться в глубины его внутреннего мира. Это проникновение в духовную жизнь Печорина может быть бесконечным и очень глубоким, но никогда не завершенным, потому что душа героя неисчерпаема. История души, стало быть, не подлежит в полной мере художественному раскрытию. Другое качество героя – склонность к поискам истины, настроенность на метафизический, философский лад – также восходит к романтической демонической поэме. Русский вариант такой поэмы здесь проявляется в большей мере, чем западноевропейский. Самопознание связывается не с индивидуальной историей души, а с бытийными проблемами, с устройством мироздания и местом человека в нем.

«Вершинная композиция» выполняет в романе по сравнению с романтической поэмой и другую, тоже очень важную, но противоположную роль. «Вершинная композиция» в романтической поэме служит тому, чтобы герой всегда представал одним и тем же лицом, одним и тем же характером. Он дается в одном – авторском – освещении и в совокупности разных эпизодов, которые раскрывают один характер. «Вершинная композиция» в «Герое нашего времени» имеет другую цель, несет иное художественное задание. О Печорине рассказывают разные персонажи. Лермонтову необходимо подключить для изображения героя исторический, социальный, культурный и житейско-бытовой опыт всех вовлеченных в сюжет лиц. Смена углов зрения нужна для того, чтобы характер просматривался со многих сторон.

Интерес к внутреннему миру героя предполагает особое внимание к нравственным и философским мотивам его поведения. Вследствие того, что нравственные и философские

---

<sup>93</sup> В научной литературе отмечается также значительная роль жанра баллады в сюжете и композиции романа. Так, А. И. Журавлева в книге «Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики» (М., 2002. С. 241–242) обращает внимание на балладную атмосферу «Тамани».



вопросы стали главными, смысловая нагрузка на события возросла и роль событийного ряда изменилась: происшествия приобрели функцию не авантюрных и забавных приключений, не разрозненных эпизодов, спасающих капризного героя от одолевающей его скуки, а важных этапов жизненного пути Печорина, приближающих его к познанию себя и своих отношений с миром.

С романтической поэмой роман «Герой нашего времени» связан и композиционным кольцом. Действие в романе начинается и заканчивается в крепости. Печорин пребывает в замкнутом кругу, из которого нет выхода. Каждое приключение (и вся жизнь) начинается и кончается одинаково: за очарованием следует горькое разочарование. Кольцевая композиция получает символическое значение: она закрепляет бесполезность исканий героя и создает впечатление полной безысходности. Однако вопреки этому кольцевая композиция выполняет и противоположную роль: поиски счастья кончаются неудачами, но роман завершается не смертью героя, сообщением о которой отнесено к середине повествования. Кольцевая композиция позволяет Печорину «перешагнуть» границу жизни и смерти и «ожить», «воскреснуть». Не в том смысле, что автор отрицает смерть как реальность, а в художественном: Печорин вынут из хронологических, календарных пределов жизненного пути, его начала и его конца. Кроме того, кольцевая композиция обнаруживает, что душа Печорина не может быть исчерпана до конца – она беспредельна. Получается, что в каждой повести Печорин тот же и – другой, потому что новая повесть накладывает существенные дополнительные штрихи на его образ.

Помимо поэмы и баллады, на жанр романа «Герой нашего времени» повлияли иные традиции, связанные с романтической прозой. Любовные истории и дружеские связи оживили в романе жанровые признаки светской и фантастической повести. Как и в лирике, Лермонтов идет по пути смешения разных жанровых форм. В «Княжне Мери» очевидно влияние светской повести, сюжет которой часто основан на соперничестве двух молодых людей, причем нередко один из них гибнет на поединке. Впрочем, здесь могло сказаться и воздействие стихотворного романа Пушкина «Евгений Онегин» с той разницей, что «романтический» Грушницкий лишен ореола возвышенности и поэтичности, а его наивность превращена в откровенную глупость и пошлость.

## **Образ Печорина**

Почти все, писавшие о романе Лермонтова, упоминают об его особой игровой природе, которая связана с опытами, экспериментами, проводимыми Печориным. Автор (вероятно, таково его собственное представление о жизни) побуждает героя романа воспринимать реальную жизнь в ее естественно-бытовом течении в виде театральной игры, сцены, в форме спектакля. Печорин, гонящийся за забавными приключениями, долженными рассеять скуку и увеселить его, выступает автором пьесы, режиссером, который всегда ставит комедии, но в пятых актах они неизбежно превращаются в трагедии. Мир построен, с его точки зрения, как драма – есть завязка, кульминация и развязка. В отличие от автора-драматурга Печорин не знает, чем закончится пьеса, как не знают этого и другие участники спектакля, не подозревающие, впрочем, о том, что они играют определенные роли, что они артисты. В этом смысле персонажи романа (роман предполагает участие множества индивидуализированных лиц) не равны герою. Уравнять главного героя и невольных «актеров», открыть перед ними одинаковые возможности, сохраняя чистоту эксперимента, режиссеру не удастся: «артисты» выходят на сцену всего лишь статистами, Печорин оказывается и автором, и постановщиком, и актером пьесы. Он пишет и ставит ее для себя. При этом с разными людьми он ведет себя по-разному: с Максим Максимычем – дружески и отчасти высокомерно, с Верой – любовно и насмешливо, с княжной Мери – представляясь демоном и снисходительно, с Грушницким – иронически, с Вернером – холодно, рассудочно, дружески до определенного предела и довольно жестко, с «ундиной» – заинтересованно и настороженно.

Общее его отношение ко всем персонажам обусловлено двумя принципами: во-первых, никого нельзя допускать в тайное тайных, в свой внутренний мир, ни для кого нельзя раскрывать нараспашку душу; во-вторых, человек интересен для Печорина постольку, поскольку он выступает его антагонистом или врагом. Вере, которую любит, он посвящает меньше всего страниц в дневнике. Это происходит потому, что Вера любит героя, и он об этом знает. Она не изменит и всегда будет его. На этот счет Печорин абсолютно спокоен. Печорина (его душа – душа разочарованного романтика, каким бы циником и скептиком он себя ни выставлял) люди занимают лишь тогда, когда между ним и персонажами нет мира, нет согласия, когда идет внешняя или внутренняя борьба. Спокойствие несет смерть душе, волнения, тревога, угрозы, интриги дают ей жизнь. В этом, конечно, заключены не только сильная, но и слабая стороны Печорина. Он знает гармонию как состояние сознания, как состояние духа и как поведение в мире лишь умозрительно, теоретически и мечтательно, но никак не практически. На практике гармония для него – синоним застоя, хотя в мечтах он толкует слово «гармония» иначе – как момент слияния с природой, преодоление противоречий в жизни и в своей душе. Едва наступает спокойствие, согласие и мир, все ему становится неинтересным. Это относится и к нему самому: вне битвы в душе и наяву он обыкновенен. Его удел – искать бури, искать сражений, питающих жизнь души и никогда не могущих удовлетворить ненасытную жажду размышления и действия.

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

Нетрудно заметить, что Печорин соткан из противоречий. Он – герой, духовные запросы которого безграничны, беспредельны и абсолютны. Силы у него необъятные, жажда

жизни ненасытная, желания – тоже. И все эти потребности природы – не ноздревская бравада, не маниловская мечтательность и не хлестаковское пошлое хвастовство. Печорин ставит перед собой цель и достигает ее, напрягая все силы души. Потом беспощадно анализирует свои поступки и бесстрашно судит себя. Индивидуальность измеряется безмерностью. Свою судьбу герой соотносит с бесконечностью и хочет разрешить коренные загадки бытия. Его ведет к познанию мира и самопознанию свободная мысль. Этими свойствами наделяются обычно именно героические природы, не останавливающиеся перед препятствиями и жаждущие воплотить свои сокровенные желания или замыслы. Но в названии «герой нашего времени» есть, безусловно, примесь иронии, на что намекнул сам Лермонтов. Получается, что герой может выглядеть и выглядит антигероем. Точно так же он кажется необыкновенным и обыкновенным, исключительной личностью и простым армейским офицером кавказской службы. В отличие от обыкновенного Онегина, доброго малого, ничего не знающего о своих внутренних богатых потенциальных силах, Печорин их чувствует и сознает, но жизнь проживает, как и Онегин, обычно. Результат и смысл приключений каждый раз оказываются ниже ожиданий и совершенно теряют ореол необыкновенности. Наконец, он благородно скромен и испытывает «иногда» искреннее презрение к себе и всегда – к «другим», к «аристократическому стаду» и к человеческому роду вообще. Нет сомнения, что Печорин – поэтическая, артистическая и творческая натура, но во многих эпизодах – циник, наглец, сноб. И невозможно решить, что составляет зерно личности: богатства души или ее дурные стороны – цинизм и наглость, что является маской, сознательно ли она надета на лицо и не стала ли маска лицом.

Разобраться в том, где находятся истоки разочарования, цинизма и презрения, которые носит в себе Печорин как проклятие судьбы, помогают разбросанные в романе намеки на прошлое героя.

В повести «Бэла» Печорин так объясняет Максиму Максимычу в ответ на его упреки свой характер: «Послушайте, Максим Максимыч, – отвечал он, – у меня несчастный характер; воспитание ли меня сделало таким, Бог ли так меня создал, не знаю; знаю только то, что если я причиною несчастья других, то и сам не менее несчастлив; разумеется, это им плохое утешение – только дело в том, что это так».

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

В дальнейшем Печорин похожую картину своего воспитания развертывает перед княжной Мери.

В повести «Фаталист», где ему не надо ни оправдываться перед Максимом

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

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

Романтизм, как известно, предполагал двоемирие: столкновение мира идеального и реального. Основная причина разочарования Печорина заключена, с одной стороны, в том, что идеальное содержательное наполнение романтизма – пустые мечтания. Отсюда беспощадная критика и жестокое, вплоть до цинизма, преследование всякого идеального представления или суждения (сравнения женщины с лошастью, издевка над романтическим нарядом и декламацией Грушницкого и пр.). С другой стороны, душевное и духовное бессилие сделало Печорина слабым перед несовершенной, как верно утверждали романтики, действительностью. Пагубность романтизма, умозрительно усвоенного и отвлеченно пережитого до срока, состоит в том, что личность не встречает жизнь во всеоружии, свежести и молодости своих естественных сил. Она не может бороться на равных с враждебной действительностью и заранее обречена на поражение. Вступая в жизнь, лучше не знать романтических идей, чем усвоить и поклоняться им в молодости. Вторичная встреча с жизнью рождает чувство пресыщенности, утомления, тоски и скуки.

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

Эти рассуждения заканчиваются соображениями об идеях и страстях. Идеи имеют содержание и форму. Форма их – действие. Содержание – страсти, которые есть не что иное, как идеи при первом их развитии. Страсти непродолжительны: они принадлежат юности и в этом нежном возрасте вырываются обычно наружу. В зрелости они не исчезают, но обретают полноту и уходят в глубь души. Все эти размышления – теоретическое оправдание эгоцентризма, однако без демонического привкуса. Вывод Печорина состоит в следующем: только погрузившись в созерцание самой себя и проникшись собою, душа сможет понять правосудие Божие, т. е. смысл бытия. Собственная душа – единственный предмет интереса для зрелого и мудрого человека, достигшего философского спокойствия. Или иначе: тот, кто достиг зрелости и мудрости, понимает, что единственно достойный предмет интереса для человека – собственная душа. Только это может обеспечить ему философское спокойствие духа и установить согласие с миром. Оценка мотивов и действий души, как и всего бытия, принадлежит исключительно ей. Это и есть акт самопознания, высшее торжество сознающего себя субъекта. Однако является ли этот вывод окончательным, последним словом Печорина-мыслителя?

В повести «Фаталист» Печорин рассуждал о том, что сомнение иссушает душу, что движение от сомнения к сомнению истощает волю и вообще пагубно для человека его времени. Но вот он, спустя несколько часов, позван для усмирения пьяного казака,

зарубившего Вулича. Расчетливый Печорин, принявший меры предосторожности, чтобы не стать случайной и напрасной жертвой разбушевавшегося казака, смело бросается на него и с помощью ворвавшихся казаков связывает убийцу. Отдавая себе отчет в мотивах и действиях, Печорин не может решить, верит он в предопределение или является противником фатализма: «После всего этого как бы, кажется, не сделаться фаталистом? Но кто знает наперед, убежден ли он в чем или нет?.. И как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка!..» Герой находится на распутье – он не может ни согласиться с мусульманским поверьем, «будто судьба человека написана на небесах», ни отвергнуть его.

Стало быть, разочарованный и демонический Печорин – это еще не Печорин в полном объеме его натуры. Лермонтов открывает нам в своем герое и другие стороны. Душа Печорина еще не остыла, не угасла и не умерла: он способен и поэтически, без всякого цинизма, идеального или вульгарного романтизма воспринимать природу, наслаждаться красотой и любить. Есть моменты, когда Печорину свойственно и дорого поэтическое в романтизме, очищенное от риторики и декларативности, от пошлости и наивности. Вот как описывает Печорин свой приезд в Пятигорск: «Вид с трех сторон у меня чудесный. На запад пятиглавый Бешту синее, как «последняя туча рассеянной бури», на север подымается Машук, как мохнатая персидская шапка, и закрывает всю эту часть небосклона; на восток смотреть веселее: внизу передо мною пестреет чистенький, новенький городок; шумят целебные ключи, шумит разноязычная толпа, – а там, дальше, амфитеатром громоздятся горы все синее и туманнее, а на краю горизонта тянется серебряная цепь снеговых вершин, начинаясь Казбеком и оканчиваясь двуглавым Эльбрусом. – Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах. Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка; солнце ярко, небо синё – чего бы, кажется, больше? – зачем тут страсти, желанья, сожаления?»

Трудно поверить, что это писал разочарованный в жизни, расчетливый в опытах, холодно-ироничный к окружающим человек. Печорин поселился на самом высоком месте, чтобы ему, поэту-романтику в душе, было ближе к небесам. Недаром тут упомянуты гроза и облака, которым родственна его душа. Он выбрал квартиру, чтобы наслаждаться всем огромным царством природы<sup>94</sup>.

В том же ключе выдержано описание своих чувств перед дуэлью с Грушницким, где Печорин открывает свою душу и признается, что любит природу горячо и неистребимо: «Я не помню утра более глубокого и свежего! Солнце едва выказалось из-за зеленых вершин, и слияние первой теплоты его лучей с умирающей прохладой ночи наводило на все чувства какое-то сладкое томленье. В ущелье не проникал еще радостный луч молодого дня: он золотил только верхи утесов, висящих с обеих сторон над нами; густолиственные кусты, растущие в их глубоких трещинах, при малейшем дыхании ветра осыпали нас серебряным дождем. Я помню – в этот раз, больше чем когда-нибудь прежде, я любил природу. Как любопытно всматривался я в каждую росинку, трепещущую на широком листке виноградном и отражавшую миллионы радужных лучей! как жадно взор мой старался проникнуть в дымную даль! Там путь всё становился уже, утесы синее и страшнее, и наконец они, казалось, сходились непроницаемой стеной». В этом описании чувствуется такая любовь к жизни, к каждой росинке, к каждому листку, которая как будто предвкушает слияние с ней и полную гармонию.

Есть, однако, еще одно бесспорное доказательство того, что Печорин, каким нарисовали его другие и каким он видится самому себе в своих размышлениях, не сводим ни антиромантику, ни к светскому Демону.

Получив письмо Веры с извещением о срочном отъезде, герой «как безумный выскочил на крыльцо, прыгнул на своего Черкеса, которого водили по двору, и пустился во весь дух,

---

<sup>94</sup> См. об этом: Эткинд Э. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопозитики русской литературы XVIII–XIX веков. М., 1999. С. 107–108.

по дороге в Пятигорск». Теперь Печорин гнался не за приключениями, теперь ни к чему были опыты, интриги, – тут заговорило сердце, и пришло ясное понимание того, что гибнет единственная любовь: «При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дороже всего на свете, дороже жизни, чести, счастья!» В эти минуты трезво мыслящий и ясно, не без афористического изящества излагающий свои мысли Печорин растерян от переполняющих его переживаний («одну минуту, еще одну минуту видеть ее, проститься, пожать ее руку...») и не в силах их выразить («Я молился, проклинал, плакал, смеялся... нет, ничто не выразит моего беспокойства, отчаяния!..»).

Здесь холодный и умелый экспериментатор над чужими судьбами оказался беззащитным перед собственной печальной участью – герой выведен горько плачущим, не старавшимся удержать слез и рыданий. Здесь с него снята маска эгоцентриста, и на мгновение приоткрылось его другое, может быть, настоящее, истинное лицо. Печорин впервые не подумал о себе, а думал о Vere, впервые чужую личность поставил выше своей. Ему не было стыдно за свои слезы («Мне однако приятно, что я могу плакать!»), и в этом была его нравственная, духовная победа над собой.

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

Рассматривая сильные и слабые, «светлые» и «темные стороны» Печорина, нельзя сказать, что они уравновешены, но они взаимно обусловлены, неотделимы друг от друга и способны перетекать одна в другую.

Лермонтов создал первый в России психологический роман в русле народившегося и побеждавшего реализма, в котором существенную роль играл процесс самопознания героя. В ходе самоанализа Печорин подвергает проверке на прочность все духовные ценности, выступающие внутренним достоянием человека. Такими ценностями в литературе всегда считались любовь, дружба, природа, красота.

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

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

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

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

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

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

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

## **Грушницкий, Максим Максимыч и другие**

Сюжет повести «Княжна Мери» разворачивается через противостояние Грушницкого и Печорина в их притязаниях на внимание княжны Мери. В любовном треугольнике (Грушницкий, Мери, Печорин) Грушницкий играет сначала роль первого любовника, но затем оттесняется на второй план и перестает быть соперником Печорина в любви. Его незначительность как человека, известная Печорину с самого начала повествования, становится очевидной и княжне Мери. Из приятеля и соперника Грушницкий превращается во врага Печорина и скучного, надоедливого собеседника Мери. Познание характера Грушницкого не проходит бесследно ни для Печорина, ни для княжны и кончается трагедией: убит Грушницкий, погружена в духовную драму Мери. Печорин находится на распутье и вовсе не торжествует победу. Если характер Печорина остается неизменным, то Грушницкий претерпевает эволюцию: в недалеком и неумелом лже-романтике обнажается мелкая, подлая и злобная натура. Грушницкий не самостоятелен в своих мыслях, чувствах и в поведении. Он легко подпадает под влияние внешних обстоятельств – то моды, то людей, становясь игрушкой в руках драгунского капитана или Печорина, осуществившего план дискредитации мнимого романтика.

Так в романе возникает еще одна оппозиция – романтизм ложный и романтизм истинный, странность надуманная и странность действительная, исключительность

иллюзорная и исключительность реальная.

Грушницкий представляет собой не только тип антигероя и антипода Печорина, но и его «кривое зеркало». Он занят только собой и не знает людей; он предельно самолюбив и самоуверен, потому что не может посмотреть на себя критически и лишен рефлексии. Он «вписан» в стереотипное поведение «света». Все это вместе образует устойчивую совокупность черт. Подчиняясь мнению «света» и будучи слабой натурой, Грушницкий напускает на себя трагическую таинственность, будто принадлежит к избранным существам, не понят и не может быть понят обыкновенными смертными, жизнь его во всех ее проявлениях якобы составляет тайну между ним и небесами.

Симуляция «страданий» заключается и в том, что юнкерство (т. е. короткий доофицерский срок службы) Грушницкий маскирует под разжалование, незаконно вызывая к себе жалость и сочувствие. Приезд на Кавказ, как догадывается Печорин, стал следствием фанатизма. Персонаж всюду хочет казаться не тем, что он есть, и пытается стать выше в своих собственных и в чужих глазах.

Маски (от мрачного разочарованного романтика до обреченного на героизм «простого» кавказца), надеваемые Грушницким, хорошо узнаваемы и способны лишь на миг ввести окружающих в заблуждение. Грушницкий – обыкновенный недалекий малый. Его позерство легко разгадывается, и он становится скучным и терпящим крушение. Смириться с поражением Грушницкий не может, но сознание ущербности толкает его к сближению с сомнительной компанией, с помощью которой он намеревается отомстить обидчикам. Тем самым он падает жертвой не только интриг Печорина, но и собственного характера.

В последних эпизодах в Грушницком многое меняется: он оставляет романтическое позерство, освобождается от зависимости перед драгунским капитаном и его шайкой. Однако он не может преодолеть слабость своего характера и условности светского этикета.

Гибель Грушницкого бросает тень на Печорина: стоило ли употреблять столько усилий, чтобы доказать ничтожность фанатичного романтика, маска которого скрывала лицо слабого, заурядного и тщеславного человека.

Одно из главных лиц романа – Максим Максимыч, штабс-капитан кавказской службы. Он выполняет в повествовании функцию рассказчика и самостоятельного персонажа, противопоставленного Печорину.

Максим Максимыч в отличие от других героев выведен в нескольких повестях («Бэла», «Максим Максимыч», «Фаталист»). Он настоящий «кавказец» не в пример Печорину, Грушницкому и другим офицерам, лишь волею случая занесенным на Кавказ. Он служит здесь постоянно и хорошо знает местные обычаи, нравы, психологию горцев. У Максима Максимыча нет ни пристрастия к Кавказу, ни пренебрежения к горским народам. Он отдает должное коренным жителям, хотя многие их черты ему не по душе. Словом, он лишен романтического отношения к чуждому ему краю и трезво воспринимает природу и быт кавказских племен. Но это не значит, что он исключительно прозаичен и лишен поэтического чувства: его восхищает то, что достойно восхищения.

Взгляд на Кавказ Максима Максимыча обусловлен тем, что он принадлежит к другому социально-культурному историческому укладу – русскому патриархальному быту. Горцы ему более понятны, чем рефлектирующие соотечественники типа Печорина, потому что Максим Максимыч – цельная и «простая» натура. У него золотое сердце и добрая душа. Он склонен прощать людские слабости и пороки, смиряться перед судьбой, более всего ценить душевное спокойствие и избегать приключений. В делах службы он исповедует ясные и безыскусственные убеждения. На первом месте стоит для него долг, но с подчиненными он не чинится и ведет себя по-приятельски. Командир и начальник в нем берут верх только тогда, когда подчиненные, по его разумению, совершают дурные поступки. Сам Максим Максимыч свято верит в дружбу и готов оказать уважение любому человеку.

Кавказ предстает в бесхитростном описании Максима Максимыча страной, населенной «дикими» народами со своим жизненным укладом, и это описание контрастно романтическим представлениям. Роль Максима Максимыча как персонажа и рассказчика



состоит в том, чтобы снять ореол романтической экзотики с изображения Кавказа и взглянуть на него глазами «простого», не наделенного особым интеллектом наблюдателя, не искусственного в словесном искусстве.

Простодушная позиция присуща Максиму Максимычу и в описании приключений Печорина. Интеллектуальный герой оценивается человеком обыкновенным, не привыкшим рассуждать, а принимающим судьбу как должное. Хотя Максим Максимыч может быть и обидчив, и строг, и решителен, и сметлив, и жалостлив, но все-таки он лишен личностного самосознания и не выделился из того патриархального мира, в котором сложился. С такой точки зрения Печорин и Вулич кажутся ему «странными». Максим Максимыч не любит метафизических прений, он действует по закону здравого смысла, четко различая порядочность и непорядочность, не понимая сложности современных ему людей и мотивы их поведения. Ему неясно, почему Печорин скучает, но он твердо знает, что с Бэлой тот поступил нехорошо и неблагородно. Узвзляет самолюбие Максима Максимыча и та холодная встреча, какой наградил его Печорин. По понятиям старого штабс-капитана, люди, прослужившие вместе, становятся чуть ли не родными. Печорин не хотел обидеть Максима Максимыча, тем более, что и обижать-то было не за что, просто он ничего не мог сказать своему сослуживцу и никогда не считал его своим другом.

Благодаря Максиму Максимычу обнаружилось слабые и сильные стороны печоринского типа: разрыв с патриархально-народным сознанием, одиночество, потерянное поколение интеллектуалов. Максим Максимыч тоже оказывается одиноким и обреченным. Мир Максима Максимыча ограничен, целостность его достигнута за счет неразвитости чувства личности.

Максим Максимыч как человеческий тип и художественный образ очень понравился Белинскому и Николаю I. Оба увидели в нем здоровое народное начало. Однако Белинский не считал Максима Максимыча «героем нашего времени». Николай I, прочитав первую часть романа, ошибся и заключил, что Лермонтов имел в виду в качестве главного действующего лица старого штабс-капитана. Потом, познакомившись со второй частью, император испытал настоящую досаду из-за того, что Максим Максимыч отодвинут с переднего плана повествования и вместо него выдвинут Печорин. Для понимания смысла романа такое перемещение значимо: точка зрения Максима Максимыча на Печорина – лишь одна из возможных, но не единственная, и поэтому в его взгляде на Печорина заключена только часть правды.

Из женских характеров значительны Вера, Бэла, «ундина», но наибольшее внимание Лермонтов уделил княжне Мери, назвав ее именем большую повесть.

Имя Мери образовано, как сказано в романе, на английский манер (следовательно, по-русски княжну зовут Мария). Характер Мери обрисован в романе подробно и выписан тщательно. Мери в романе – страдательное лицо. Она подвергается суровым жизненным испытаниям, и именно на ней Печорин ставит свой жестокий эксперимент разоблачения Грушницкого. Не ради Мери осуществляется опыт, но девушка вовлечена в него силою игры Печорина, поскольку имела несчастье обратить заинтересованный взор на лже-романтика и лже-героя. Одновременно в романе во всей остроте решается проблема любви – подлинной и мнимой.

Сюжет повести, на котором лежит отпечаток мелодраматичности, основан на любовном треугольнике. Избавляясь от волокитства Грушницкого, который, однако, искренно убежден, что любит княжну. Мери влюбляется в Печорина, но и это чувство оказывается иллюзорным: если Грушницкий – не жених, то влюбленность Печорина мнимая с самого начала. Притворная любовь Печорина уничтожает притворную любовь Грушницкого. Любовь Мери к Печорину остается без взаимности. Оскорбленная и униженная, она перерастает в ненависть. Мери, таким образом, ошибается дважды. Она живет в искусственном, условном мире, где господствуют приличия, прикрывающие, маскирующие подлинные мотивы поведения и подлинные страсти. Чистая и наивная душа княжны помещена в несвойственное ей окружение, где эгоистические интересы и страсти

прикрыты различными масками.

Мери угрожает не только Печорин, но и «водяное общество». Так, некая толстая дама чувствует себя задетой Мери («Уж ее надо проучить...»), и эту угрозу берется исполнить ее кавалер, драгунский капитан. Печорин разрушает его замысел и спасает Мери от клеветы драгунского капитана и его шайки. Мелкий эпизод на танцах (приглашение со стороны пьяного господина во фраке) также выдает хрупкость будто бы устойчивого положения княжны в «свете» и вообще в мире. Несмотря на богатство, на связи, на принадлежность к титулованной фамилии, Мери постоянно подстерегают опасности.

Беда Мери заключается в том, что она не отличает маску от лица, хотя и чувствует разницу между непосредственным душевным порывом и светским этикетом. Видя мучения раненого Грушницкого, уронившего стакан, «она к нему подскочила, нагнулась, подняла стакан и подала ему с телодвижением, исполненным невыразимой прелести; потом ужасно покраснела, оглянулась на галерею и, убедившись, что ее маменька ничего не видала, кажется, тотчас же успокоилась».

Наблюдая за княжной Мери, Печорин угадывает в неискушенной жизнью существе противоборство двух побуждений – естественности, непосредственной чистоты, нравственной свежести и соблюдения светских приличий. Дерзкий лорнет Печорина рассердил княжну, но сама Мери тоже смотрит через стекло на толстую даму.

Поведение Мери кажется Печорину столь же искусственным, как и знакомое ему поведение московских и иных столичных девиц. Поэтому в его взгляде на Мери преобладает ирония. Герой решается доказать Мери, как ошибается она, принимая волокитство за любовь, как неглубоко судит о людях, примеряя к ним обманчивые светские маски. Видя в Грушницком разжалованного офицера, страдающего и несчастного, княжна проникается к нему сочувствием. Пустая банальность его речей вызывает ее интерес.

Печорин, глазами которого читатель изучает княжну, не отличает Мери от других светских девушек: ему известны все изгибы их мыслей и чувств. Однако Мери не вмещается в те рамки, в которые заключил ее Печорин. Она выказывает и отзывчивость, и благородство, понимает, что ошиблась в Грушницком. Мери с доверием относится к людям и не предполагает интриги и коварства со стороны Печорина. Герой помог Мери разглядеть фальшивость и позерство юнкера, рядящегося в тогу мрачного героя романа, но и сам влюбил в себя княжну, не чувствуя к ней влечения. Мери снова обманута, и на сей раз человеком действительно «страшным» и незаурядным, знающим тонкости женской психологии, но не подозревающим, что имеет дело не с ветреной светской кокеткой, а с действительно достойным любви человеком. Следовательно, обманута не только княжна, но неожиданно для него обманулся и Печорин: он принял Мери за обычную светскую девушку, ему открылась глубокая натура. По мере того, как герой пленяет княжну и ставит на ней свой опыт, исчезает ирония его рассказа. Жеманство, кокетство, притворство – все ушло прочь, и Печорин отдает себе отчет в том, что поступил с Мери жестоко.

Опыт Печорина удался: он добился любви Мери, развенчав Грушницкого, даже защитил ее честь от клеветы. Однако результат «смешного» развлечения («я над вами смеялся») драматичен, вовсе не весел, но и не лишен положительного значения. Человечески Мери выросла. Читатель понимает, что власть светских законов даже над людьми «света» относительна, не абсолютна. Мери придется учиться любить человечество, потому что она обманулась не в одном лишь ничтожном Грушницком, но и в непохожем на него Печорине. Здесь недалеко до мизантропии, до человеконенавистничества и скептического отношения к любви, к прекрасному и возвышенному. Ненависть, замещающая чувство любви, может касаться не только конкретного случая, а стать принципом, нормой поведения. Автор оставляет Мери на распутье, и читатель не знает, сломлена она или найдет силы преодолеть «урок» Печорина. Всеразрушающее отрицание жизни, ее светлых сторон не искупает того трезвого критического, самостоятельного восприятия бытия, что привнес Печорин в судьбу Мери.

Остальным действующим лицам отведена в романе более скромная роль. Это касается

прежде всего доктора Вернера и мрачного офицера Вулича.

Вернер – своего рода обособившаяся от Печорина его мыслящая часть, ставшая самостоятельной. Вулич не имеет с Печориным точек соприкосновения, кроме любви к опытам и презрения к собственной жизни.

Вернер – доктор, приятель Печорина, своеобразная разновидность «печоринского» типа, существенная для понимания всего романа и его героя. Подобно Печорину, он эгоист и «поэт», изучивший «все живые струны сердца человеческого». Вернер невысокого мнения о человечестве и людях своего времени, но идеальное начало в нем не заглохло, он не охладил к страданиям людей («плакал над умирающим солдатом»), живо чувствует их порядочность и добрые наклонности. В нем есть внутренняя, душевная красота, он ценит ее в других. Вернер «мал ростом и худ и слаб как ребенок, одна нога у него короче другой, как у Байрона; в сравнении с туловищем голова его казалась огромна...». В этом отношении Вернер – антипод Печорина. В нем все дисгармонично: развитый ум, чувство красоты и – телесное безобразие, уродливость. Видимое преобладание духа над телом дает представление о необычности, странности доктора.

Добрый по натуре, он заслужил прозвище Мефистофель, потому что наделен острым критическим зрением и злым языком. Дар предвидения помогает ему понять, какую интригу задумал Печорин, почувствовать, что Грушницкий падет жертвой. Философско-метафизические разговоры Печорина и Вернера приобретают характер словесной дуэли, где оба приятеля достойны друг друга.

В отличие от Печорина Вернер – созерцатель. Он лишен внутренней активности. Холодная порядочность – вот принцип его поведения. Далее этого нравственные нормы на него не распространяются. Он предупреждает Печорина о слухах, распускаемых Грушницким, о заговоре, о готовящемся преступлении, но избегает и боится личной ответственности: после гибели Грушницкого он отходит в сторону, как будто не имел к дуэльной истории косвенного отношения, и всю вину молчаливо возлагает на Печорина, не подавая ему при посещении руки. В тот момент, когда Печорин особенно нуждался в душевной поддержке, Вернер демонстративно отказал в ней. Однако внутренне он чувствовал себя не на высоте положения и желал, чтобы Печорин первым протянул руку. Доктор был готов ответить душевным порывом, но Печорин понял, что Вернер хотел уйти от личной ответственности и расценил поведение доктора как измену и нравственную трусость.

Вулич – поручик-бретер, с которым Печорин встретился в казачьей станице, один из героев «Фаталиста». По своей натуре Вулич замкнут, отчаянно храбр. Он предстает в повести страстным игроком не только в карты, но и в более широком смысле, расценивая жизнь как роковую игру человека со смертью. Когда среди офицеров заходит спор о том, есть или нет предопределение, т. е. подвластны люди некой высшей силе, управляющей их судьбами, или они являются полновластными хозяевами своей жизни, поскольку обладают рассудком, волей и на них самих лежит ответственность за их поступки, Вулич вызывается на себе проверить суть спора. Печорин отрицает предопределение, Вулич признает его. Пистолет, приставленный Вуличем ко лбу, должен решить спор. Выстрела не последовало.

Доказательство в пользу предопределения как будто получено, но Печорина не покидают сомнения: «Верно... только не понимаю теперь...» Вулич, однако, в этот день погибает, но иначе. Следовательно, результат спора опять неясен. Мысль движется от сомнения к сомнению, а не от незнания через сомнение к истине. Вулич чужд сомнений. Его свободная воля служит подтверждением идеи фатализма. Храбрость и бретерство Вулича проистекают от того, что на жизнь, в том числе и на собственную, он смотрит как на роковую игру, лишённую смысла и цели. Заключенное им пари вздорно, капризно. Оно выдает желание Вулича выделиться среди других, подтвердить мнение о нем, как об особенном человеке. Веских моральных доводов для поставленного опыта у Вулича нет. Его гибель также случайна и нелепа. Вулич – антипод Печорина, который переводит отвлеченный метафизический спор и историю Вулича в конкретный философский и социально-психологический план. Храбрость Вулича лежит по ту сторону добра и зла: она

не разрешает какой-либо нравственной задачи, стоящей перед душой. Фатализм Печорина проще, но он держится на реальном знании, исключая «обман чувств или промах рассудка».

Однако в пределах жизни человеку не дано знать, что его ожидает. Печорину дано лишь сомнение, не мешающее решительности характера и позволяющее сделать сознательный выбор в пользу добра или зла.

Фатализм Вулича противоположен и наивному «народному» фатализму Максима Максимыча («Впрочем, видно, уж так у него на роду было написано...»), означающему смиренное принятие судьбы, которое уживается и со случайностью, и с нравственной ответственностью человека за свои мысли и поступки.

После «Героя нашего времени» Лермонтов написал очерк «Кавказец» и незаконченную фантастическую повесть «Штосс». Оба произведения свидетельствуют о том, что Лермонтов угадывал тенденции развития русской литературы, предвосхищая художественные идеи «натуральной школы». Сюда относятся прежде всего «физиологичность» описаний Петербурга в «Штоссе» и типов кавказцев в очерке «Кавказец». В поэзии Лермонтов завершил развитие русского романтизма, доведя его художественные идеи до предела, досказав их и исчерпав положительное содержание, в них заключенное. Лирическое творчество поэта окончательно решило проблему жанрового мышления, поскольку основной формой оказался лирический монолог, в котором смешение жанров происходило в зависимости от смены состояний, переживаний, настроений лирического «я», выражаемых интонациями, и не было обусловлено темой, стилем или жанром. Напротив, те или иные жанровые и стилевые традиции были востребованы вследствие вспышки тех или иных эмоций. Лермонтов свободно оперировал различными жанрами и стилями по мере их надобности для содержательных целей. Это означало, что мышление стилями укрепилось в лирике и стало фактом. От жанровой системы русская лирика перешла к свободным формам лирического высказывания, в которых жанровые традиции не сковывали чувства автора, возникали естественно и непринужденно.

Поэмы Лермонтова также подвели черту под жанром романтической поэмы в ее главных разновидностях и продемонстрировали кризис этого жанра, следствием чего было появление «иронических» поэм, в которых намечены иные, близкие к реалистическим, стилевые искания, тенденции развития темы и организации сюжета.

Проза Лермонтова непосредственно предшествовала «натуральной школе» и предварила ее жанрово-стилистические особенности. Романом «Герой нашего времени» Лермонтов открыл широкую дорогу русскому философско-психологическому роману, соединив роман с интригой и роман мысли, в центре которого изображена личность, анализирующая и познающая себя. «В прозе, – по словам А. А. Ахматовой, – он опередил сам себя на целое столетие».

## **Основные понятия**

Романтизм, реализм, романтическая лирика, романтические «двоемирие», лирический герой, лирический монолог, элегия, романс, послание, лирический рассказ, гражданская ода, идиллия, баллада, романтическая драма, автобиографизм, символика, романтическая поэма, «бегство» (романтического героя), «отчуждение» (романтического героя), романтический конфликт, цикл повестей, психологический роман, философский роман.

## **Вопросы и задания для самоконтроля**

1. Дайте периодизацию творчества Лермонтова и кратко охарактеризуйте каждый период с указанием написанных произведений.
2. Пафос творчества и основные идейно-художественные устремления.
3. Раскройте темы, мотивы, проблематику ранней лирики. Романтическое двоемирие

ранней лирики.

4. Своеобразие ранней лирики: типологическое и индивидуальное в ней.
5. Байронизм ранней лирики. Мотивы индивидуализма, напряженный драматизм, неразрешенное чувство любви. Мотивы «звуков» и воспоминаний.
6. Судьба лирических жанров романтической лирики в творчестве Лермонтова.
7. Жанры лирического отрывка и лирического монолога, их насыщенность разными темами, мотивами и настроениями.
8. Принципы романтического контраста, характерные антитезы в лермонтовской лирике.
9. Диалектика добра и зла.
10. Юношеские пьесы. Романтическая драма, ее автобиографизм и соотнесенность с лирикой.
11. Ранние поэмы. Их тематика. Основные мотивы и сюжеты.
12. Ранняя проза. Роман «Вадим» и его своеобразие.
13. Роман «Княгиня Лиговская». Жанровые слагаемые романа.
14. Темы и мотивы лирики 1837–1841 годов. Сочетание конкретно-социального и философско-обобщенного планов.
15. Жанры и интонации стиха лермонтовской лирики. Ораторский, напевный и разговорный строй лирики.
16. Рефлектирующий характер зрелой лирики поэта.
17. В каких стихотворных произведениях происходит смешение жанровых признаков? Жанровые эксперименты и их последствия.
18. Своеобразие натурфилософской лирики Лермонтова.
19. Расскажите о творческой истории драмы «Маскарад».
20. Лермонтовская философия русской истории и поэма «Песня про... купца Калашникова».
21. Какова творческая история поэмы?
22. Расскажите о фольклоризме поэмы.
23. Каково соотношение точки зрения автора и точки зрения «народа» в поэме?
24. Поэма «Мцыри» и романтическая традиция.
25. Какова творческая история поэмы?
26. Монологизм поэмы.
27. Естественное и цивилизованное в поэме, их роль в судьбе героя.
28. Символика поэмы. Обобщенно-философский характер поэмы.
29. Расскажите о замысле и творческой истории поэмы «Демон».
30. Как отражена диалектика добра и зла в сюжете и системе образов?
31. Какова функция диалога в композиции поэмы?
32. В чем состоит значение эпилога?
33. Расскажите о жанровых модификациях поэм в зрелом творчестве Лермонтова («стихотворная повесть», «кощунственная поэма»).
34. «Герой нашего времени» – роман или собрание повестей. Объединяющее начало в произведении.
35. Раскройте смысл названия.
36. Поясните причины несоответствия фабулы и сюжета. Какова хронологическая последовательность повестей и романная последовательность?
37. Функция двух предисловий.
38. Прием двойничества как основной принцип построения системы образов.
39. Каковы художественные средства типизации главного героя?
40. Как раскрывается диалектика противоречий – добра и зла, чувства и рассудка, «природного» и социального.
41. «Герой нашего времени» – роман судьбы или роман воли?
42. Философско-психологический тип романа.

43. Дисгармонический стиль на фоне гармонии. Стиль Пушкина и стиль Лермонтова.

## Литература

- Вацуро В. Э.* Чужое «я» в лермонтовском творчестве. – В кн.: Russian Literature. 1993. Vol. 33. № 4.\*
- Виноградов В. В.* Стиль прозы Лермонтова. – В кн.: В. В. Виноградов. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя. М., 1990.\*
- Виноградов И. И.* Философский роман Лермонтова. – «Новый мир», 1964, № 10.
- Герштейн Э. Г.* «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1976.
- Гинзбург Л. Я.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940.\*
- Журавлева А. И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. Л., 1981.
- Коровин В. И.* Творческий путь Лермонтова. М., 1973.\* Лермонтовская энциклопедия. Л., 1981.\* Лермонтовский сборник. Л., 1985.
- Ломинадзе С. В.* Поэтический мир Лермонтова. М., 1985.
- Лотман Ю. М.* В школе поэтического творчества. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.\*+
- М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Л., 1979.
- Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. Л., 1959.\*
- Марченко А.* С подорожной по казенной надобности. М., 1984.
- Михаил Лермонтов: *pro et contra*. СПб., 2002.\*
- Михайлова Е. Н.* Проза Лермонтова. М., 1957.\*
- Л. В. Пумпянский. Стиховая речь Лермонтова; Лермонтов. В кн.: *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция. М., 2000.\*
- Серман И.* Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе. 1836–1841. М., 2003.\*
- Турбин В. Н.* Пушкин, Гоголь, Лермонтов. Об изучении литературных жанров. М., 1978.
- Удодов Б. Т.* М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973.
- Уманская М. М.* Лермонтов и романтизм его времени. Ярославль, 1971.
- Фохт У. Р.* Лермонтов. Логика творчества. М., 1975.\*
- Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924.\*
- Эйхенбаум Б. М.* Статьи о Лермонтове. М. – Л., 1961.

## Глава 4

### Н. В. Гоголь<sup>95</sup>(1809–1852)

Николай Васильевич Гоголь развил и углубил традиции Пушкина в прозе и в драматургии, означив вместе с тем новое направление русской литературы, которое получило благодаря революционно-демократической эстетике название «критический реализм». Однако Гоголь менее всего был озабочен критикой действительности, хотя в его произведениях были высмеяны многие стороны русской жизни. Все творчество Гоголя было одушевлено идеалом возвышенного. Он мечтал видеть Россию и русского человека свободными от всех нравственных искажений и указывающими путь всему человечеству к божественно-прекрасной и величественной жизни. Изживание пороков через смех и торжественная устремленность к духовному совершенству – таковы

---

<sup>95</sup> При подготовке данной главы учебника использованы отдельные материалы готовящегося в ИМЛИ 23-томного Полного собрания сочинений и писем Н. В. Гоголя (материалы принадлежат следующим авторам: И. А. Зайцевой, Ю. В. Манну, К. Ю. Рогову, И. Ю. Винницкому и автору главы Е. Е. Дмитриевой).

слагаемые Гоголя, в котором соединились писатель и пророк.

## Детские и юношеские годы. Первые литературные опыты

Н. В. Гоголь родился в 1809 г. в селе Великие Сорочинцы Миргородского уезда Полтавской губернии – местечке, которое затем навсегда войдет в русскую литературу и наше литературное сознание с одной из первых написанных им повестей, открывающих цикл «Вечеров на хуторе близ Диканьки» – «Сорочинской ярмаркой». Его родители были малороссийскими помещиками, как тогда называлось, «среднего достатка» (1000 десятин земли и около 400 душ крепостных). Отец, Василий Афанасьевич Гоголь-Яновский (сам Гоголь впоследствии откинул вторую, польскую часть своей фамилии), когда-то служил при малороссийском почтамте, но, женившись в 1805 г. на Марии Ивановне Косяровской, которой в момент замужества было 14 лет (жениху – 28), оставил службу и поселился в родовом имении Васильевка.

Рядом с Васильевкой находилась Диканька – еще один тоpos первого прозаического цикла Гоголя, – которая в «Ночи перед Рождеством» отчасти иронически, но вместе с тем и серьезно была осмыслена молодым Гоголем почти как центр вселенной (ср.: «как во всем почти свете, и по ту сторону Диканьки, и по эту сторону Диканьки...»). Место к тому же было овеяно историческими преданиями: здесь еще хранилась сорочка казненного Кочубея, стоял дуб, у которого будто бы происходили свидания гетмана Мазепы с Матреной (Марией). Недалеко от Васильевки находилось имение дальнего родственника Гоголей Д. П. Трощинского, известного екатерининского вельможи, у которого отец Гоголя временами исполнял обязанности секретаря. Семья нередко неделями гостила в Кибинцах, где была в том числе и – богатая библиотека, описание которой<sup>96</sup> и по сей день служит ценным источником для установления возможного круга чтения молодого Гоголя. К тому же Трощинский был страстным театралом: в Кибинцах существовал домашний театр, для которого Василий Афанасьевич Гоголь писал комедии и сам же в них играл как актер. Известно, что Гоголь и во время своей учебы в Нежинской гимназии высших наук и затем в Петербурге интересовался отцовскими комедиями и просил матушку выслать их ему для постановки и, возможно, для литературной переработки. Большинство комедий В. А. Гоголя не сохранилось, но две из них: «Собака-овца» (содержание известно в пересказе) и «Простак, или хитрость женщины, перехитренная солдатом» – очевидно, послужили Гоголю источником некоторых сюжетных ходов, реминисценций и эпиграфов к повестям цикла «Вечеров на хуторе близ Диканьки»<sup>97</sup>.

В мае 1821 г. Гоголь поступил в только что тогда основанную Гимназию высших наук в Нежине. Именно к нежинскому периоду (1 мая 1821 – 27 июля 1828) относятся первые его литературные опыты (впрочем, существует предание, что уже детские стихи Гоголя вызывали восхищение их соседа по имению поэта Василия Капниста, сказавшего будто бы родителям: «Из него будет большой талант, дай ему только судьба в руководители учителя-христианина»<sup>98</sup>). При этом сведения о первых литературных опытах Гоголя немногочисленны. Достоверно лишь, что за время учения в Нежинской гимназии Гоголь написал целый ряд произведений, большая часть которых известна нам только по названиям: балладу «Две рыбки» (по предположению Ю. В. Манна, стихотворение было написано под

---

<sup>96</sup> Федоров Е. Я. Каталог антикварной библиотеки, приобретенной после бывшего министра Д. П. Трощинского. Киев: 1874.

<sup>97</sup> [Кулиш П.]. Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых его собственных писем. Т. 1. СПб., 1856. С. 16.

<sup>98</sup> Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1852. С. 458.

непосредственным впечатлением от смерти брата Ивана<sup>99</sup>); трагедию «Разбойники» (написанную, по свидетельству однокашника Гоголя Н. Я. Прокоповича, пятистопным ямбом под влиянием то ли Шиллера, которым Гоголь увлекся в 1827 г., то ли Пушкина); повесть «Братья Твердиславичи», раскритикованную товарищами Гоголя и тут же им сожженную (первое сожженное Гоголем произведение!); акrostих «Спиридон»; историческую поэму «Россия под игом татар»; сатиру на жителей города Нежина «Нечто о Нежине, или Дуракам закон не писан», в которой Гоголь вывел на свет типические лица разных сословий (впоследствии прием комических «срезов» общества Гоголь не раз использовал и в незаконченной комедии «Владимир 3-ей степени», и в «Ревизоре», и в «Мертвых душах»); несколько эпиграмм и какие-то недошедшие до нас стихотворения, опубликованные в рукописных журналах, выпускавшихся нежинскими гимназистами в 1825–1827 годах при участии Гоголя.

В 1826 г. Гоголь переживает какой-то внутренний переворот, радикально изменивший, по его собственному признанию (письмо к матери от 23 ноября 1826 г.), характер его юношеских творений. Но и много позже, в «Авторской исповеди» (1847) он вспоминал о том периоде своей жизни: «Первые мои опыты, первые упражненья в сочинениях, к которым я получил также вместе со мной в сочинениях, не думали, что мне придется быть писателем комическим и сатирическим...»

К нежинскому периоду относились также лирическая запись Гоголя в альбоме его школьного товарища В. И. Любича-Романовича: «Свет скоро хладеет в глазах мечтателя...» – три классных сочинения на заданные темы (по теории словесности, праву и истории – «О том, что требуется от критики», «Изложить законные обряды апелляции... (из русского права)»; «В какое время делаются славяне известны истории...»). Последнее сочинение для нас особенно интересно. Получив оценку профессора: «Не соблюдена хронология и происшествия показаны в превратном порядке. Профессор К. Моисеев» – оно представляет, несмотря на его учебный характер, любопытнейший документ, характеризующий не только исторические познания экзаменуемого, который меньше, чем через три года получит место преподавателя истории в Патриотическом институте и вскоре будет претендовать на профессорское место в университете, но и его своеобразное отношение к истории. Видно, что автор, основываясь на исторических сведениях, частью заимствованных из «Истории государства Российского» Карамзина, стремился нарисовать яркие исторические картины, но при этом полностью игнорировал хронологию. В итоге получалась совершенно фантастическая картина: появление славян было, например, отнесено Гоголем к XI в., ко времени, когда будто бы гуннов Аттилы (? – 453) сменили венгры с аварами; с появившимися в это время на рубежах греческой монархии славянами не могли справиться византийские военачальники Велизарий (505–565) и Нарцесс (478/568), оба жившие соответственно в V–VI вв., и т. д. Но при этом сама тема миграции народов, затронутая в сочинении, станет для Гоголя одной из самых любимых исторических тем, а сочинение «В какое время делаются славяне известны истории» в отдельных местах почти дословно совпадет с гоголевскими черновыми «Набросками и материалами по русской истории» (1834–1835)<sup>100</sup>.

Наконец, в Нежине были написаны «Ганц Кюхельгартен» и атрибутируемое Гоголю стихотворение «Италия» – первые произведения писателя, которые он анонимно опубликовал сразу же по приезде в Петербург в 1829 г. «Италия» была напечатана в журнале «Сын Отечества и Северный Архив», по-видимому, не без посредничества небезызвестного

---

<sup>99</sup> Манн Ю. В. «Сквозь видный миру смех...»: Жизнь Н. В. Гоголя. 1809–1835. М., 1994.

<sup>100</sup> Жаркевич Н. М. Нежинский период жизни Н. В. Гоголя и становление его исторических взглядов и интересов (к постановке проблемы). – В кн.: Наследие Н. В. Гоголя и современность. Часть первая. Тезисы докладов и сообщений научно-практической Гоголевской конференции (24–26 мая 1988). Нежин, 1998. С. 7–8.



Ф. Булгарина, который поначалу даже протезировал Гоголю, чем впоследствии весьма гордился. Поэму «Ганц Кюхельgarten» Гоголь опубликовал отдельным изданием под псевдонимом В. Алов в типографии Плюшара.

Само обращение к Италии было весьма характерным для литературы того времени. Гоголевское описание идеальной страны восходило, скорее всего, к знаменитой песне Миньоны «Kennst du das Land...», открывавшей третью книгу романа И. Ф. Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера», возможно даже – в русском переводе-переложении В. А. Жуковского «Мина» («Ты знаешь край, где негой дышит лес?»), опубликованном в 1818 г. Но при этом итальянская тема была воспринята Гоголем как нечто глубоко личное. Как сообщал один из его первых биографов Шенрок, еще в гимназии Гоголь был одержим мечтой уехать за границу, причем «мысль о чужих краях все чаще» представлялась «разгоряченному воображению юноши по мере приближения его к окончанию курса<sup>101</sup>. Любопытно, что «идиллический» образ Италии как эстетического рая, созданный в стихотворении совсем еще юного Гоголя, стал своего рода моделью для его будущих описаний «роскошной страны». Когда Гоголь, уже много лет спустя действительно оказался в Италии, то в письме к Плетневу (2 ноября 1837) он писал, в сущности, все в тех же тонах: «Что за земля Италия! <...> О, если бы вы взглянули только на это ослепляющее небо, все тонущее в сиянии! Все прекрасно под этим небом; что ни развалина, то и картина; на человеке какой-то сверкающий колорит; строение, дерево, дело искусства, – все, кажется, дышет и говорит под этим небом».

Отметим сразу, что при всех изменениях, которые Гоголь как писатель и мыслитель пережил в течение своей жизни (и по сей день в критике ведутся споры, было ли творческое развитие Гоголя своего рода эволюционным, или же он пережил резкий переворот, в корне изменивший его мировоззренческую и эстетическую систему), были в его творческом сознании определенные константы, от которых он никогда не уходил ни в годы кризиса, ни в годы так называемого душевного и духовного переворота. И так же, как отголоски слабого школьного сочинения Гоголя-Яновского будут еще долго слышны в исторических трудах преподавателя истории Патриотического института Н. В. Гоголя, так же, как итальянские картины предвосхищенной Италии отзовутся у действительно восхищенного страной Гоголя и в частных письмах и в его повести «Рим», так же и первое большое произведение Гоголя, нередко трактуемое как слабый опыт пера, от которого Гоголь впоследствии целиком и полностью отрекся, содержит уже в себе основные темы всего последующего гоголевского творчества.

## **Поэма «Ганц Кюхельgarten». Первые годы в Петербурге**

Окончив гимназию в 1828 г., Гоголь вместе с другим выпускником Нежинской гимназии А. С. Данилевским уезжает в Петербург. Испытывая денежные затруднения, хлопоча о месте, свои надежды Гоголь почти сразу же возлагает на литературные опыты и после успешной публикации стихотворения «Италия» издает весной 1829 г. поэму «Ганц Кюхельgarten. Идиллия в картинах» (именно такое жанровое обозначение дал произведению Гоголь в подзаголовке) с пометой «писано в 1827 г.».

Как писал издатель и один из первых комментаторов Гоголя Н. С. Тихонравов, «Автор «идиллии» вложил в своего героя те же мечты, стремления и надежды, которыми исполнен был сам в последнее время пребывания своего в Нежинском лицее и которые он поверял в 1827 г., под строгую тайною, немногим из своих родных и близких»<sup>102</sup>. Также и

---

<sup>101</sup> Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя. Т. 1. М., 1892. С. 140–141.

<sup>102</sup> Сочинения Н. В. Гоголя. Издание десятое. Текст сверен с собственноручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений Николаем Тихонравовым. Т. 1–7. М., 1889–1896. Т. 5. С. 78.

В. И. Шенрок, сопоставивший в книге «Ученические годы Гоголя» письма Гоголя еще нежинского периода к Петру Косяровскому, показал, «до каких мелочей, до буквального почти сходства» доходили отдельные совпадения с поэмой<sup>103</sup>.

Но помимо серьезного автобиографического подтекста поэма обнаруживала и серьезный круг литературных пристрастий Гоголя, поскольку его излюбленные авторы получили то или иное отражение в «Ганце Кюхельгартене». Так, здесь присутствовали реминисценции из «Евгения Онегина», причем из тех глав, которые Гоголь мог прочесть еще в нежинскую пору (например, описание могилы пастора в шестнадцатой картине поэмы носило на себе очевидное влияние пушкинских строф, в которых изображены могилы Дмитрия Ларина и Ленского). Мотивы пушкинских же «Цыган» (в частности, монолог Алеко, повествующий о любви Земфиры: «Как она любила! Как нежно преклонясь ко мне Она в пустынной тишине Часы ночные проводила!») просматривались в гоголевском повествовании о любви Луизы к Ганцу («О, как она тебя любила! С каким восторгом чувств живым Простые речи говорила!»). Большую группу составляли в поэме, в особенности в картине «Ночных видений», реминисценции из Жуковского, в частности, из его баллады «Людмила» (1808). Из западных источников очевидно было воздействие поэмы Томаса Мура «Свет Гарема» – последней вставной поэмы из его «восточной повести» «Лалла Рук» (1817). Сцены из жизни Древней Греции в «Ганце» обнаруживали влияние очерка Н. М. Карамзина «Афинская жизнь» и т. д. Но традиционно самым непосредственным литературным источником «Ганца Кюхельгартена» считается идиллия немецкого поэта XVIII в. И. Фосса «Луиза».

Именно на последнем моменте стоит остановиться подробнее, поскольку он имеет отношение также и к последующему творчеству Гоголя. Дело в том, что, вполне сознательно ориентируясь на идиллический жанр, и, как уже было сказано, дав своей поэме жанровый подзаголовок «идиллические картины», Гоголь одновременно во многом разрушал каноны идиллии. Как писал немецкий эстетик, романтик Жан Поль (И. П. Рихтер), «идиллия – это эпическое изображение *полноты счастья в ограничении*». Идиллия Фосса «Луиза», послужившая жанровой моделью для «Ганца Кюхельгартена», действительно была изображением полноты счастья, предполагавшего более покой, нежели поступательное движение. Гоголь, создавая идиллию, вводит в нее новые, элегические мотивы, неизбежно наполняющие идиллию предчувствием конца (кульминация этой тенденции в русской литературе выразилась в идиллии Дельвига с говорящим названием «Конец золотого века», что характерно, появившейся почти одновременно с гоголевским произведением – в 1829 г.). И потому в «Ганце Кюхельгартене» мы видим столкновение замкнутого, «ограниченного» идиллического мира с большим миром, откуда исходят разнообразные и чреватые непредвиденными последствиями импульсы. Так, в шестой картине поэмы обитатели идиллического уголка обсуждают темы, казалось бы, вовсе не идиллические: «дела войны», «и бедствия и мятежи в Мадрите» и проч. А упоминание, например, Миссолунги было весьма значащим для современников Гоголя: и потому, что здесь совершил свой подвиг греческий гарнизон, и потому, что здесь заболел лихорадкой и скончался 19 апреля 1824 г. великий английский поэт лорд Байрон.

Таким образом, казалось бы, весьма скромное по своим художественным достоинствам гоголевское произведение заключало в себе глубокие возможности, которые вели и к романтизму, и далее – к постромантическим художественным формам. Ибо «тема разрушения идиллии (понятой в широком смысле) становится одной из основных тем литературы в конце XVIII и в первой половине XIX века»<sup>104</sup>. Гоголь впоследствии и сам это

---

<sup>103</sup> Шенрок В. И. Ученические годы Гоголя. М., 1887. С. 78.

<sup>104</sup> Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. – В его кн.: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 381.

продемонстрировал, сделав шаг от «Ганца Кюхельгартна» к «Старосветским помещикам».

Впрочем, обо всем этом мы можем говорить лишь в историко-литературной перспективе. В реальности же дело обстояло иначе. По выходе книги, отпечатанной к тому же на собственные деньги сочинителя, Гоголь отправил инкогнито один экземпляр петербуржцу П. А. Плетневу, издателю «пушкинского» «Современника», а другой – москвичу М. П. Погодину, издателю журнала «Московский вестник». Оба литератора оставили «подарок» без всякого внимания (впоследствии, когда Гоголь лично познакомился с ними, он «ни одним словом не дал им понять, от кого была прислана книжка»). В течение месяца с небольшим книга находилась в продаже, вызвав два резко отрицательных отзыва – вначале в 12-й книжке «Московского телеграфа», а затем в номере болгаринской газеты «Северная пчела» (1829, № 87). В последней писалось: «В «Ганце Кюхельгартене» столь много несообразностей, картины часто так чудовищны, и авторская смелость в поэтических украшениях, в слоге и даже в стихосложении так безотчетлива, что свет ничего бы не потерял, когда бы сия первая попытка юного таланта залежалась под спудом. Не лучше ли б было дожидаться от сочинителя чего-нибудь более зрелого, обдуманного и обработанного».

Все это подтолкнуло Гоголя к решительному шагу. «Он понял, – писал П. Кулиш, – что это не его род сочинений, бросился со своим верным слугой Якимом по книжным лавкам, отобрал у книгопродавцев все экземпляры, нанял в гостинице номер и сжег все до одного». Эта гостиница, по сведениям друга Гоголя Прокоповича, находилась в Вознесенской улице, на углу, у Вознесенского моста» (здание не сохранилось). Впоследствии Гоголь никогда не включал поэму в издания своих сочинений. Более того, впервые о принадлежности «Ганца Кюхельгартена» Гоголю печатно сообщил П. А. Кулиш лишь в 1852 г., на основе указания все того же Н. Я. Прокоповича, проживавшего вместе с Гоголем первые годы в Петербурге<sup>105</sup>.

После сожжения нераспроданных экземпляров поэмы Гоголь внезапно уезжает за границу, в Германию (Любек, Травемунде, Гамбург), а около 22 сентября 1829 г. столь же внезапно возвращается в Петербург. Сам он в письме к матери объясняет свой отъезд как бегство от неожиданно овладевшего им любовного чувства к какой-то неведомой красавице, встреча с которой заставляет его «бежать от самого себя». Поскольку неделю спустя он в следующем письме матери объясняет свой отъезд теперь уже предписанием врачей лечиться за границей, обеспокоенная М. И. Гоголь, сопоставив оба письма, решает: причиной болезни была встреча с дурной женщиной. Насколько эта версия была правдоподобной, трудно судить (сам Гоголь, опять-таки в письме матери, опровергнул ее с негодованием). Впрочем, некоторые критики и по сей день склонны усматривать в этом полулегендарном эпизоде источник гоголевского образа падшей красавицы в «Невском проспекте»<sup>106</sup>.

После возвращения в Петербург Гоголь пережил еще одну неудачу: безуспешной оказалась в октябре 1829 г. его попытка поступить на сцену в качестве драматического актера, в то время, как живший с Гоголем в Петербурге Н. Я. Прокопович тогда же избрал театральную карьеру<sup>107</sup>. В конце 1829 г. Гоголь, наконец, сумел определиться на службу в департамент государственного хозяйства и публичных зданий Министерства внутренних дел. С апреля 1830 г. до марта 1831 г. он служит в департаменте уделов: сначала писцом, затем помощником столоначальника под началом известного поэта-идиллика и новеллиста

---

<sup>105</sup> [Кулиш П.] Несколько черт для биографии Николая Васильевича Гоголя. «Отечественные записки», 1852, № 4, отд. VIII. С. 199–200.

<sup>106</sup> [Кулиш П.]. Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых его собственных писем. Т. 1. СПб., 1856. С. 67.

<sup>107</sup> Супрунук О. К. Новые материалы о Н. Я. Прокоповиче (к изучению литературного окружения молодого Гоголя). – В кн. Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. М., 1995. С. 239–252.

В. И. Панаева. Служба в канцелярии, вызвав глубокое разочарование Гоголя в «службе государственной», дала ему вместе с тем богатый материал для будущих произведений, в которых отразились чиновничий быт и функционирование государственной бюрократической машины. Параллельно все больше времени Гоголь уделял литературной работе: в 1830 г. в журнале «Отечественные записки» вышла его повесть «Бисаврюк, или Вечер накануне Ивана Купала» (без подписи), в альманахе Дельвига «Северные цветы» на 1831 г. (СПб., 1830) была напечатана «Глава из исторического романа» (подписано: 0000); в пушкинской «Литературной газете» 1 января 1831 г. появился его текст «Учитель. Из малороссийской повести «Страшный кабан»» (за подписью: П. Глечик). Наконец, 16 января 1831 г. в «Литературной газете» Гоголь выпустил первое свое произведение под собственным именем – эссе «Женщина».

Таким образом, постепенно Гоголю удается войти в литературные круги. Существует версия, что первоначально он «достал от кого-то рекомендательное письмо к В. А. Жуковскому, который сдал молодого человека на руки П. А. Плетневу с просьбой позаботиться о нем»<sup>108</sup>. До сих пор неясно, у кого мог Гоголь взять такое письмо; существует другое предположение, что ввести Гоголя в круг «Литературной газеты» мог соотечественник Гоголя О. Сомов, сочувственно отозвавшийся о его «Бисаврюке». Но во всяком случае с конца 1830 г. Гоголь уже активно общается с В. А. Жуковским, П. А. Плетневым, А. Дельвигом, 20 мая 1831 г. на вечере у Плетнева его представляют Пушкину. К лету 1831 г. отношения с пушкинским кружком становятся еще более тесными: живя на даче в Павловске у Лонгиновых, в доме которых он дает частные уроки, Гоголь часто бывает в Царском Селе у Пушкина и Жуковского и даже выполняет отдельные поручения по изданию «Повестей Белкина». С марта 1831 г., по ходатайству Плетнева, Гоголь получает место преподавателя истории в Патриотическом институте. А 20 марта 1831 г. в цензуру поступает рукопись первой книжки под названием «Вечера на хуторе близ Диканьки. Повести, изданные Пасичником Рудым Паньком», «от Студента Гоголя. Число страниц – 36»), издание которой осенью того же года приносит Гоголю литературную известность и окончательно определяет его жизненную судьбу. В первую «книжку» «Вечеров» вошли повести: «Сорочинская ярмарка», «Вечер накануне Ивана Купала» (переработанная редакция уже опубликованного в «Отечественных записках» «Бисаврюка»), «Майская ночь» и «Пропавшая грамота». Не прошло и года, как за ней последовала вторая «книжка» – повести «Ночь перед Рождеством», «Страшная месть», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» и «Заколдованное место». Обе книжки составили первый прозаический цикл Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки», авторство которого, впрочем, было вновь приписано Гоголем условному вымышленному рассказчику «пасичнику Рудому Паньку», под именем которого Гоголь и вошел в литературу.

### **«Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831–1832). Структура и композиция цикла. образы рассказчиков**

Самый первый отклик на еще не опубликованную книгу Гоголь получил летом 1831 г., когда занимался изданием первой книжки «Вечеров» (присылал рукописи в типографию из Павловска, а затем уже в Петербурге следил за типографским набором). Об этом отзыве мы знаем из собственного свидетельства Гоголя в письме Пушкину 21 августа 1831 г.: «Любопытнее всего было мое свидание с типографией. Только что я просунулся в двери, наборщики, завидя меня, давай каждый фиркать и прыскать себе в руку, отворотившись к стенке. <...> Я к фактору, и он после некоторых ловких уклонений наконец сказал, что: штучки, которые изволили прислать из Павловска для печатания, очень до чрезвычайности

---

<sup>108</sup> [Кулиш П.]. Опыт биографии Н. В. Гоголя, со включением до сорока его писем. Соч. Николая М\*. СПб., 1854. С. 42.

забавны и наборщикам принесли большую забаву. Из этого я заключил, что я писатель совершенно во вкусе черни».

И уже прочтя книгу в сентябре 1831 г., почти сразу по получении книги «Вечеров», Пушкин написал А. Ф. Воейкову: «Сейчас прочел *Вечера близь Диканьки*. Они изумили меня. Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности. А местами какая поэзия! Какая чувствительность! Все это так необыкновенно в нашей нынешней литературе, что я доселе не образумился. Мне сказывали, что когда издатель вошел в типографию, где печатались *Вечера*, то наборщики начали прыскать и фыркать, зажимая рот рукою. Фактор объяснил их веселость, признавшись ему, 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».

«Вечера», в отличие от «Ганца Кюхельгартена», вызвали большей частью положительные отклики (хотя были и отдельные отрицательные, касавшиеся в основном проблемы этнографической неточности Гоголя в украинских повестях). Так, поэт Н. М. Языков сообщал брату, А. М. Языкову, об авторстве Гоголя в следующих словах: ««Вечера на Диканьке» сочинял Гоголь-Яновский (я, кажется, писал тебе это?). Мне они по нраву: если не ошибаюсь, то Гоголь пойдет гоголем по нашей литературе: в нем очень много поэзии, смышлености, юмора и проч.»<sup>109</sup>. О положительном отношении к «Вечерам» по выходе их в свет Гоголь сообщил и матери, посылая ей ко дню ангела книгу в виде подарка: «...вы и в безделице видите мою сыновнюю любовь к вам, и потому я прошу вас принять эту небольшую книжку. Она есть плод отдохновения и досужих часов от трудов моих. Она понравилась здесь всем, начиная от государини...» (письмо от 19 сентября 1831 г.).

«Вечера на хуторе близ Диканьки» открыли, не считая первых произведений Гоголя, романтический период его творчества. Обращение Гоголя к украинским сюжетам в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» во многом определилось литературной ситуацией эпохи: романтическим историзмом, интересом к народной поэзии, народной культуре, национальному характеру, языку, усилившимся в России в 1820-1830-е гг., в частности, в связи с распространением идей немецких романтиков, и в первую очередь Я. Гримма. Тот пласт народной культуры, который до тех пор находился вне сферы внимания высокой литературы, будучи допущен лишь в низкие жанры, становится предметом эстетического переосмысления. Также и непосредственно интерес к Малороссии и мода на украинскую тематику возникла в России не без влияния немецкой философии и, в частности, идей И. Г. Гердера, одним из первых в Европе обратившего внимание на Украину. В этом же русле издатель журнала «Телескоп» критик Н. Надеждин писал уже в 1831 г.: «Кто не знает, по крайней мере, по наслышке, что наша Украина имеет в своей физиономии много любопытного, интересного, поэтического? Какое-то тайное согласие признает ее славянской Авзонией и предчувствует в ней обильную жатву для вдохновения»<sup>110</sup>.

Гоголь, едва оказавшись в Петербурге, очень быстро понимает, насколько «здесь так занимает всех всё малороссийское», и тут же просит мать и родных присылать всевозможные сведения на малороссийскую тему: «обстоятельное описание свадьбы, не упуская наималейших подробностей», «несколько слов о колядках, о Иване Купале, о русалках», «если есть, кроме того, какие-либо духи или домовые, то о них подробнее, с их названиями и делами; множество носится между простым народом поверий, страшных сказаний, преданий, разных анекдотов...» (письмо от 30 апреля 1829 г.). Часто Гоголь ставит и чрезвычайно конкретные вопросы: «В следующем письме я ожидаю от вас описания полного наряда сельского дьячка, от верхнего платья до самых сапогов с поименованием, как

---

<sup>109</sup> Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983. Т. XI. С. 281.

<sup>110</sup> Телескоп, 1831, № 20. С. 559.

это все называлось у самых закоренелых, самых древних, самых наименее переменившихся малороссиян; равным образом название платья, носимого нашими крестьянскими девками до последней ленты, также нынешними замужними и мужиками». Наконец, тогда же он просит прислать комедии своего отца – «Овцу-Собаку» и «Роман с Параскою» (речь идет о комедиях «Собака-овца» и «Простак, или хитрость женщины, перехитренная солдатом»), поясняя: «Я постараюсь попробовать, нельзя ли одну из их поставить на здешний театр». Идея постановки отцовских пьес, возможно, была подсказана Гоголю и совершенно конкретными театральными впечатлениями. Между 3 января и 30 апреля 1829 г. Гоголь мог видеть целый ряд пьес, так или иначе связанных с украинской темой: волшебную-комическую оперу Н. С. Краснопольского «Леста, или Днепровская русалка», оперу А. Н. Верстовского «Пан Твардовский», оперу А. А. Шаховского «Козак-стихотворец». И если с постановкой отцовских пьес на столичной сцене у Гоголя так ничего и не вышло, то характерно, что и они, и перечисленные выше комические оперы на украинскую тему так или иначе сказались в цикле «Вечеров». Также и состав первой записной книжки Гоголя – «Книги всякой всячины» – свидетельствовал о том, что с весны-лета 1829 г. Гоголь начал активно заниматься украинским материалом.

При том, что топоним Диканьки, заданный Гоголем в заглавии, отсылал к Украине, само название «Вечеров на хуторе близ Диканьки» дополнительно соотносило книгу с традицией, получившей широкое развитие у романтиков. Традиция эта заключалась в особом способе циклизации рассказов: истории, рассказываемые вечерами (отсюда и общее жанровое обозначение «Вечера») разными рассказчиками, объединялись общей повествовательной рамкой, устанавливавшей определенное единство между явлениями по виду разнородными (ср.: «Славенские вечера» В. Т. Нарезного, 1809; «Вечер на Кавказских водах» А. А. Бестужева-Марлинского, 1824; «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» Антония Погорельского, 1828; а также более поздний цикл фантастических рассказов М. Н. Загоскина «Вечер на Хопре», 1834). Вместе с тем, «Вечера на хуторе близ Диканьки» у пасечника Рудого Панька естественно соотносились и с деревенской традицией вечерниц, т. е. вечерних собраний молодежи, которые в народной традиции связывались с рассказыванием сказок и страшных историй, и о которых пасечник Рудый Панек сам вспоминал в предисловии к первой книжке (ср.: «Это у нас *вечерницы!* Они, извольте видеть, они похожи на ваши балы; только нельзя сказать, чтобы совсем»).

Существует несколько версий, почему именно Диканьку Гоголь вынес на титульный лист книги, поселив в ней и своего издателя Рудого Панька. А между тем, из всех повестей цикла непосредственно в Диканьке происходит действие только «Ночи перед Рождеством». В первой же книжке Диканька, помимо предисловия (ср.: «прямохонько берите путь по столбовой дороге, на Диканьку. Я нарочно и выставил ее на первом листке, чтобы скорее добрались до нашего хутора.»), бегло упоминалась лишь в «Вечере накануне Ивана Купала». По одной версии, топоним Диканьки мог иметь для Гоголя отчасти автобиографический подтекст: известны семейные предания «о слезных хождениях» Марии Ивановны Гоголь в Николаевскую церковь села Диканьки, где она молилась о рождении будущего сына. С другой стороны, Диканька, бывшая в гоголевские времена именем В. Кочубея, после посещения ее в 1820 г. императором Александром I – о чем широко оповещалось в печати – была местом достаточно известным и в столице. Тем самым наивная уверенность Рудого Панька в том, что «про Диканьку», где «дом почище какого-нибудь пасичникова куреня, а про сад и говорить нечего», читатели «наслушались вдоволь», неожиданно оказывалась исторически вполне обоснованной<sup>111</sup>.

О том, что скрывалось за придуманным Гоголем именем Рудого Панька, также существует несколько версий<sup>112</sup>. Некоторые исследователи расшифровывают Панько как

<sup>111</sup> Звиняцковский В. Я. Николай Гоголь. Тайны национальной души. Киев, 1994.

<sup>112</sup> Звиняцковский В. Я. Пасичник Рудый Панько. Русская речь, 1990, № 1. С. 133–139.

сокращенное от Панасенко (по-украински – Панас), «прозывание внуков именем деда», которое на Украине часто заменяло фамилию. Если учесть при этом, что деда Гоголя по отцовской линии звали Афанасий, то представляется убедительной версия об автобиографическом подтексте имени Панька. Обращала на себя внимание и особая коннотация эпитета «рудый» (рыжий): рыжие люди в народной традиции были отмечены особо, будучи героями многочисленных песен, анекдотов, прибауток, маркируя «тот свет», «тридцатое царство» (потому «рыжим» в народной традиции нередко приписывается связь с потусторонней реальностью). Показательно, что той же посреднической функции и особому знанию, которыми наделялся в цикле народный рассказчик Рудый Панько, соответствовала и его «профессия». Пасечник в народной традиции часто наделялся статусом знахаря, колдуна; в деревнях его (как и других «профессионалов» – кузнеца, мельника, охотника, музыканта) почитали и одновременно побаивались, приписывая ему связь с нечистой силой и тайное знание<sup>113</sup>. Так что и в этом смысле Рудый Панько выступал посредником между «тем» и «этим» светом, в частности, между Петербургом (заданным как «тот свет» – см.: «Ночь перед Рождеством») и Диканькой. Впрочем, сама фигура издателя-повествователя широко была распространена в европейской литературе эпохи романтизма. Моду на вымышленного издателя, издающего рассказы «третьих лиц», ввел В. Скотт, напечатав серию романов под общим названием «Рассказы трактирщика» («Tales of My Landlord» – в нее вошли «Пуритане», 1816, рус. пер. 1824; «Эдинбургская темница», 1818, рус. пер. 1825; «Ламмермурская невеста», 1819, рус. пер. 1827 и др.). Ей следовало немало писателей и в России, в частности А. С. Пушкин, приписавший свой цикл «Повестей Белкина» издателю Ивану Петровичу Белкину, и В. Ф. Одоевский, который приписал издание своих повестей Иринею Гомозейке. Интересно в этой связи отметить, что осенью 1833 г. В. Ф. Одоевским даже был задуман альманах «Тройчатка» как триумвират Иринея Гомозейки, Рудого Панька и Ивана Петровича Белкина, к сожалению, так и не осуществившийся.

При этом Рудый Панек выступал в цикле «Вечеров» именно как издатель; формально ему принадлежало авторство лишь предисловии соответственно к первой и второй части (книжке) «Вечеров». В остальном же рассказы «передоверялись» другим рассказчикам, также заявленным в предисловиях: Фоме Григорьевичу («Вечер накануне Ивана Купала», «Пропавшая грамота», «Заколдованное место»), Степану Ивановичу Курочке (повесть о Шпоньке), «рассказчику страшных историй» («Страшная месть»), гороховому паничу. Последнему рассказчику неявно были приписаны наиболее литературные, несказовые повести цикла – «Сорочинская ярмарка» и «Майская ночь».

Смена рассказчиков и типов повествования – о двух основных типах повествования в «Вечерах», романтически-сентиментальном («высоко-беспонятное летание») и разговорно-провинциальном писал В. В. Виноградов – создавала довольно стройную композицию цикла, в котором каждая повесть композиционно обретала своего «двойника». Так, например, исследователь В. Гиппиус выделял в цикле четыре композиционных пары: 1) два рассказа дьячка («Пропавшая грамота» и «Заколдованное место»), имеющие форму народного, «комически-смешного, а не страшного анекдота», где «демоническое приняло вид мелкой чертовщины»; 2) две любовные новеллы («Майская ночь» и «Ночь перед Рождеством»), где более серьезно рассказывается «о состязании светлых сил с демоническими»; 3) две сказки-трагедии, близкие романтике Л. Тика, в которых гибнут все, кто попытался спорить с демонами («Вечер накануне Ивана Купала» и «Страшная месть»); 4) две повести, находящиеся вне демонологии («Иван Федорович Шпонька и его тетушка») или почти вне ее («Сорочинская ярмарка»). При этом очевидно, что повести чередовались и по тональности: за (в целом) веселой «Сорочинской ярмаркой», в своей фантастической части восходившей к мотивам народной демонологии, где нечистая сила в конечном итоге

---

<sup>113</sup> Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография. М., 1991. С. 113.

оказывается посрамлена, следовала повесть с трагическим концом «Вечер накануне Ивана Купала», в которой зло (чертовщина) представало уже как необратимое, вписываясь более в традиции немецкой романтической фантастики (неслучайно так часто отмечается сюжетная близость «Вечера...» новелле Л. Тика «Чары любви»). То же можно сказать и о дублетной паре: веселой «Ночи перед Рождеством» и страшной «Страшной мести».

Впрочем, если присмотреться внимательнее, то становится очевидным, что несмотря на господствующую во всех повестях цикла определенную доминирующую тональность, то радостно-веселую, то трагически-ужасную, Гоголь уже внутри каждого текста постоянно балансирует на понятиях страшного и смешного. Так, самая веселая повесть цикла «Сорочинская ярмарка» имеет печальный финал («Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостя, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье?»). И наоборот, «Страшная месьть» заканчивается веселыми песнями о Хоме и Ереме. С этим же связана и одна существенная особенность построения «Вечеров»: обилие повторяющихся мотивов, но поданных каждый раз с противоположным знаком. История клада с ее трагедийным исходом в «Вечере накануне Ивана Купала» повторяется в комедийном варианте в «Заколдованном месте». Бурлескное плутание героев, которые оказываются не в силах найти дорогу домой (Каленик в «Майской ночи», Чуб в «Ночи перед Рождеством»), оборачивается странной, исполненной мистического ужаса потерей пути колдуном в «Страшной мести». Множащиеся мертвецы в «Страшной мести» перерождаются в ночном кошмаре Шпоньки в множащийся образ жен.

В этом контексте неслучайно, что та «стихия комического», которую ощутили еще первые читатели «Вечеров» и которая не покидает и современного читателя (о событиях, «веселых, лирических, или даже полных таинственного и восхитительного ужаса», о «радостном и светлом сознании неограниченной мощи мечты» в «Вечерах» говорил, например, Гуковский<sup>114</sup>), на самом деле дает возможность кардинально противоположной интерпретации. С одной стороны, очевидно, что комическая тенденция «Вечеров» определялась в первую очередь украинской народной фарсовой традицией. Отсюда мотивы драки, побоев, нечаянных поцелуев, неузнавания, смешные фамилии и имена персонажей: *Шпонька* – запонка, *Корж* – сухая лепешка; *Деркач* – коростель, *Голопуцек* – неоперившийся (голозадый) птенец; *Зозуля* – кукушка; *Пацюк* – крыса; *Горобец* – воробей; *Курочка* – водяная болотная птица, то же, что и *гоголь* (в последнем случае мы имеем дело со своеобразной ономастической проекцией автора на персонаж); *Цибуля* – лук (ср. игру слов в «Сорочинской ярмарке»: «не Цибулю, а буряк»); *Свербыгуз* – растение с этимологически неприличным значением (чешущий задницу); *Печерыця* – гриб шампиньон; *Макогоненко* – пест; *Ледачий* – ленивый, *Коростявий* – чесоточный; *Чухопупеико* – почесывающий пуп; *Кизяколупеико* – поедающий навоз; *Хивря* – свинья; *Параска* – поросня; *Грицько* – черт. Из интерлюдии (один из предков Гоголя, Танский, был известен как автор интерлюдий и пользовался у современников славой «малороссийского Мольера»), а также вертепной драмы и былички Гоголь во многом заимствовал типы простоватого мужика (Солопий Черевик), школьника-семинариста, ухаживающего за торговками и паннами (попович Афанасий Иванович в «Сорочинской ярмарке», дьяк в «Ночи перед Рождеством»); «бой-бабы» (Солоха, Хивря). В изображении казаков у Гоголя также отразились разнообразные украинские театральные традиции: фигура казака хвастливого и плутоватого, характерная для вертепа (описание казака в «Пропавшей грамоте») и казака как грозной силы, которую боятся и турки, и татары, и поляки (серьезная украинская драма, ср. описание казачества в «Страшной мести»). В изображении черта Гоголь в целом следовал традиции вертепа и бытовой сказки, где появлялся простоватый, неловкий черт, играющий комическую роль (ср. «Сорочинская ярмарка», «Ночь перед Рождеством»).

В этом контексте вполне естественно, что книга «Вечеров» рядом исследователей была

---

<sup>114</sup> Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 32.



истолкована как литературный вариант народного смехового сознания, «сфера порождения» комического эпоса, в котором еще эклектично присутствуют все виды комического (патетическое, фантастическое, страшное, идиллическое<sup>115</sup>). Мысли о народной, карнавальной атмосфере «Вечеров», в которых существенную роль играет чертовщина, «глубоко родственная по характеру, тону и функциям веселым карнавальным видениям преисподней и дьяблериям», высказывал и М. М. Бахтин. «Праздник, – писал он, – связанные с ним поверья, его особая атмосфера вольности и веселья выводят жизнь из ее обычной колеи и делают невозможное возможным (в том числе и заключение невозможных ранее браков)». Ту же стихию Бахтин обнаружил и в «Вечерах»<sup>116</sup>.

Возражения против бахтинской концепции карнавального смеха у Гоголя высказал Ю. В. Манн. Отметив многие элементы действительной карнавализации в «Вечерах» (нарушение правил моральных, социальных и этических; веселые проделки влюбленных, традиция которых уходила в древние, подвергшиеся карнавализации пласты искусства), Манн увидел в «Вечерах» существенное отступление от карнавальной традиции – отход от всеобщности действия в сторону индивидуализации и механической имитации жизни, предвещающий весь комплекс мотивов «Мертвых душ» (финал «Сорочинской ярмарки»). Обычное «веселое место» реализации карнавального начала оказывается у Гоголя одновременно и проклятым местом (место, отведенное для ярмарки в «Сорочинской ярмарке», участок земли, где пытается танцевать дед в «Заколдованном месте»<sup>117</sup>). «Веселое» сменяется не просто «грустным» в «Вечерах», но «чем-то непонятным, инородным».

### **Повесть «Страшная месьть»**

Из всех повестей цикла «Вечеров», может быть, наиболее значимой и для самого Гоголя, и для русской литературы оказалась «Страшная месьть» – историческая повесть, действие которой приурочено к первой половине XVII в., времени борьбы Украины против Речи Посполитой и Турции за национальную независимость (в этом смысле «Страшная месьть» не только предвещает, но и прямо соотносится с повестью «Тарас Бульба»). Вместе с тем, повесть носила и легендарно-фантастический характер, заключая в себе магические темы казни злодея в потомстве, отделения души от тела, апокалиптического всадника и т. д. В начале XX в. поэт-символист Андрей Белый и вообще выдвинул тезис о нетождественности колдуна и отца Катерины, что послужило отправной точкой для дальнейших наблюдений над поэтикой «Страшной мести». Казалось бы, в повести действительно можно обнаружить два эпических уровня: реальный, в котором разворачивается конфликт между мужем и отцом Катерины, и легендарный. Сверхъестественное существует на втором уровне, т. е. в легенде. Причем Гоголь искусно маскирует границу, так что один мир кажется естественным продолжением второго. Для читателя колдун – отец Катерины, в то время как он – легендарная проекция последнего. Легенда отрывается от события, которое ее породило, и становится самостоятельным текстом. Отец Катерины, бывший в ссоре с зятем, все более приобретает черты страшного колдуна, потому что все, что не соответствует принципам патриархальной общины, рассматривается как действие дьявола.

---

<sup>115</sup> Пумпянский Л. В. «Вечера на хуторе близ Диканьки». В кн.: Преподавание литературного чтения в эстонской школе. Таллинн, 1986. С. 100–110.

<sup>116</sup> Бахтин М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура). В его кн.: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 484–495.

<sup>117</sup> Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 12–14.

Важно и то, что история страшного греха и страшной мести, приуроченная к конкретным историческим моментам (страшный грех свершается при «короле Степане», т. е. Стефане Батории, в то время как страшная месть отнесена к первой половине XVII в., т. е. ко временам гетмана Сагайдачного) переводится Гоголем в повесть в эмблему или параболу почти библейского свойства. История распри Ивана и Петра, рассказанная бандуристом и дающая «ключ» ко всему предшествующему повествованию, в определенном смысле соотносится с ветхозаветной историей Авеля и Каина. По своим последствиям грех Петра сопоставим и с прародительским грехом, ибо так же, как в истории человечества, следствием прародительского греха стала власть дьявола, которой должен быть положен на Страшном суде предел; также результатом греха Петра оказалась власть колдуна, ограниченная, впрочем, божеским правосудием (страшной мезтью). Древний грех Петра отражается на судьбе его потомков. Но одновременно он осмысливается Гоголем и более широко, распространяясь на судьбы всего человечества. Так возникает в финале повести тема землетрясения, от которого люди страдают «по всему миру», «от одного конца до другого». Так же возникает и тема закарпатских и галицеских украинцев, потерявших в результате раздоров удельных князей свою национальную и конфессиональную свободу, переводящая братоубийственную распрю Ивана и Петра в мифоисторический план. При этом зло, разлитое на гигантском пространстве (не случайно в финале колдун, он же отец Катерины, дан как апокалиптический всадник), не исключает конечной победы Добра, которая есть результат борьбы космических сил, а не человеческих заслуг героев. Но тем самым победа Добра перемещается в область сверхъестественного, и человеку дано познать его лишь после того, как он падет жертвою зла. Так намечается у Гоголя схема «Ревизора» и «Мертвых душ», где победа зла в видимом мире разворачивается на фоне идеального, желаемого, а потому в итоге все же реального триумфа добра<sup>118</sup>.

При этом в повести, которая, как и большинство остальных повестей цикла «Вечеров», возникала на пересечении двух мощных традиций: западно-романтической (преимущественно немецкой) и национально-украинской, Гоголь умело смешивал элементы народной традиции с элементами современного, индивидуального повествования. В этом смысле поэтический мир, созданный молодым Гоголем, наиболее близок поэтическому миру литературной сказки, *Kunstmarchen*, разработанному в немецкой литературе, в том числе Л. Тиком и Э. Т. А. Гофманом. Именно романтическая эстетика преобразовала прагматический в своей основе мир народной былички, где умение вести себя с нечистой силой уже является залогом победы над ней, в особый художественный мир, где человек далеко не всегда способен противостоять космическому злу. В русле романтической эстетики – обнаруженное в «Страшной мести» (построенной на фольклорном материале), личное отношение к происходящему, те самые «хвостики душевного состояния», о которых впоследствии писал Гоголь применительно к «Вечерам».

Именно этот автобиографизм «Вечеров» в целом, и в особенности «Страшной мести», и открыли на рубеже XIX и XX вв. символисты. Сначала о нем заговорил В. В. Розанов в статье «Магическая страница у Гоголя», истолковав сюжет повести как попытку Гоголя «непостижимым образом рассказать <...> сюжет Библии о Лоте и дочерях его...», а в фигуре колдуна усмотрев проекцию самого Гоголя: «Он вывел целый пансион покойниц, и не старух, а все молоденьких и хорошеньких. Бурульбаш сказал бы: «Вишь, турецкая душа, чего захотел». И перекрестился бы»<sup>119</sup>. Своеобразное отображение гоголевского творчества увидел в колдуне Брюсов. «Действительность изменялась в созданиях Гоголя, как изменился колдун «Страшной мести», приступив к волхвованию. <... > Гоголь сам оставил нам намек,

---

<sup>118</sup> Lorenzo Amberg. Kirche, Liturgie und Frömmigkeit im Schaffen von N. V. Gogol'. Bern; Frankfurt am Main; New York; Paris: 1986 (Slavica Helvetic, Bd. 24). S. 35.

<sup>119</sup> Розанов В. Магическая страница у Гоголя. «Весы», 1909, № 8, С. 25–44; № 9. С. 44–67.

что именно в таком направлении он всегда и вел работу» (статья «Испепеленный», 1909). Андрей Белый сравнил Гоголя с колдуном, убегающим от «всадника на Карпатах», а любовь Гоголя к России уподобил любви колдуна к Екатерине. А Д. С. Мережковский в книге «Гоголь и черт» обратил внимание на почти текстуальное совпадение духовного завещания Гоголя со словами колдуна в «Страшной мести»: «В духовном завещании Гоголя сказано: «Я бы хотел, чтобы по смерти выстроен был храм, в котором бы производились поминки по грешной душе... Я бы хотел, чтобы тело мое было погребено, если не в церкви, то в ограде церковной, и чтобы панихиды не прекращались»». Это напоминает колдуна в «Страшной мести»<sup>120</sup>.

## Повесть «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»

Поразительным образом самая «реалистическая» повесть Гоголя в составе «Вечеров» показала читателям и самой таинственной. Впрочем, в определенную литературную традицию она все же вписывалась. Скрытая ирония автора и обрыв текста на том месте, где только и должно было начаться действие, воскрешали в сознании читателей того времени роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди». Неоконченность повести, мотивированная утратой (полной или частичной) рукописи, в том числе обусловленной кулинарными причинами – был также прием, широко распространенный в литературе конца XVIII – начала XIX в. Более всего непонятным показалось ее место в «Вечерах», поскольку по своей стилистике она примыкала, скорее, к последующему циклу «Миргород». «Вещь неоконченная или, лучше сказать, только начатая, где уже намечается поворот от бездумного, беззаботного, показного творчества «Вечеров» к тому высшего порядка глубокому, проникновенному творчеству, которого первые всходы мы находим в двух частях «Миргорода»», – писал Д. Овсяннико-Куликовский. – Гоголь явно ищет здесь новых средств изображения человека, нового, более углубленного развития комического характера. <...> «Замена схематических порядков, добродетелей и слабостей «чуждачествами» давала возможность индивидуализировать образы, связывая их с социально-бытовыми условиями. <...> беглыми характеристиками намечается в творчестве Гоголя тема пошлости». Герой подан в противоречивом авторском освещении: «как обыватель <... > он близок к своему окружению, <... > но как «кроткая» душа он им противостоит. Здесь начало очень важной линии гоголевского творчества: разоблачение социальной пошлости»<sup>121</sup>.

И впрямь, действие повести было перенесено из народной среды, характерной для предыдущих повестей, в сферу мелкопоместного быта; время действия отнесено не к условному историческому времени, а к современности, что опять-таки сближало повесть с более поздними произведениями Гоголя (так, характер чтения Шпоньки напоминал чтение Ивана Ивановича в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»); описание жизни офицеров П\*\*\* пехотного полка, в котором служил Шпонька, предвещало соответствующее описание в «Коляске», а сцену между сестрой Сторченка Марьей Григорьевной и Шпонькой можно рассматривать как «первый этюд» к знаменитой «любовной сцене» в «Женитьбе»). Наконец, сам образ Шпоньки уже предвещал в некотором смысле Акакия Акакиевича Башмачкина (манера Шпоньки разговаривать незаконченными предложениями и частицами, отозвавшись затем в «Шинели»). Как отметил Андрей Белый (статья «Гоголь»), под пером Гоголя даже это ничтожество обнаруживает свою привлекательную сторону:

«А все эти семенящие, шныряющие и шаркающие Перепенки, Голопупенки,

---

<sup>120</sup> Мережковский Д. С. Гоголь и черт. Исследование. М., 1906. С. 173–174.

<sup>121</sup> Овсяннико-Куликовский Д. Н. Гоголь в его произведениях. К 100-летию рождения великого писателя. М., 1909. С. 19–20.

Довгочуны и Шпоньки – не люди, а редьки. Таких людей нет; но в довершении ужаса Гоголь заставляет это зверье или репье <... > танцевать мазурку, одолжаться табаком и даже более того, – испытывать мистические экстазы, как испытывает у него экстаз одна из редек – Шпонька, глядя на вечеряющий луч»<sup>122</sup>.

И все же современный прозаический быт повести о Шпоньке, внешне казалось бы не имеющий ничего общего с героическим прошлым (и даже совсем недавним прошлым, как, например, в повестях «Сорочинская ярмарка» и «Майская ночь») казаков, обнаруживал, тем не менее, неявную с ним соотнесенность. Так, село Хортыще, в котором живет Григорий Григорьевич Сторченко, неявно напоминало у Гоголя об исторических временах Сагайдачного, соединяя тем самым повесть о Шпоньке с историей пана Данила в «Страшной мести». А упоминание П\*\*\* пехотного (карабинерного) полка, в котором служил Шпонька, делало его в определенном смысле потомком тех запорожцев, которых Екатерина II хотела «повергать» в карабинеры в «Ночи перед Рождеством».

К тому же повесть «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» обнаруживала те же поэтические принципы, что и остальные повести цикла. Так, в мотиве множащихся жен можно было увидеть характерный для Гоголя мотив нарушения естественных законов существования, описанный и в других повестях цикла, где мертвецы оживают, вещи сами приходят в движение, целое расчленяется (красная свитка), единичное множится. Для повести характерна была та же сказовая манера письма, что и для других повестей цикла, при том, что здесь эта сказовая манера достигала в своем роде кульминации: из всех повестей, входящих в «Вечера», повесть «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» – единственная, в которой обыгрывался сам процесс фиксации устной речи и перевода ее в письменную (как следует из предисловия, повесть записана собственноручно рассказчиком – Степаном Ивановичем Курочкой: «взял и списал»).

Иными словами, в повести о Шпоньке Гоголь изображал все ту же Диканьку, но переставшую быть собой, лишённую обаяния и чародейства. Свадьба, которая до сих пор была делом веселым и легким, становится кошмаром. Вне «Вечеров» повесть о Шпоньке могла бы восприниматься как занятное сочетание пародии на эпигонов Стерна с бытовыми зарисовками. В книге же, как пишет современный критик, повесть показывает, как можно не разглядеть Диканьку, в ней же находясь<sup>123</sup>.

Точки зрения исследователей на первую книгу Гоголя, несмотря на все различия между ними, помогают выявить главное: «Вечера на хуторе близ Диканьки» представляют собой романтические повести. Они проникнуты духом романтического историзма, в них господствуют яркая контрастность письма, буйство красок, передающих живой, естественный, душевно здоровый, цельный, веселый и какой-то мере идеальный мир славянской (украинской) древности. Однако этот мир уже коснулась нравственная порча: отдельные персонажи корыстны, их влекут чины, съедает пошлость. Добро и зло вступили в борьбу друг с другом. К концу всего цикла появляются персонажи (Шпонька), в которых духовное начало увяло и съезжилось. С особенностями романтического повествования связаны и циклизация повестей, и множественность рассказчиков при первенстве одного – Рудого Панька. Вместе с тем в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» проявилась и индивидуальная манера Гоголя. Диканька с ее вечерами и хуторами – особый мир, определяемый не географией, а духовными началами, который простирается в пространстве и во времени. И по ту сторону Диканьки, и по эту сторону Диканьки – таково пространство «Вечеров». Стало быть, Гоголь мог писать только тогда, когда он обнимал тот или иной мир целиком, когда этот особый мир предстал цельным и когда в нем было одно объединяющее начало. В «Вечерах» такой общей идеей была идея естественного, душевно

---

<sup>122</sup> Бельый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934.

<sup>123</sup> Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Т. 1–2. Т. 2. Становление Гоголя. М., 1985. С. 46–48.

здорового, духовно насыщенного и веселого, жизнерадостного бытия. Тот же принцип построения характерен и для «Миргорода», и для «Петербургских повестей», и для конфликта «Ревизора» («сборный город», откуда «хоть три года скачи, не до какого государства не доедешь»), и даже для «Мертвых душ». В дальнейшем творчестве Гоголь продолжит циклизацию повестей, но духовное начало, свойственное миру «Вечеров», скукожится и померкнет. Это станет очевидным уже в новом повествовательном цикле «Миргород».

Следующий после окончания «Вечеров на хуторе близ Диканьки», 1833 год для Гоголя – один из самых напряженных и мучительных. В «ужасном» для него 1833 г. (письмо Погодину от 28 сент. 1833 г.) Гоголь начинает писать свою первую комедию «Владимир 3-й степени», но, испытывая творческие трудности, работу прекращает. В это время чуть ли не основным направлением своей деятельности он считает изучение истории – украинской и всемирной. Правда, задуманные в это время капитальные труды по истории Гоголь не осуществил, но от них остаются предварительные разработки: «План преподавания всеобщей истории», «Отрывок из истории Малороссии». Гоголь мечтает о занятии кафедры всеобщей истории в новооткрытом Киевском университете. В июне 1834 г. он определен адъюнкт-профессором по кафедре всеобщей истории при Санкт-Петербургском университете. В то время, как о своих трудах по истории он широко оповещает друзей, свои следующие после «Вечеров» повести он пишет в глубокой тайне. Это – те самые повести, что войдут в два его последующих сборника: «Миргород» и «Арабески», оба вышедших в Петербурге в 1835 г.

### Цикл повестей «Миргород» (1835)

После выхода «Миргорода» в свет 22 марта 1835 г. Гоголь написал своему другу М. Максимовичу: «Посылаю тебе «Миргород» <...> я бы желал, чтобы он прогнал хандрическое твое расположение духа... Мы никак не привыкнем глядеть на жизнь как на трюнь-траву, как всегда глядел козак... Чем сильнее подходит к сердцу старая печаль, тем шумнее должна быть новая веселость».

В статье «Несколько слов о Пушкине», вошедшей в «Арабески», он сформулировал мысль несколько иначе: «Чем предмет обыкновенное, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина».

Кажется, обе эти тенденции проявились в цикле «Миргород», замышленном Гоголем вначале как продолжение «Вечеров». Собственно, одна из повестей «Миргорода» – «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» была уже ранее опубликована во второй книге альманаха «Новоселье» с подзаголовком «Одна из неизданных былей Пасичника рудаго Панька» (*так в оригинале*) и с датой «1831» (вспомним также упоминание в повести персонажей-рассказчиков «Вечеров» – Фомы Григорьевича и Макара Назаровича). Также и на обложке «Миргорода» стоял первоначально подзаголовок: «Повести, служащие продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

«Миргород», действительно, во многих отношениях мог считаться продолжением «Вечеров». Действие в нем по-прежнему было приурочено к Украине. Только Диканька, бывшая в первом цикле своеобразной эмблемой Вселенной, теперь переместилась в более прозаический город Миргород. Как и «Вечера», второй гоголевский прозаический цикл отчетливо делился на две части: «Старосветские помещики», «Тарас Бульба» – и «Вий», «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», что в свою очередь создавало параллельную рифмовку двух повестей из современной жизни: «Старосветские помещики» и «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», и двух повестей из украинского прошлого, одна из которых («Тарас Бульба») явно тяготела к жанру исторического повествования, а другая («Вий») – фантастического. Причем каждая из них в определенном смысле продолжала тенденцию, уже намеченную в «Вечерах на хуторе близ

Диканьки». Так, повести из современной жизни соотносились с «Иваном Федоровичем Шпонькой и его тетушкой»; «Вий» скорее продолжал традицию страшных повестей первого цикла и, в первую очередь, «Вечера накануне Ивана Купала», а «Тарас Бульба» по своей исторической тематике соотносился со «Страшной местию».

При этом достаточно широко бытует представление, что общая тенденция Гоголя в Миргороде – решительная перемена в предмете изображения. Вместо сильных и резких характеров – пошлость и безликость обывателей; вместо поэтических и глубоких чувств – вялотекущие, почти рефлекторные движения. Наконец, вместо казацкой, сельской среды – среда мелкопоместная и помещичья, а вместо хитроумных проделок влюбленных – мелочные заботы, неприятности и тяжбы. Не говоря о том, что это несправедливо в отношении «Вия» и тем более «Тараса Бульбы», при более пристальном прочтении очевидно, что это утверждение не совсем справедливо даже и в отношении миргородских повестей из современной жизни. По крайней мере, в него следует внести ряд уточнений.

### **Анализ повестей с точки зрения их места в общем замысле цикла**

Так по внешнему ряду «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» есть печальная и скучная история ссоры двух обывателей, двух друзей, «единственных друзей». И эта ссора по совершенно ничтожному поводу, поглощает не только все их интересы, но и самую их жизнь. Впрочем, как раз их жизнь вписывается в повести в более общий контекст. Здесь «впервые в гоголевском творчестве личные судьбы героев включены в общегражданский государственный механизм»<sup>124</sup> (речь идет, например, о поветовом суде, где появляются на крыльце куры, клюющие крупу, «рассыпанную единственно от неосторожности просителей», о «губернской палате» и т. д.; к тому же из свидетельства цензора Никитенко известно, что повесть подвергалась цензурным сокращениям, из чего можно в свою очередь предположить, что поначалу она имела более острый сатирический характер). Также и благодаря форме сказа комическое изображение главных героев разворачивается постепенно в общую картину Миргорода (в этом смысле особо характерны две последние главы с изображением «ассамблеи» у городничего). Более того, в эпилоге действие неожиданно не только приобретает иные хронологические рамки – повествователь возвращается в Миргород через двенадцать лет и застаёт здесь все в том же виде, в каком он и покинул; изменились лишь внешне его обыватели). Также и география повести приобретает уже совершенно новые очертания, не будучи более локализована Миргородом, но распространяясь на «весь свет». «Да! Грустно думать, – писал впоследствии В. Белинский, – что человек, этот благороднейший сосуд духа, может жить и умереть призраком и в призраках, даже и не подозревая возможности действительной жизни! И сколько на свете таких людей, сколько на свете Иванов Ивановичей и Иванов Никифоровичей!»<sup>125</sup> Особенно это становится явным в знаменитой концовке повести «Скучно на этом свете, господа», по странному сближению рифмующейся с концовкой «самой веселой повести» цикла «Вечеров» – «Сорочинской ярмарки» («Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему»).

И тогда оказывается, что при всей разности – и психологической, и поэтической – этих двух повестей есть нечто, что их сближает не в меньшей степени, чем то, что разъединяет. Ибо и в повести о двух Иванах, как и в повестях «Вечеров», присутствует у Гоголя все та же атмосфера комического, трагического, что была им заимствована из народных фарсов, интерлюдий. Так, к сцене из комической интерлюдии восходит разговор Ивана Ивановича с нищенкой (только в вертепе нищенке соответствует цыганка, а Ивану Ивановичу – грубый

---

<sup>124</sup> Гиппиус В. В. Творческий путь Гоголя. В его кн.: От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С. 75–85.

<sup>125</sup> Белинский В. Г. Указ. соч. Т. III. С. 444.

запорожец; дополнительный же комизм сцены заключается в том, что в отличие от запорожца деликатный Иван Иванович вовсе не собирается бить нищенку, но, наоборот, говорит ей: «Чего же ты стоишь? Ведь я тебя не бью!»<sup>126</sup>). Продолжая традицию литературных травестий, одним из лучших мастеров которых был соотечественник Гоголя И. Котляревский и чья «перелицованная Энеида» так ярко отразилась в «Вечерах»<sup>127</sup>, Гоголь и в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» травестирует известнейший литературный текст. Этим текстом оказываются «Сравнительные жизнеописания» Плутарха, метод которых кладется в основу иронически-травестийного сравнительного жизнеописания гоголевских героев: «Лучше всего можно узнать характеры их из их сравнения... Иван Иванович худощав и высокого роста; Иван Никифорович немного ниже, но зато распространяется в толщину. Голова Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича – на редьку хвостом вверх» и т. д. Впрочем, обещая говорить о характере, Гоголь на самом деле говорит о внешности, а единственное упоминание характера строится у Гоголя на анаколупе, предвещающем ту ироническую манеру письма, которая будет так характерна для Гоголя – автора «Мертвых душ» («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 строениями»).

Есть в этой повести и иная внутренняя рифмовка, теперь уже затрагивающая сам миргородский цикл: ибо Довгочун одной незаметной деталью, а именно ружьем, почти описывается Гоголем как дальний, хотя и выродившийся потомок героического Тараса Бульбы<sup>128</sup>.

### **Повесть «Старосветские помещики»**

Пушкин оценил эту повесть как «шутливую трогательную идиллию, которая заставляет нас смеяться сквозь слезы умиления». А Н. В. Станкевич написал своему другу: «Прочел одну повесть из Гоголева «Миргорода» – это прелесть! «Старомодные помещики» – так, кажется, она названа). Прочти! Как здесь схвачено прекрасное чувство человеческое в пустой, ничтожной жизни».

Повесть своей идиллической направленностью дополнительно примыкала не только к предыдущему циклу «Вечеров», но и, как уже говорилось, к юношеской поэме Гоголя «Ганц Кюхельгартен». В ней вновь рисовалась идиллическая среда с ее простыми радостями, естественной жизнью, протекающей на лоне щедрой природы, дары которой ничто не может истощить («... благословенная земля производила всего в таком множестве..., что все эти страшные хищения казались вовсе незаметными»). Казалось бы, повествователь (повесть также была написана в сказовой манере), а вместе с ним и читатель попадал в «маленький осколок давно прошедших времен», уголок «земного рая», «где ни одно желание не перелетает через частокол, окружающий небольшой дворик, за плетень сада, наполненного яблонями и сливами, за деревенские избы, его окружающие, пошатнувшиеся на сторону, осененные вербами, бузиною и грушами». Впрочем, тут же Гоголь (повествователь) добавлял: «Жизнь их скромных владетелей так тиха, так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желания и те беспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют, и ты их видел только в блестящем, сверкающем сновидении». И здесь уже становится очевидна парадоксальность ситуации: описанный рай оказывается

---

<sup>126</sup> *Машинский С.* Художественный мир Гоголя. М., 1979.

<sup>127</sup> Энеида, на Малороссійській язык переліцованная И. Котляревским. Ч. 1–3. Изд. 2-е. СПб., 1808.

<sup>128</sup> См.: *Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя.

эфемерным и недлительным, подобным сновидению. Участием повествователя, сознающего, что в низменную буколическую жизнь можно сойти и забыться в ней лишь ненадолго, дополнительно подчеркивалась эфемерность описанной идиллии. Оттеняла эту эфемерность и присутствующая в повести мифологическая параллель: Филемон и Бавкида, с которыми сравнивались старосветские помещики, были справедливыми богами вознаграждены за их любовь и радушие, в то время, как их порочные соотечественники наказаны. У Гоголя же малороссийские Филемон и Бавкида бесследно сходят со сцены, в то время как их корыстолюбивые соотечественники живут в благоденствии. Идиллия оказывается разрушена и стерта с земли неумолимым течением времени. Гоголь, на этот раз уже вполне сознательно (по сравнению с «Ганцем Кюхельгартенем»), подхватывает дельвиговский «Конец золотого века». Только коллизия оказывается у него перенесена из стилизованной Аркадии на реальную почву современного украинского поместья<sup>129</sup>.

Но реального-ли? И здесь мы сталкиваемся еще с одним гоголевским парадоксом: потому что земной рай, который есть одновременно современное Гоголю украинское поместье, неожиданно предстает как место обитания потусторонней силы. Именно в саду, где еще совсем недавно идиллически прогуливались современные Филемон и Бавкида, Афанасия Ивановича охватывает панический страх, и слышится ему голос, «таинственный зов стосковавшей по нему души». Именно в саду, при ясном и солнечном дне наступает страшная тишина, предвещающая смерть. И эта тишина, и этот страх принадлежат уже не только герою-повествователю – это одновременно еще и авторский, гоголевский страх: «Но признаюсь, если бы ночь самая бешеная и бурная со всем адом стихий настигла меня одного среди непроходимого леса, я бы не так испугался ее, как этой ужасной тишины, среди безоблачного дня. Я обыкновенно тогда бежал с величайшим страхом и занимавшимся дыханием из сада и тогда только успокаивался, когда попадался мне навстречу какой-нибудь человек, вид которого изгонял эту страшную сердечную пустыню».

И в этом, наверное, заключается самое страшное – в месте, которое претендует (со всеми возможными оговорками) быть заместителем земного рая, на самом деле господствует смерть. И тогда вся история вписывается в еще один мифологический топос – той Аркадии, в которой уже побывала смерть и которая сама превратилась в царство смерти<sup>130</sup>.

Поразительность «Старосветских помещиков» заключается еще и в том, что при всем, казалось бы, почти реализме описания они могут быть прочитаны кардинально противоположным образом. Райское пространство поместья, о котором уже мы говорили, может быть осмыслено как пространство святости. И даже его подчеркнутая отгороженность от мира вписывается в характерное для Средневековья и раннего Возрождения представление о Рае-саде, ограниченном от «чужого» пространства стеной, которая не допускает в сад проникновения ничего чуждого, способного разрушить *locus amoenus*. Но, вместе с тем, пространство, замышляемое как пространство святости, как таковое у Гоголя не «работает» (или не совсем работает). Буколическая жизнь сада и его хозяев при ближайшем рассмотрении представляется весьма уязвимой. И если Пульхерия Ивановна мыслится как современная Бавкида, то, с другой стороны, она же еще задана (в ретроспективном осмыслении гоголевского творчества) как не дошедший до последней стадии падения Плюшкин, потому что и она, как Плюшкин, была «большая хозяйка и собирала все, хотя сама не знала, на что оно потом употребится». И у нее в доме были «поющие двери» (признак бесхозяйственности), мухи, а также имитация хозяйственности при полном ее отсутствии (ср. описание варенья, которое наваривалось и перегонялось в саду: «Всей этой дряни наваривалось, насоливалось, насушивалось такое множество, что,

---

<sup>129</sup> Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. С. 161–170.

<sup>130</sup> О трансформации мотива «Et in arcadia ego» см.: Панофский Эрвин. «Et in arcadia ego»: Пуссен и эгегическая традиция. «Новое литературное обозрение», 1998, № 33. С. 30–50.



вероятно, они потопили бы наконец весь двор...»).

С другой стороны, по внешнему ряду повесть представляется историей распада старого патриархально-помещичьего быта, картиной жизни «старичков прошедшего века» со всей бессмысленностью их пошлого существования, лишенного какого бы то ни было проблеска духовности, существования, замкнутого границами небольшого поместья. И вместе с тем, это повесть о великой любви, любви вместе с тем незаметной, но которая оказывается гораздо выше самой что ни на есть возвышенной страсти. В этом смысле центральное место в повести занимает рассказ о молодом человеке, который, потеряв возлюбленную, сам был готов кончить самоубийством и которого повествователь через год после того встретил в обществе другой, женатым, счастливым и довольным. Эта вставная новелла продолжает найденный Гоголем в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» принцип сравнительного жизнеописания, на этот раз уже тройного: история Филемона и Бавкиды, заданная как модель, история новых Филемона и Бавкиды (Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны) и история страстных любовников, чья любовь, впрочем, не выдерживает перед силою обстоятельств.

Впрочем, есть здесь одно «но»... Ибо в основе любви Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны лежит сила привычки, более прочной и тем более уж более длительной, чем самая пылкая любовная страсть. Что неоднократно проговаривает и сам Гоголь в повести: «Что бы то ни было, но в это время мне казались детскими все наши страсти против этой долгой, медленной, почти бесчувственной привычки». Мысль, может быть, не так уж и новая: кумир начала XIX в. французский писатель Шатобриан заставил своего героя Рене увидеть в привычке единственный палиатив счастью («Если бы я имел еще безрассудство верить в счастье, я бы искал его в привычке»), что впоследствии дважды перефразировал и Пушкин – во второй главе «Евгения Онегина» («Привычка свыше нам дана / Замена счастию она») и в письме 1831 г., незадолго до женитьбы, к Н. И. Кривцову: «До сих пор я жил иначе, как обыкновенно живут. Счастья мне не было. Il n'est de bonheur que dans les voies communes» (Счастье можно найти лишь на проторенных дорогах).

Однако у Гоголя эта мысль обретает особую остроту. Социальная реальность, «условия общественного бытия», сделавшие жизнь старичков пустой и ничтожной (или, наоборот, прекрасной и возвышенной?), – все это отступает на задний план перед общечеловеческим, в сущности, философским размышлением о существовании любви. И не случайно именно строки о «привычке» вызвали столь страстную полемику в критике. Против них ополчился С. П. Шевырев, заявив, что следовало бы «вымарать» «убийственную мысль о привычке», которая «разрушает нравственное впечатление целой картины»<sup>131</sup>. Белинский же на то ответил, что «никак не может понять» «этого страха, этой робости перед истиной».

### **Фантастическая повесть «Вий»**

И по сей день повесть остается одной из самых загадочных у Гоголя. В примечании к ней Гоголь указывал, что «вся эта повесть есть народное предание» и что он передал его именно так, как слышал, ничего почти не изменив. Однако до сих пор не обнаружено ни одного фольклорного произведения, которое бы могло рассматриваться как источник центрального мотива повести, связанного с Вием. В первую очередь загадочно само происхождение образа Вия. Некоторые лингвисты (например,

В. И. Абаев) считали, что в имени Вия фонетически отразилось индоевропейское имя бога, соответствующее иранскому *vaui*, безжалостному божеству в одном из гимнов «Авесты», а также и осетинскому «ваюгу» – антропоморфному злему великану, чей образ в архаических представлениях связывался одновременно со смертью и с железом (ср. финал «Вия»: «С ужасом заметил Хома, что лицо было на нем железное»). Вяч. Вс. Иванов пишет,

---

<sup>131</sup> Московский наблюдатель, 1835, т. 2. С. 406.

что одноглазый гоголевский Вий, у которого на первый план выходит именно мотив зрения, имеет самую близкую параллель в кельтском эпосе, где о великане Балоре, носившем кличку «Дурной глаз», говорилось, что глаз ему открывали обычно на поле боя: «Обычно четыре человека колом поднимали веко с его глаза». Но поскольку собственно кельтское предание Гоголь знать не мог, то Иванов все же склонен считать, что Гоголь черпал сведения из предания, сходного с кельтским и ему родственного<sup>132</sup>. И потому имя Вий может быть связано с украинским именем нарицательным: *вия* – ресница (в таком случае гиперболичность метонимического описания целого по части предвещает уже более позднюю повесть «Нос»; ср. впоследствии у Маяковского в «Войне и мире»: «Слушайте! Из меня слепым Виём время орет»).

Сам же сюжет «Вия» восходит к распространенному в украинских быличках мотиву об умершей ведьме и парубке, послужившем причиной ее смерти и проведенном три ночи у ее гроба<sup>133</sup>. Впрочем, как заметила современная этнограф Е. Левкиевская, демонические существа, окружающие Вия, скорее описаны в соответствии с манерой европейских и русских романтиков, изображавших страшное и иномирное как совмещение несоединимых деталей<sup>134</sup>. Так, «что-то в виде огромного пузыря, с тысячью протянутых из середины клещей и скорпионных жал», легко ассоциируется с фантастическими образами картины Босха «Искушения св. Антония». Вместе с тем, мотив «отчитывания» великой грешницы, продавшей душу дьяволу, ассоциировался также с балладой Роберта Соути «Ведьма из Беркли», которая была в 1814 г. переведена Жуковским под названием «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди». Тем более что в описании ночного бесчинства чудовищ Гоголь явно следовал за текстом Жуковского («И снова рев, и шум, и треск у врат И храма дверь со стуком затряслась и на пол рухнула с петлями...» – у Жуковского; «Вихрь поднялся по церкви... двери сорвались с петель» – у Гоголя).

Но фантастика, однако, причудливо сплеталась в повести с реально-бытовыми деталями и описаниями, к которым относились и сцены бурсацкого быта, и яркие «натуралистические» портреты бурсаков, философа Хома Брута, ритора Гиберия Горобца, богослова Халявы, что давало повод даже усматривать в некоторых эпизодах «Вия» отголоски романа Нарезного «Бурсак» (1824). И опять, как всегда у Гоголя, при внешней простоте все получалось отнюдь не просто. Конечно, повесть можно было рассматривать (и это нередко делалось) как достаточно прямолинейное противопоставление зла – добру, демократического народного начала (выраженного, естественно, в образе бурсака Хома Брута) – началу антидемократическому (образ сотника и его дочери, прекрасной, но злой панночки)<sup>135</sup>. И все же правильнее было бы увидеть в этой повести мир, «расколотый надвое»<sup>136</sup>. Герой живет как бы в двух измерениях: реальная жизнь с ее горестями, бедами, к которым Хома Брут относится «как истинный философ», – и мир фантазии, легенды (линия панночки), вторгающийся в эту обыденную жизнь. Но... вся сложность начинается именно здесь. Ведь в традиции романтического двоемирия (эталоном которого в России в определенном смысле были сказки и новеллы Э. Т. А. Гофмана) именно ирреальный

---

<sup>132</sup> Иванов В. В. Об одной параллели к гоголевскому Вию. В кн.: Труды по знаковым системам. V. Тарту: 1971. С. 134–143.

<sup>133</sup> Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929. С. 307.

<sup>134</sup> Studia mythologica Slavica. Т. 1. Ljubljana: 1998. P. 307–316.

<sup>135</sup> Машинский С. Художественный мир Гоголя. С. 101.

<sup>136</sup> Жуковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 187.

фантастический мир обладал возвышающей функцией, уводя героя от обыденности жизни, позволяя прозреть нечто, недоступное в бытовой жизни. Однако у Гоголя именно линия панночки (фантастического), казалось бы, откровенно связана со злом. Панночка – ведьма, которая, превратившись в мертвую панночку, чуть было не убила Хому в сцене скачки, при помощи фантастических сил все же свершает свою страшную месть. И все же образ этот никак не может быть истолкован однозначно, как неоднозначно толкуется он и самим Гоголем. Вспомним сцену ночной скачки: «Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу. Он опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко <...>. Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые колокольчики, наклоня свои головки, звенели. Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета». Вспоминается известное изречение немецкого романтика Вакенродера о том, что если в лесу мы не видим русалок, то в этом виноваты мы сами. И тогда по внутренней логике повествования оказывается, что именно ведьма-панночка, само олицетворение зла, открывает Хоме ранее невидимое им: позволяя услышать пение цветов, лицезреть красоту русалок, пробуждая в герое дар седьмого чувства. Иными словами, пробуждая его к новой жизни, но при том, в конечном счете, лишая его жизни земной.

Данную антиномию необходимо, по-видимому, рассматривать в более широком контексте, выходящем собственно за рамки повести «Вий» (думается, что не совсем справедлива попытка некоторых исследователей и комментаторов повести объяснить причину гибели Хомы Брута словами его однокорытника Горобца: «А я знаю, почему пропал он: оттого что побоялся»; последнее есть всего лишь позиция ратора Горобца, изложенная Гоголем не без иронии). Более широким контекстом повести «Вий» является общее отношение Гоголя к красоте, и к женской красоте в частности, к ее сжигающей силе.

Тема женской красоты, которая может быть богоподобной, а может быть и пустой внешностью, мертвым покровом, постоянное колебание между потребностью чистой духовности и восхищением внешней красотой были заданы Гоголем еще в упоминавшемся раннем очерке «Женщина», вошедшем затем в «Арабески», где с представлением Телеклеса о женщине как адском порождении спорил Платон, представлявший женщину в богоподобном, небесном облачении. Собственно, эта антиномия богоподобной и демонической красоты и сущности женщины проходила уже через цикл «Вечеров», где прекрасным божественным героиням противостояли их демонические антиподы (Параска – Хивря, Оксана – Солоха). Но там божественная и демоническая красота были еще разнесены по разным ролям. В «Вие» же они стали неделимой сущностью одного персонажа – панночки-ведьмы. А ее богоданная (а на самом деле демоническая красота) оказалась пламенем, а не светом, превратившем во прах Хому. Эта опасность, которая, по собственному признанию Гоголя в письме Данилевскому, подстерегала и его самого. Проблема отношения к женщине и к женской красоте, поэтика женского образа у Гоголя вписывалась одновременно и в проблему конфессиональной двойственности Гоголя, выросшего на Украине, где исконно православие не только боролось, но и тесно соприкасалось с католицизмом<sup>137</sup> (позднее, новое искушение католичеством Гоголь переживает уже непосредственно в Риме). Тяга Гоголя к внешней, чувственной красоте на самом деле во многом шла от западной традиции, в то время как боязнь прельстительной внешности – от традиции православной (вспомним два различных иконографических принципа изображения девы Марии: иконность изображения православной Марии, где лицо предстает как бесплотный лик, и жизненность, плотскость Марии католической, где красота оказывается нередко доведена до миловидности). В этом смысле неслучайно, что

---

<sup>137</sup> Дмитриева Е. Е. Гоголь и Украина (к проблеме взаимосвязи русской и украинской культур). Известия РАН. Серия литературы и языка. 1994, № 3. С. 13–25.

торжествующая чувственная, демоническая женская красота панночки в «Вие», сжигающая Хому Брута, рифмуется в финале повести с описанием поруганного храма – заброшенной церкви, которая «так навеки и осталась ... с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, бурьяном, и никто не найдет теперь к ней дороги».

Проблема профессиональной двойственности и параллельная ей проблема соблазна женской красотой стали центральными моментами четвертой (по порядку – третьей) повести «Миргорода» – повести «Тарас Бульба», если не самой яркой, то во всяком случае самой знаменитой из повестей миргородского цикла.

На самом деле, повесть существует в двух редакциях, поскольку Гоголь для своего первого издания сочинений 1842 г. значительно переделал миргородский вариант. Так что версия, которую обыкновенно читает читатель массовых изданий, относится уже к позднему времени. Но уже и в своей первой редакции повесть вписывалась в намерение Гоголя создать эпопею народной жизни, истинно национальную эпопею на материале украинской истории. Гоголя «привлекает такое состояние национальной жизни, когда она, несмотря на внутренние конфликты, вопреки этим конфликтам, способна вдохновиться одной идеей, одним историческим делом»<sup>138</sup>. О подобной же тенденции свидетельствует еще одно произведение, над которым Гоголь работал в том же 1835 г. – незавершенная драма «Альфред». В ней речь идет о борьбе англосаксов под предводительством короля Альфреда со скандинавскими завоевателями. В «Тарасе Бульбе» также повествуется о борьбе украинцев с иноземцами (поляками и турками) в период становления их национальной государственности, которая, особенно во второй редакции повести, осмыслялась Гоголем как государственность общерусская: «Вечная необходимость пограничной защиты против трех разнохарактерных наций, все это придавало какой-то вольный широкий размер подвигам сынов ее», – писал Гоголь о Малороссии в первой редакции «Тараса Бульбы». «Русский характер получил здесь могучий, широкий размах...», – говорил он во второй редакции. Отсюда – высокий масштаб главных персонажей, и главное – образ Тараса Бульбы, «представителя жизни целого народа, целого политического общества в известную эпоху жизни» (Белинский). И Белинский же писал: «Если в наше время возможна гомерическая эпопея, то вот вам ее высочайший образец, идеал и прототип!»<sup>139</sup>

В 30-е годы XIX в. модель историческому повествованию задавали романы Вальтера Скотта, который выводил на авансцену вымышленного героя (исторические лица играли у Скотта, как правило, роль эпизодическую), силой обстоятельств вовлеченного в водоворот истории<sup>140</sup> (образцом такого романа в русской литературе была «Капитанская дочка» Пушкина). В этом смысле Гоголь был историческим писателем совершенно иного направления, поскольку его главный герой Тарас Бульба призван был воплощать именно судьбу народную, выступая как герой национальной эпопеи.

Но параллельно в повести намечалась и иная линия: тенденция отпадения от народной судьбы, переход от всеобщности (дух казачества) к индивидуальности, воплощенный в образе и истории сына Тараса Андрия. Сюжетно Андрий оказывается как раз тем «блудным сыном» Тараса, что переходит на сторону поляков, поддавшись прельщению женской красоты и одновременно католической веры. Наиболее ярко это проявилось в сцене искушения католическим храмом, которое предстает одновременно и как искушение католичеством, и как искушение красотой искусства и красотой гордой полячки. Конечно, история Андрия, хоть и несет внешне позитивный смысл (приобщение к европейской цивилизации), но в целом осмысляется негативно, делая героя отщепенцем рода и в

---

<sup>138</sup> Манн Ю. В. Гоголь. В кн.: История всемирной литературы. М., 1989. С. 377.

<sup>139</sup> Белинский В. Г. Указ. соч. Т. I. С. 304.

<sup>140</sup> Долинин А. История, одетая в роман. В. Скотт и его читатели. М., 1988.

конечном счете приводя его к бесславной смерти. Но вместе с тем для Гоголя она оказываются тем повествовательным узлом, в котором связываются основные искушения самого Гоголя, писателя и человека. Неслучайно в «Авторской исповеди» Гоголь впоследствии писал: «У меня не было влечения к прошедшему. Предмет мой была современность и жизнь в ее нынешнем быту, может быть, оттого, что ум мой был всегда наклонен к сущности и к пользе более осязательной». Ключом к этому толкованию могли бы послужить и известные строки: «Бей в прошедшем настоящее, и тройною силою облечется твое слово».

### **«Арабески» (1835). Статьи Гоголя по истории и искусств**

Вышедший в конце января 1835 г. цикл «Арабески» был книгой необычной. Ее составили статьи по искусству, истории, географии, фольклору, художественно-исторические фрагменты и современные повести (их затем назовут петербургскими).

Сборник открывался коротким предисловием: «Собрание это составляют пьесы, писанные мною в разные времена, в разные эпохи моей жизни. Я не писал их по заказу. Они высказывались от души, и предметом избирал я только то, что сильно меня поражало». Если сопоставить «Арабески» с «Вечерами» и даже с «Миргородом», то они принципиально меняли и масштаб изображаемого (речь шла обо всем мире, обо всем искусстве, начиная с античного), и сам уровень его освоения (не только чувственно-интуитивный, но и абстрактно-логический). Автор, выступавший одновременно и как художник, и как ученый, воображением и мыслью охватывал различные стороны бытия. Книга призвана была стать универсальной моделью мира, каким его видит писатель, и зеркалом его собственного творчества – в той последовательности и в том аспекте, в каких оно отражало мир.

Конкретно же замысел «Арабесок» восходил к намерению Гоголя издать к 1834 г. свои произведения как единое целое, выпустив своего рода «собрание сочинений», в которое бы вошли «Вечера на хуторе близ Диканьки» (в 1834 г. Гоголь стал готовить переиздание «Вечеров», книга даже была уже отдана в цензуру и получила одобрение, но по неизвестным причинам второе издание вышло лишь в 1836 г.), «Миргород» (осмысленный как продолжение «Вечеров») и, наконец, «Арабески». Задачей последних было дополнить «Вечера» и «Миргород», придав определенный историко-критический контекст своему творчеству и вместе с тем расширив географический ареал своих произведений за счет введения петербургской темы.

Обратим внимание на заглавие сборника, которое соответствовало «духу времени» и имело свою специфику. Слово «арабески» означает особый тип орнамента, состоящий из геометрических фигур, стилизованных листьев, цветов, частей животных, возникший в подражание арабскому стилю. Это слово имело еще и иносказательное значение: «собрание небольших по объему произведений литературных и музыкальных, различных по своему содержанию и стилю». При этом в искусствоведческом употреблении того времени «арабески» в определенном смысле были синонимичны «гротеску». Так, в «Энциклопедическом лексиконе» Плюшара объяснялось, что своим происхождением оба термина обязаны чувственному, изобразительному «древнему искусству». А характерное для арабесок фантастическое «соединение предметов вымышленных... с предметами, действительно существующими в природе; соединение половинчатых фигур, гениев и т. п. с цветами и листьями; помещение предметов тяжелых и массивных на слабых и легких и проч.» объяснялось как «осуществления мечтательного мира», приличные, «при должном искусстве», и для современности<sup>141</sup>.

Мода на арабески пришла в Россию из Германии. Так, Ф. Шлегель мыслил создание

---

<sup>141</sup> Энциклопедический лексикон. СПб.: 1835–1838. Т. II. С. 451–452; Т. XV. С. 178.

большой эпической формы «не иначе, как сочетанием повествования, песни и других форм» с «исповедью». А последняя – «непроизвольно и наивным образом принимает характер арабесок». По-видимому, Гоголь хорошо представлял все эти смысловые оттенки, давая подобное название своей книге. «Арабески» сразу декларировали и ведущую тему – искусство, и личностное, авторское начало – исповедальность, и связанные с этим фрагментарность, некую преувеличенность, гротесковость изображения. План «арабесок – гротеска», в свою очередь, предопределял и обращение к изобразительному «древнему искусству», к истории, и возможную карикатурную обрисовку действительности, пародию на «массовое» пошло-серьезное искусство. Разумеется, заглавие лишь отчетливее обозначило важнейшие особенности уже сформированного сборника, поскольку, представляя его в цензуру, автор, называл его «Разные сочинения Н. Гоголя».

Своим генезисом «Арабески» были отчасти обязаны и журнальным и альманашным изданиям того времени, в частности, «альманаху одного автора» – единичному авторскому сборнику, который объединял небольшие произведения разных родов и жанров. Вместе с тем, по своей структуре и дидактической направленности гоголевская книга напоминала как религиозно-учительные «Опыты» просветительского плана<sup>142</sup>, так и светские сочинения, подобные батюшковским «Опытам в стихах и прозе», с которыми ее сближала ориентация на универсализм. Ее можно было также сопоставить с жанрами средневековой литературы, например, с переводными авторскими «Шестодневами» отцов церкви (Иоанна Экзарха, Василия Великого и др.) – своего рода «энциклопедиями», где устройство мира объяснялось с христианской точки зрения. Сочетание художественного и нехудожественного материала, его чередование становилось у Гоголя композиционным приемом. Можно даже сказать, что сборник выступал как палиатив исторического романа, сюжет которого – вся прошлая жизнь человечества (недаром одно из произведений «Арабесок» так и называлось «Жизнь»).

Уже говорилось, что в начале 30-х годов Гоголь серьезно увлекся историей и работал над материалами по истории Украины, мечтая о многотомной «Истории Малороссии» и «Истории средних веков». Из исторических статей в окончательную редакцию «Арабесок» вошли: «О преподавании всеобщей истории», «Шлецер, Миллер и Гердер», «О средних веках». В первой Гоголь доказывал общность судеб России и Запада, а также развивал мысль о необходимости объективного отражения роли народа в развитии государства и объективного отражения роли любого народа в истории мира, утверждая тем самым единство всеобщей истории: «Все события мира должны быть так тесно связаны между собою и цепляться одно за другое, как кольца в цепи. Если одно кольцо будет вырвано, то цепь разрывается». Последнюю мысль Гоголь явно усвоил у немецкого философа Гердера, которому во многом и была посвящена другая его статья, опубликованная в «Арабесках» – «Шлецер, Миллер и Гердер». Определенный автобиографизм улавливался и в гоголевских размышлениях о Шлещере: «Он не был историк, и я думаю даже, что он не мог быть историком. Его мысли слишком отрывисты, слишком горячи, чтобы улечься в гармоническую, стройную текучесть повествования». В статье «О средних веках» Гоголь ниспровергал представление о средневековье как эпохе застоя в истории цивилизации и торжества варварства.

Среди статей об искусстве в «Арабесках» были помещены: «Скульптура, живопись и музыка», «Об архитектуре нынешнего времени», «О малороссийских песнях», «Несколько слов о Пушкине». Основы романтической эстетики он сформулировал в «Скульптуре, живописи и музыке» (написана Гоголем еще в 1831 г.). «Три чудные сестры», «три прекрасные царицы» призваны «украсить и усладить мир». Но, сопоставляя три вида искусств, Гоголь, как истинный романтик, отдает предпочтение музыке, считая, что именно она способна наиболее воздействовать на душу, будучи «принадлежностью нового мира» – ибо «никогда не жаждали мы так порывов, воздвигающих дух, как в нынешнее время».

---

<sup>142</sup> Муравьев М. Н. Опыты истории, словесности и нравоучения: Ч. I–II. М., 1810.

Статья «Последний день Помпеи», написанная под впечатлением от одноименной картины К. Брюллова, привезенной им в Петербург летом 1834 г. и выставленной в Академии художеств, имела для Гоголя принципиальное значение как своего рода эстетическое кредо, воплощением которого станет в определенном смысле и драма «Ревизор» – изображение «сильного кризиса», «чувствуемого целою массою». Но при этом не хаос и не разрушение сумел поставить художник в центр картины, но вечное торжество жизни и красоты: «У Брюллова является, человек, чтобы показать всю красоту свою, все верховное изящество своей природы».

Первоначально Гоголь думал включить в «Арабески» также ряд фрагментов незавершенных своих художественных произведений: «Страшный кабан», две главы из исторического романа «Гетьман» и т. д. Однако в окончательный текст книги из художественных произведений вошли лишь три повести: «Невский проспект», «Записки сумасшедшего» и «Портрет». Все эти три повести составили основу так называемого петербургского цикла Гоголя (название это, на самом деле, хотя и укоренившееся, но не совсем точное, поскольку дано было не Гоголем, но его критиками). Именно с ними впервые (если не считать петербургского эпизода «Ночи перед Рождеством») петербургская тема впервые отчетливо входит в творчество Гоголя.

### Цикл «Петербургские повести» (1835–1842)

Еще в 1833 г. Гоголь задумал «книгу» под названием «Лунный свет в разбитом окошке чердака на Васильевском острове в 16-й линии», – отражение социальных противоречий большого города, «стирающее границы между действительностью и иллюзией в общем таинственном колорите (лунный свет)».

Тема эта и была отчасти реализована им в «Невском проспекте», повести очень личной для Гоголя. В ней получили отражения его первые впечатления и первые разочарования от северной столицы, все градации чувств, начиная от представления о Петербурге как средоточии разнообразнейшей человеческой деятельности, месте приложения самых разных сил и способностей, – и вплоть до картины города «кипящей меркантильности» и развращающей роскоши, в котором погибает все чистое и живое. Начало повести, где Гоголь давал блистательный портрет Невского проспекта в разное время суток, напоминал в жанровом отношении физиологический очерк. Введением двух контрастных и все же сопоставимых между собой героев, Пискарева и Пирогова, Гоголь повторил сюжетный прием «сравнительного жизнеописания», разработанный им, как уже говорилось, в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Сам сюжет – история гибели художника в столкновении с грубой и пошлой действительностью – был довольно широко распространен в романтической литературе (у Гоголя он дополнительно осложнялся историей торжествующего пошляка – Пирогова). Но, пожалуй, самым неожиданным в повести было последовательное переосмысление Гоголем романтического мироощущения. Так, мадонна Перуджино, с которой художник Пискарев внутренне сравнивал встретившуюся ему красавицу, оказывалась обычной проституткой. «Певец прекрасного» Ф. Шиллер, проповедовавший (точнее, имевший репутация проповедника) единство красоты и добра, оказывался на деле «жестяных дел мастером с Мещанской улицы». Одним словом, как писал Ю. В. Манн<sup>143</sup>, «жизнь в поэзии» (формула немецкого романтика Гофмана в новелле «Золотой горшок») у Гоголя решительно (и, добавим, сознательно) не удавалась.

Переосмысление, впрочем, иного плана – романтической эстетики – присутствовало и в повести «записки сумасшедшего», где «высокая страсть безумия, являвшаяся в произведениях романтиков самым ярким проявлением жизни в поэзии, отдается не художнику, музыканту, не гению, но человеку заурядных способностей, мелкому

---

<sup>143</sup> Манн Ю. В. Гоголь. В кн.: История всемирной литературы. С. 374.

петербургскому чиновнику, титулярному советнику Поприщину» (Ю. Манн). Впервые Гоголь прибегает здесь не к сказу, не к авторскому повествованию, но к форме так называемой *Ich-Erzählung* (рассказу от первого лица). И действительно, рассказ написан в форме дневниковых записей теряющего рассудок героя, неожиданно для других и для самого себя взбунтовавшегося против той действительности, частью которой он сам являлся. При этом основная художественная удача повести заключалась у Гоголя в найденном ритме постепенного перехода от комизма к трагизму: то, что поначалу вызывало смех у читателя, перерастало в ужас, вызывая сначала содрогание, а потом и сострадание. В первой записи Поприщин еще завидует взяточникам, благоговейно перед «его превосходительством», абсурдно судит о политических событиях в Испании и Франции («Эка глупый народ французы! ну чего хотят они? Взял бы, ей-богу, их всех да и перепорол розгами!»). Потом он мнит себя испанским королем и оказывается в сумасшедшем доме. Но именно это болезненное и разорванное сознание героя, постоянно подставляющего себя на чужое место (будь то взяточник или король), издает крик мольбы: «За что они мучат меня? ... я не могу вынести всех мук их». И этот крик оказывается одним из самых пронзительных в русской литературе.

Казалось бы, из трех повестей «Арабесок» наиболее романтической оставалась повесть «Портрет», где тема вторжения в человеческую жизнь и художественное творчество злого начала решалась через введение фантастической фабулы (а точнее, фантастического персонажа – антихриста Петромихили). В этом смысле «Портрет» ближе всего из «петербургских повестей» примыкал к типу повествования ранней прозы Гоголя.

Основная проблема, которая интересовала здесь Гоголя, – это проблема искусства, и проблема художника (характерно, что во второй редакции «Портрета», которую Гоголь готовил для третьего тома своих «Сочинений» в 1842 г. фантастический план был значительно ослаблен). Сюжетно повесть и строилась как история бедного (но честного), одаренного талантом художника, обладавшего «страстью к искусству», который в определенный момент предает свое высокое предназначение и начинает создавать картины ради денег. Но на эту вполне банальную схему Гоголь накладывает дополнительные обертоны, которые и сообщают повести особую глубину. Начав писать ради денег светские портреты, льстящие самолюбию заказчиков, и став тем самым модным художником, Чартков преисполняется злобой и завистью ко всему прекрасному и в припадках безумия начинает уничтожать произведения искусства. А за всем этим скрываются длительные размышления самого Гоголя не только об эстетической, но и об этической несостоятельности искусства, основанного на идеализации. Именно эту коллизию «Портрета» Гоголь предвосхитил уже в статье «Несколько слов о Пушкине» (1832). «...Масса публики, – писал он, – представляющая в лице своем нацию, очень странна в своих желаниях; она кричит: «Изобрази нас так, как мы есть, в совершенной истине...» Но попробуй поэт... изобразить все в совершенной истине... она тотчас заговорит... это нехорошо...». Вспомним аналогичную ситуацию в «Портрете»: «Дамы требовали <...> облегчить все изъянцы и даже, если можно, избежать их вовсе. <...> Мужчины тоже были ничем не лучше дам».

Таким образом, социальная проблема золота, которое губит художника, осложняется в повести собственно эстетической проблемой цели и назначения художника. Потому-то Гоголь, и здесь тоже, хотя и в менее явной форме, вновь прибегает к приему «сравнительного жизнеописания», дав, по контрасту с историей Чарткова, историю художника-схимника, осознавшего высокую религиозную сущность искусства и наставляющего в финале своего сына: «Намек о божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве, и потому одному оно уже выше всего. И во сколько раз торжественный покой выше всякого волнения мирского, во сколько раз творенье выше разрушенья; во сколько раз ангел одной только чистой невинностью светлой души своей выше всех несметных сил и гордых страстей сатаны, во столько раз выше всего, что ни есть на свете, высокое создание искусства. Все принеси ему в жертву и возлюби его всей страстью, не страстью, дышащей земным вожделением, но тихой небесной страстью; без нее не властен человек возвыситься от земли и не может дать чудных звуков успокоения. Ибо для



успокоения и примирения всех нисходит в мир высокое создание искусства».

Впрочем, и этот финал был бы слишком прост для Гоголя. Потому что вслед за только что процитированными возвышенными словами художника-монаха следует фраза, обрывающаяся на полуслове: «Но есть минуты, темные минуты...» И далее следует рассказ об «изображении» (портрете), который художник еще до того, как стать монахом, писал с одного «странного образа». «Это было точно какое-то дьявольское явление»... И хуже всего, что в самом конце повести мы понимаем, что именно это дьявольское искусство и обладает своим зловещим правом на вечность. И всякая попытка его уничтожить – тщетна: «Здесь художник, не договорив еще своей речи, обратил глаза на стену с тем, чтобы взглянуть еще раз на портрет. <...> Но, к величайшему изумлению, его уже не было на стене».

Так, критик и поэт Иннокентий Анненский, сопоставив исполненную религиозного чувства картину, нарисованную Вакулой в «Ночи перед Рождеством», с портретом Петромихили, приходил к неутешительному выводу: «Между тем, портрет, может быть, гуляет среди нас и теперь, тогда как церковная стена с малеваньем Оксаниного мужа, поди, давно уже заросла бурьяном и крапивой после приключения с злополучным Хомой Брутом»<sup>144</sup> («Книга отражений»). А за этим – проблема уже скорее дьявольской сущности искусства (как бы ни хотелось Гоголю утверждать обратное), что приводит нас не только к коллизии второй части вакенродеровских «Фантазий об искусстве» (отчасти послуживших импульсом для Гоголя; первоначальное название книги – «Сердечные излияния отшельника, любителя изящного», но еще и к проблематике знаменитого романа Томаса Манна о художнике-музыканте «Доктор Фаустус».

После помещения в «Арабесках» трех первых петербургских повестей Гоголем были написаны еще две повести, где тема Петербурга также продолжала быть основной: «Нос» (опубликована в 1836 г. в пушкинском «Современнике») и «Шинель».

Повесть «Нос» считается, по справедливости, одной из вершин гоголевской фантастики, причем фантастики, аналог которой «мы вряд ли найдем в современной Гоголю русской и мировой литературе»<sup>145</sup>. Здесь нашла отражение сама эволюция гоголевской фантастики, суть которой в общих чертах заключается в следующем. Еще в цикле «Вечеров» и «Миргорода», наряду с прямыми формами фантастического, которое восходило к народной демонологии, большое место у Гоголя занимала неявная, завуалированная фантастика, проявлявшаяся в мелких элементах быта и поведения героев. Ее излюбленные средства – цепь совпадений и соответствий, слухи, предположения, сон персонажей, где на первый план выступало не столько само сверхъестественное явление, сколько его переживание и восприятие<sup>146</sup>. Последнее открывало возможность читательских разночтений. Так, например, в «Вечере накануне Ивана Купала» мотивировка исчезновения Петруся колебалась между реальным объяснением – мальчика похитили цыганы – и объяснением фантастическим, в основе которого была продажа Петрусем души дьяволу. Солоха в «Ночи перед Рождеством», искусно умевшая обращаться с мужским полом, почиталась в народе ведьмой. И это стереотипное представление ложилось в основу ее двойной сюжетной функции – обольстительной казачки, матери Вакулы, и ведьмы, подруги черта, и т. д.<sup>147</sup> Сфера фантастического тем самым сближалась со сферой реальности (в чем нередко усматривают влияние на Гоголя Гофмана), а иррациональное начало переключалось в

<sup>144</sup> Анненский И. Книга отражений. СПб., 1906. С. 22 (то же: Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 17.

<sup>145</sup> Манн Ю. В. Гоголь. В кн.: История всемирной литературы. С. 374.

<sup>146</sup> См.: Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. С. 59–132.

<sup>147</sup> *Culianu-Georgescu Carmen*. Naissance du rucit a Dikanka. Pour une nouvelle lecture de la prose fantastique de N. V. Gogol. // Signs of friendship. To col1\_2 van Holk, Slavist, Linguist, Semiotician. Amsterdam: 1984. P. 377–399.

будничный бытовой план. Так что призрачной и фантастичной становилась сама реальная жизнь.

Эта-то тенденция, вообще усилившаяся в «петербургских повестях», нашла свое высшее выражение в повести «Нос», где полностью был снят носитель фантастики, но при этом все злоключения майора Ковалева выступали как совершенно фантастическое событие (в окончательной редакции Гоголь отказался и от первоначальной версии, согласно которой все описанное только приснилось майору Ковалеву). Большинству современников повесть «Нос» не понравилась, да она и не была понята. «В этой шутке есть свое достоинство, но она, точно, немножко сальна», – писал К. Аксаков, уловив однако то, что ускользнуло от внимания других читателей. Дело в том, что сам сюжет повести восходил к так называемым носологическим анекдотам и каламбурам (в которых речь шла о появлении или исчезновении носа), широко распространенным в первой половине XIX в. Начало литературной моде на эту тему было положено романом Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди», где тема живого и мертвого носа занимала очень большое место. Но и в 20-30-е годы XIX в. шутки о носе, панегирики носу, рассказы о злоключении носачей заполняли журнальную литературу<sup>148</sup>. К тому же анекдоты об отрезанных носах нередко троились на обыгрывании речевых фразеологизмов (как, например, в известной эпиграмме Пушкина: «И то-то, братец, будешь с носом. Когда без носа будешь ты»). Существенно еще и то, что нос в такого рода шутках и каламбурах нередко выступал как заместитель и метафора фаллоса, что придавало особую пикантность носологическим сюжетам (собственно, именно это и имел в виду Аксаков, говоря о сальности шутки Гоголя).

Повесть о некоей части тела, которая отделяется от носителя и занимает его место (вариант: вытесняет его из жизни биологической, социальной и проч.), была довольно распространена в особенности в романтической литературе, входя в контекст историй о двойниках (наиболее известный тому пример – повесть Шамиссо «Удивительные приключения Петера Шлемиля», где место героя занимала его собственная тень; темой двойников и двойничества изобиловала и проза Гофмана). Причем двойник в таком случае выступает еще и как высвобожденное подсознание героя; на которое проецируются все страхи и фантазмы человека. Но, даже принимая во внимание возможный генезис произведения, надо все же признать: повесть остается загадочной по своему существу. Как писал еще А. Белый, «линия сюжета, как змея, кусает свой хвост вокруг центрального каламбура: нос, нос – и только!»

Своеобразное истолкование повести предложил С. Г. Бочаров. Вспомнив о том, как в 1846 г. Гоголь критиковал русскую комедию за «легкие насмешки над смешными сторонами общества, без взгляда в душу человека», он усмотрел в этом ключ к истолкованию того, что многим казалось самодовлеюще-комической шуткой. «... нет понимания «Носа» <...> без своего рода психологического углубления в низ <...>, не забывая о тех необыкновенных проявлениях, в которых оно существует у Гоголя». В «Носе» находили сатиру на «смешные стороны» общества, «иносказание реального» (по определению М. Е. Салтыкова-Щедрина), но пора к нему отнестись глубже и прочитать в нем взгляд в душу человека. В «Театральном разъезде» Гоголь сам дал позднейший косвенный комментарий, сказав о тех, кто «от души готовы посмеяться над кривым носом человека, и не имеют духа посмеяться над кривою душою человека». Этим он и сказал о двух возможных восприятиях шутки, допускающей углубление от носа к душе. У И. Анненского есть еще одно замечательное наблюдение – о двух слитых жизнью людях в каждом человеке: один – «осязательный», другой – «загадочный, тайный», «сумеречный», «неделимая, несообщаемая сущность каждого из нас». Из них Гоголь оторвал первого, осязательного, от второго, сумеречного, развив типическую телесность, так что «первый, осязательный, отвечал теперь за обоих». И тогда

---

<sup>148</sup> Их подробный обзор дал в статье «Натуралистический гротеск. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос»» В. В. Виноградов (*Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы*. М., 1976).

получается, что та работа расчленения, которую произвел в человеческом образе Гоголь, отделив нос от лица, лицо от души, побудило к неизвестному ранее в литературе углублению в человека, поставив вопрос о глубине, в которой таится сам человек<sup>149</sup>.

В одной из своих статей 1846 г. С. Шевырев писал о том (речь шла о романе «Двойник» Достоевского), как в 30-40-е годы русская литература «признала человечество в чиновнике – и с тем вместе решила, что весь русский народ должен пройти через это горнило очеловечивания». Первой в этот ряд должна быть, по-видимому, поставлена гоголевская «Шинель» – маленькая повесть, которой, однако, посвящены уже тома исследований и смысл которой при всей ее внешней простоте представляется неисчерпаемым<sup>150</sup>. «Шинель» – история о бедном петербургском чиновнике, вся жизнь которого сводится к наипростейшим чувствам и поступкам, – человеку, который ничего иного в жизни не умел, как только переписывать канцелярские бумаги. При этом образ не был лишен для Гоголя и определенного автобиографизма, если вспомнить о его увлечении в молодости каллиграфией. Самым большим праздником для Акакия Акакиевича становится пошив шинели («Этот весь день был для Акакия Акакиевича точно самый большой торжественный праздник»). И самой большой бедой, пережить которую ему так и не удастся, стала ее потеря. Но именно в этом униженном, оскорбленном маленьком человеке Гоголь заставил и своих читателей, и всю последующую русскую литературу разглядеть человека, и не просто человека, но еще и брата. В некотором смысле, в русской литературе, в русском читателе Гоголь вызвал те же чувства, которые испытал в повести тот самый молодой человек, что «по примеру других, позволил было себе посмеяться над ним» (Акакием Акакиевичем). И потом «вдруг остановился, как будто пронзенный, и с тех пор как будто все переменялось перед ним и показалось в другом виде. <...> И долго потом, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу, со своими проникающими словами: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете», и в этих проникающих словах звенели другие слова: «Я брат твой...»...».

«Все мы вышли из «Шинели» Гоголя», – сказал, по-видимому, Ф. М. Достоевский.

### **Комедии Н. В. Гоголя. Поэтика комического**

Драматургический талант Гоголя раскрылся очень рано. Еще в Нежинской гимназии он принимает активное участие в ученических постановках. По свидетельству однокашников, юному Гоголю весьма удавалась роль госпожи Простаковой из знаменитого «Недоросля» Д. И. Фонвизина. Вероятно, неслучайно тесное переплетение комического и трагического в характере героини Фонвизина так плодотворно будет воспринято будущим автором драматических развязок «Женитьбы», «Игроков», «Ревизора», в которых переживание комедийными героями «обмана» жизни неожиданно достигает подлинно шекспировского масштаба обобщения.

К написанию комедий Гоголь приступил одновременно с завершением работы над циклом повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки». Концом 1832 – началом 1833 г. датируются черновики первой незавершенной комедии «Владимир III степени». Петербургский чиновник Иван Петрович Барсуков мечтает об ордене святого Владимира III степени, и в конце концов эта мечта принимает форму навязчивой идеи, на которую уходят все душевные силы героя. Развязка этой ситуации, в чем-то предвосхищающей замысел повести «Шинель», комична и трагична одновременно: герой сходит с ума, вообразив, что он сам и есть орден Владимира III степени. В последней сцене сумасшедший, воображая себя

---

<sup>149</sup> Бочаров С. Г. Загадка «Носа» и тайна лица. В его кн.: О художественных мирах. М., 1985. С. 124–160.

<sup>150</sup> См.: Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя. В его кн. Сквозь литературу. Сб. статей. Л., 1924. С. 171–195.

крестом (такую форму имеет орден), становится перед зеркалом, поднимает руки так, что делает из себя подобие креста, и не насмотрится на изображение. Так в сюжете этой незаконченной комедии реализуется один из «фирменных» гоголевских приемов комического: отождествление человека с вещью, живого с мертвым, принимающее в сознании героев фантастические, гротесковые размеры. Этот прием в творчестве Гоголя впоследствии приобретет универсальный смысл и выйдет за рамки комедийного жанра, получит статус своеобразного символа русской жизни в петербургских повестях и, конечно, в поэме «Мертвые души». Вероятно, в стремлении Гоголя к обобщению комедийной ситуации, начиная с замысла первых комедий, заключалась и причина неудачи «Владимира III степени». «Он слишком много хотел обнять в ней...и потому с досады ничего не написал», – свидетельствовал в одном из писем современник и друг Гоголя П. А. Плетнев<sup>151</sup>. Впрочем, о неудаче в данном случае можно говорить весьма условно, так как в 1842 г., готовя собрание своих сочинений, Гоголь переработал черновики «Владимира III степени» в самостоятельные пьесы, которые последующая критика окрестила «маленькими комедиями» (по аналогии с пушкинскими «маленькими трагедиями»): «Утро делового человека» (впервые опубликована в журнале Пушкина «Современник» в 1836 г.), «Тяжба», «Лакейская» и «Отрывок».

К 1842 г. получают свое художественное решение и замыслы других комедий Гоголя, начатых в 1832–1837 гг. Дописываются «Женитьба», «Игроки» и создается окончательная редакция «Ревизора». Уже сама хронология работы над комедиями позволяет говорить о своеобразной последней авторской воле, одинаково проявившейся в окончательной редакции стиля практически всех комедий, включая и «Ревизора». Эту волю можно понять, вспомнив, какое значение сам автор придавал смеху как единственному «положительному лицу» своих комедий. По нашему убеждению, можно ставить вопрос о едином *смеховом мире* гоголевских пьес, внутренние законы которого начали формироваться еще в пору написания «Владимира III степени» и, пройдя художественную огранку в стиле «маленьких комедий», «Женитьбы» и «Игроков», нашли свое совершенное художественное воплощение в стиле «Ревизора».

Итак, через все комедии Гоголя проходит целый ряд устойчивых приемов комического. Они образуют определенную систему миромоделирующих смыслов, из которых и складывается содержание «смехового мира» Гоголя-комедиографа. Дадим определение этих приемов, а также приведем примеры, позволяющие сделать вывод о содержательном наполнении каждого.

*1. Немотивированное включение в речь героя ненужных, неуместных подробностей.* «Утро делового человека». Свой рассказ о визите к министру, имеющем важное значение для карьеры обоих собеседников, Александр Иванович начинает издали, с упоминания о том, какая была в тот день погода и какое нижнее белье на нем было одето: «Сегодня поутру было немножко холодненько. Ведь я, как, думаю, вам известно, имею обыкновение носить лосиновую фуфайку: она гораздо лучше фланелевой и притом не горячит. И по этому-то случаю я велел подать себе шубу». О том, что он носит лосиновую фуфайку (бесподобное гоголевское «как, думаю, вам известно»), Александр Иванович сообщает с уверенностью, что детали его нижнего гардероба должны быть интересны окружающим не менее, чем подробности его разговора с министром. «Женитьба». Сваха Фекла объясняет Кочкареву, как найти дом Агафьи Тихоновны: «А вот как поворачишь в проулок, так будет тебе прямо будка, и как будку минешь, свороти налево, и вот тебе прямо в глаза – то есть, так вот тебе прямо в глаза и будет деревянный дом, где живет швея, что жила прежде с сенатским обер-секлетарем. Ты к швее-то не заходи, а сейчас за нею будет второй дом.» и т. д. Жевакин, представляясь Арине Пантелеймоновне, ни с того ни с сего стал подробно рассказывать про какого-то своего однофамильца, который был ранен «под коленком, и пуля

---

<sup>151</sup> Плетнев П. А. Сочинения и переписка: В 3 т. Т. 3. С. 528.

так странно прошла, что коленка-то самого не тронула, а по жиле прихватила – как иголкой сшило, так что когда, бывало, стоишь с ним, все кажется, что он хочет тебя коленком сзади ударить». **«Ревизор»**. Не менее колоритен и рассказ Бобчинского и Добчинского о том, как они «вычислили» в проезжем бедном чиновнике Хлестакове «настоящего» ревизора. Это «неожиданное известие» как-то странно сосуществует в голове двух сплетников с «будкой, где продаются пироги», с ключницей городничего Авдотьей, которая была послана к Филиппу Антоновичу Почечуеву за бочонком для французской водки... Далее повествуется о «желудочном трясении» у Петра Ивановича, о трактирщике Власе, жена которого три недели тому назад родила «пребойкого мальчика», и т. д.

На первый взгляд кажется, что Гоголь просто смеется над патологическим многословием своих героев, стремящихся заполнить «пустоты» сознания всяким мелочным вздором. Конечно, есть в этом комическом приеме и такое, чисто фарсовое назначение. Но все-таки суть им не ограничивается. Уже само по себе желание возвести мелочные интересы в статус государственного дела, придать им чуть ли не мировое значение показательно. Герои *сами желают* обманываться, принимая малое за большое, ничтожное за великое. Поэтому Хлестакову и не пришлось особенно стараться, выдавая себя за ревизора: понимание разницы между «фитюлькой» и важным чиновником давно уже утрачено окружением городничего. Знаменательно также, что в ряду ненужных «подробностей» находятся люди. Они кощунственно уравниваются в речи героев с «лосиновой фуфайкой», разнообразными «будками», «пирогам», «бочонком для французской водки» (уже само по себе наличие в российском уездном городе таинственной «французской водки» может вызвать удивление), «желудочным трясением» и т. п. Духовное (человек) приравнивается к плотскому (еда), оно становится «деталью» вещной обстановки, интерьера. Гоголь по-своему использует типичный для русской комедии прием включения в действие так называемых «внесценических персонажей». В отличие от комедий Фонвизина или Грибоедова, эти персонажи, как правило, ничего не типизируют и не расширяют. «Прелесть в том, – пронизательно замечает В. Набоков, – что эти второстепенные персонажи потом так и не появляются на сцене. Все ружья висят в воздухе и не стреляют; надо сказать, что обаяние его намеков и состоит в том, что они никак не материализуются»<sup>152</sup>. Да, все, что читателю и зрителю известно об этих внесценических персонажах, – это их должности или, в лучшем случае, имена (иногда отчества и фамилии). Ключница Авдотья, Антон Филиппович Почечуев, трактирщик Влас, швея, «обер-секлетарь» – это не люди, а некие загадочные фантомы, имена и фамилии которых часто *ничего не значат*. Ибо они называют призраки. Прием сатирически значащей фамилии Гоголь постепенно начинает выводить из арсенала художественных приемов русской комедии (хотя, разумеется, и остается еще значительное количество «Пролетовых», «Гибнеров», «Держиморд»). И это важно, поскольку именно в комедиях Гоголь начинает показывать трагический процесс деноминации (разыменования) человека, утраты им своего лица, а вместе с ним – и своего имени. Все больше вводится фамилий и имен, представляющих бессвязный набор звуков, откровенную бессмыслицу (Прольдюковский, Почечуев, Яичница, Кочкарев, Сквозник-Дмухановский, Швохнев и т. п.).

2. *Немотивированное отклонение в речи героя от главной темы, неожиданное переключение внимания на другой предмет или лицо в разговоре, резкая перемена намерений, бросание из одной крайности поведения в другую.*

**«Утро делового человека»**. Александр Иванович, подойдя в рассказе к центральному эпизоду своего визита к министру (его высокопревосходительство спросил об Иване Петровиче Барсукове), вдруг «поднимает вверх глаза» и прерывает рассказ странным вопросом: «Довольно хорошо у вас потолки расписаны: на свой или хозяйский счет?». Ивану Петровичу стоит больших усилий вернуть собеседника к сути разговора, впрочем, завершившегося для него безрезультатно. **«Ревизор»**. Голодный Хлестаков в гостинице,

---

<sup>152</sup> Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1999. С. 60.

тщетно ожидающий обеда, уж подумывает о возможности «что-нибудь пустить в оборот». Но тут же отказывается от этого намерения, желая «приехать домой в петербургском костюме». Развивая эту тему, он совсем уже забывает о чувстве голода, фантазирует, как он «этаким чертом», в карете с фонарями, с Осипом, одетым в ливрею, приедет к соседу-помещику, как его встретят на балу и т. п. И так же неожиданно, как он забыл о чувстве голода, вспоминает о нем в конце монолога: «Сударыня, как я... (Потирает руки и пошаркивает ножкой). Тьфу! (плюет) даже тошнит, как есть хочется». Иногда переход от одного желания к прямо противоположному совершается в сознании Хлестакова мгновенно, без всякого перехода. «Городничий: ... Не прикажете ли отдохнуть? Хлестаков: Вздор – отдохнуть. Извольте, я готов отдохнуть». **«Женитьба»**. Кочкарев почти насильно приводит Подколесина на решающее свидание с будущей невестой и, по сути, сам делает за Подколесина ей предложение. Однако тут в его нерешительном подопечном вдруг просыпается желание обвенчаться с невестой в церкви немедленно. И вот заключительный монолог Подколесина, принявшего окончательное решение жениться, развивает тему женитьбы уже как дела государственной важности («Если бы я был где-нибудь государь, я бы дал повеление жениться всем, решительно всем...»). Затем вдруг его охватывает чувство страха перед неотвратимостью события («... и уж после ни отговорки, ни раскаянья, ничего, ничего – все кончено, все сделано»). Потом, после серии «отступных» вопросов («А будто и в самом деле нельзя уйти?»; «Как же без шляпы? Неловко»; «А что, если попробовать?»), следует знаменитый головокружительный прыжок Подколесина в окно.

Эти неожиданные переходы от одного намерения к другому, прямо противоположному, способность героев легко отвлекаться «в сторону» от главной мысли или нити разговора (отсюда часто встречаются комические случаи «разговора глухих»), неспособность долго концентрировать внимание на каком-то одном предмете или явлении – все вместе свидетельствует об иррациональности сознания гоголевских персонажей как результате сиюминутности, спонтанности их реакции на происходящее. Поведение героев ситуативно, оно целиком определяется рамками настоящей минуты, данной конкретной ситуации. В характере героев, как правило, отсутствует какой-то определенный нравственный стержень (знаменитая хлестаковская «легкость мыслей необыкновенная»). Они не злые, но и не добрые. Они *никакие*, ибо совершают добрые или злые поступки без всякой намеренной цели. Содержание своих поступков они черпают, инстинктивно предугадывая ожидания окружающих. В этом смысле их аморфные характеры можно сравнить с водой, которая принимает легко формы того сосуда, в который ее наливают. Именно бесхарактерность, безликость Хлестакова и дала основание Гоголю назвать его «лицом фантазмагорическим, лживым, олицетворенным обманом». Таким образом, этот прием комического заостряет изображение современного Гоголю мира и человека как призрачной, миражной действительности.

*3. Причинно-следственные несоответствия в сознании и поступках героев, подчеркнута неадекватная реакция на ситуацию или действия собеседника.*

На этом алогизме строится наибольшее количество комических ситуаций в пьесах Гоголя. Так, за несоблюдение полей Иван Петрович угрожает своему секретарю Шрейдеру заключением под арест («Утро делового человека»). Стоило барану заблестеть под окном роженицы – и вот «от незначительного обстоятельства» произошла катастрофа: родился «заседатель», у которого вся нижняя часть лица баранья («Тяжба»). Аналогичное несчастье постигло и другого «заседателя» – подчиненного Аммоса Федоровича Ляпкина-Тяпкина («Ревизор»). Оказывается, «в детстве мамка его ушибла, и с тех пор от него отдает немного водкою». Таковы же непредсказуемые последствия от, казалось бы, вполне невинных проделок учителя гимназии, который имеет обыкновение делать гримасы во время уроков. Лука Лукич Хлопов бессилен исправить положение: «Он-то ее сделал от доброго сердца, а мне выговор: зачем вольнодумные мысли внушаются юношеству». В самом факте ревизии Аммосу Федоровичу видится «политическая причина»: «Это значит вот что: Россия... да... хочет вести войну, и мини-стерия-то, вот видите, и подослала чиновника,

чтобы узнать, нет ли где измены». После всего сказанного стоит ли удивляться тому, что Бобчинский и Добчинский приняли Хлестакова за ревизора потому, что «в лице этакое рассуждение... физиономия... поступки, и здесь (Бобчинский вертит рукой около лба) много, много всего».

Итак, в мире, где живут гоголевские герои, нет четких ориентиров. Беды надо ждать не от трагических событий, а от «незначительных обстоятельств». Вот почему именно «фитюлька» Хлестаков, а не высокопоставленный чиновник вызывает у городничего и его окружения панический страх. Причем, чем больше Сквозник-Дмухановский постигает всю малость и незначительность фигуры Хлестакова, тем больше контрастирует с этой фигурой ощущение катастрофичности происходящего. Ощущение это вполне выражают слова Артемия Филипповича: «Страшно просто. А отчего, и сам не знаешь».

Таким образом, анализ только небольшой группы приемов комического в пьесах Гоголя позволяет прийти к выводу, что предметом обличения в них являются не только «общественные пороки» (продажность чиновников, бюрократизм властей и т. п.), но прежде всего коренное неустройство мира в целом. В совокупности приемы комического, используемые Гоголем, создают ощущение абсурдности происходящего. Еще один шаг – и эта абсурдность обернется гротеском, чудовищной фантастикой. Но Гоголь, как пишет Ю. В. Манн, не переходит за эту грань, удерживая изображение в рамках бытового правдоподобия, создавая «комедию характеров с гротесковым отсветом»; собственно, поэтика комического и создает ту «миражную интригу» в его пьесах, которая наиболее полное выражение находит в сюжете «Ревизора».

### **«Ревизор» (1836). Замысел и источники комедии**

7 октября 1835 г. Гоголь писал Пушкину: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русский чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию <...>. Духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее чорта». Письмо было послано в Михайловское, куда отправился Пушкин. По его возвращении в Петербург 23 октября состоялся важный для Гоголя разговор. Пушкин рассказал Гоголю историю о Павле Петровиче Свиныне, как он в Бессарабии выдавал себя за какого-то важного петербургского чиновника и только, зашедши уже далеко (стал было брать прошения от колодников), был остановлен. Существует другая версия, что подобная же история случилась и с самим Пушкиным во время его поездки за материалами для истории Пугачева в Оренбург. Имеется и еще несколько других историй подобного рода. Впоследствии о причастности Пушкина к сюжету «Ревизора» Гоголь упомянул в «Авторской исповеди» («Мысль Ревизора принадлежит также ему»). И действительно, среди набросков Пушкина мы имеем следующий: «Криспин приезжает в Губернию на ярмонку – его принимают за... Губерн(атор) честной дурак – Губ(ернаторша) с ним кокетничает – Криспин сватается за дочь».

Впрочем, анекдоты о ложных ревизорах ходили по России издавна и с разными вариациями, будучи отражены и в ряде литературных произведений. Неслучайно, что после своего появления «Ревизор» многим напомнил комедию Г. Ф. Квитки-Основьяненко «Приезжий из столицы, или суматоха в уездном городе».

Работа над «Ревизором» была связана с замыслом Гоголя создать истинно современную комедию, о возможности существования которой на русской почве высказывались всяческие сомнения (хотя комедия как жанр, естественно, существовала). Так, в «Московском Вестнике» за 1827 г. была напечатана статья С. Шевырева о комедии В. Головина «Писатели между собой», в которой доказывалось, что современная жизнь не содержит комических элементов (и потому критик советовал переместить центр тяжести на историю). Также и П. Вяземский в статье «О нашей старой комедии» (1833) объяснял, почему русская жизнь не благоприятствует комедии: «Начну с того, что кажется в русском уме нет драматического свойства. Должно полагать, что и нравы наши не драматические. У

нас почти нет общественной жизни: мы или домоседы, или действуем на попрание службы. На той и на другой сцене мы мало доступны преследованиям комиков...». Подобно Шевыреву, Вяземский также видел выход в комедии исторической.

В этом контексте понятнее становится и подоплека спора Гоголя с С. Т. Аксаковым в июле 1832 г. в Москве. В ответ на реплику Аксакова о том, что «у нас писать не о чем, что в свете все так однообразно, прилично и пусто», Гоголь посмотрел на собеседника «как-то значительно и сказал», что «это неправда, что комизм кроется везде», но, «живя посреди него, мы его не видим»<sup>153</sup>.

Обоснование прав современной отечественной комедии Гоголь мыслил как общую задачу своего творчества и раньше, в пору работы над отложенными затем временно «Владимиром 3-ей степени» и комедией «Женитьба», начатой в 1833 г. под названием «Женихи». Комедия «Ревизор» (третья по счету комедия Гоголя) выдвинула новые проблемы и новую, значительно более высокую степень обобщения. «В «Ревизоре» я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем», – писал он позже в «Авторской исповеди».

### **Жанровое новаторство комедии «Ревизор»**

Новизна «Ревизора» заключалась, в частности, в том, что Гоголь перестроил тип сценической интриги: теперь она приводилась в движение не любовным импульсом, как в традиционной комедии, но административным, а именно: прибытием в город мнимой высокой особы – ревизора<sup>154</sup>. «Не нужно только позабывать того, в голове всех сидит ревизор. Все заняты ревизором. Около ревизора кружатся страхи и надежды всех действующих лиц», – писал он в «Предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора» (1836). Впоследствии такой зачин поразил режиссера Немирович-Данченко: «одна первая фраза ... И пьеса уже начата. Дана фабула и дан ее главнейший импульс – страх»<sup>155</sup>.

Причем, как это часто бывает, новое оказалось хорошо забытым старым. Сам Гоголь в «Театральном разъезде после представления новой комедии» (пьесе малой формы, начатой в 1836 г. как отклик на премьеру «Ревизора») объяснял: «В самом начале комедия была общественным, народным созданием. По крайней мере, такую показал ее сам отец ее, Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же непременно завязку».

Подобную эволюцию комедии рисовали еще и Август Шлегель в «Лекциях о драматическом искусстве и литературе» (1809/1811) и Фридрих Шлегель в «Истории древней и новой литературы». Также и в «Лекциях профессора Погодина по Герену» (ч. 2, 1836), которыми живо интересовался Гоголь, фигурировало определение древнеаттической комедии как политической. Впоследствии об аналогии между аристофановской комедией и «Ревизором» подробно писал и Вячеслав Иванов<sup>156</sup>, сравнивая безымянный городок городничего с комедийным Городом Аристофана (статья, написанная под влиянием римских

---

<sup>153</sup> Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 90.

<sup>154</sup> Манн Ю. В. Поэтика Гоголя (глава «Общая ситуация и «миражная интрига»»). С. 175–163.

<sup>155</sup> Немирович-Данченко В. И. Тайны сценического обаяния Гоголя. В кн.: Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 2. С. 28–35.

<sup>156</sup> Иванов Вяч. «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана. В его кн.: Собр. соч. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 385–398.



бесед с Вс. Мейерхольдом, напоминала знаменитую мейерхольдовскую постановку «Ревизора», где за счет снятия кулис и загородок, что позволяло увидеть все происходящее на заднем плане, происходило мистическое удвоение драмы). Впрочем, в своей комедии Гоголь не вовсе отказался от любовной интриги: в том же «Театральном разъезде», в котором он попытался осмыслить опыт «Ревизора», любовная завязка высмеивалась не вообще, но потому только, что она пользуется избитыми, надуманными приемами.

Ломая традицию, Гоголь отказался и от привычной иерархии главных и второстепенных персонажей. Напротив, в его пьесе во всех перипетиях действия находился не один, не несколько персонажей, но весь их сонм. Сюда же добавлялись еще и персонажи внесценические, заполнявшие все мыслимое пространство города (вспомним, например, сцену из четвертого акта, когда в открывшуюся дверь «выставляется» «фигура во фризовой шинели», что перебивается вмешательством Осипа: «Пошел, пошел! чего лезешь?»). Сам Гоголь назвал это «общей» завязкой, противопоставляя ее «частной завязке», построенной на любовной интриге. «Нет, комедия должна вязаться сама собою, всей своей массой, в один большой, общий узел. (...) Тут всякий герой; течение и ход пьесы производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не вводящее в дело».

О необходимости завязки, выходящей за рамки личной судьбы, постановке всех без исключения персонажей перед лицом общезначимого, рокового для них события, Гоголь писал уже в своей рецензии на картину К. Брюллова, которую Ю. В. Манн предлагает рассматривать как еще один источник драматургической коллизии «Ревизора» и своеобразный краткий конспект структурных принципов пьесы. Пластика окаменения как наглядное выражение общего потрясения дополнительно объединяла эстетические принципы брюлловской картины и гоголевской комедии.

Переосмыслялась в комедии и сама ситуация ревизора, и связанная с ней коллизия *qui pro quo*. Вместо значительно более традиционных типов: сознательного обманщика-авантюриста или же случайного лица, по недоразумению попавшего в ложное положение, но не извлекающего из этого выгод, – Гоголь выбирает тип «ненадувающего лжеца», неспособного ни к каким обдуманым действиям, и вместе с тем с успехом выполняющего подсказанную ему обстоятельствами роль. Психологическая и одновременно драматургическая коллизия Хлестакова заключается в том, что он – хвостун и лжец, чьи действия не подчинены какому-либо корыстному или обдуманному плану, но зато подчиняются силе обстоятельств. Ложь его становится тем самым не страстью и не ремесленным занятием, она всего лишь простодушна и непрофессиональна. Сам Гоголь в 1836 г. в «Отрывке из письма, писанного Автором вскоре после первого представления «Ревизора» одному литератору» разъяснял, что его герой – не лгун по ремеслу, т. е. вовсе не стремится надуть, но видя, что его слушают, говорит развязнее, от души. Ложь Хлестакова вскрывает его подлинную природу: он говорит совершенно откровенно и, привирая, высказывает именно в ней себя таким, как есть. Эту ложь Гоголь называет «почти род вдохновения», «редко кто им не будет хоть раз в жизни».

Именно этим объясняется и успех Хлестакова в городе N (профессиональный мошенник был бы изобличен гораздо быстрее), и вместе с тем странный эффект пьесы, когда внешне совершенно водевильная ситуация неожиданно обретает бытийный подтекст. Герой, который по более традиционной логике должен был бы управлять событиями, подчинен им у Гоголя так же, как и другие персонажи, которые теперь уравниваются в отношении незнания реального хода вещей. Самый большой мошенник в городе (Городничий) терпит поражение не от еще более искусного противника, но от человека, который не прилагал к тому никаких сознательных усилий.

Видоизменяется и амплуа слуги. Гоголевский Осип уже не выступает как помощник в любовных проделках господина, как это было, например, у Мольера. Еще менее он воплощение здравого смысла, комментирующего поступки хозяина с точки зрения неиспорченного сознания, как это было в комедиях Екатерины. Он – дополнение характера господина и одновременно его кривое зеркало: тот же гедонизм, та же доморощенная

эстетика комфорта. Так, «галантерейное» обхождение» Осипа – есть не что иное, как низовой вариант знаменитой способности Хлестакова к бесконечному опошлению всего и всех. Как писал Д. Мережковский, «величайшие мысли человечества, попадая в голову Хлестакова, становятся вдруг легче пуха». Одна из главных мыслей XVII и XVIII вв., мысль Монтеня, Гоббса, Жан-Жака Руссо о «естественном состоянии», о «возврате человека в природу» превращается в призыв к городничихе удалиться «под сень струй», эпикурейское вольнодумство «сокращается у Хлестакова в изречение новой положительной мудрости: «Ведь на то и живешь, чтобы срывать цветы удовольствия»». Но некоторые традиционные ходы (слуга-помощник) все же комедийно переосмысляются Гоголем: не отсюда ли и привычка Осипа «самому себе читать нравоучения для своего барина».

Подобное устранение фигуры резонера и резонерства как такового имело у Гоголя и другой эффект: преодолевалось традиционное деление персонажей на порочных и добродетельных. Впрочем, как реликт екатерининского типа комедии можно рассматривать финальную реплику Городничего «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!..» (ср. в пьесе Екатерины II «О время» сентенцию служанки Мавры: «Всех осуждаем, всех ценим, всех пересмеваем и злословим, а того не видим, что и смеха и осуждения сами достойны»).

При работе над «Ревизором» Гоголь сознательно сокращал проявления грубого комизма (такие как, например, потасовки, удары, которые изначально присутствовали в тексте, из окончательной редакции пьесы были удалены). Из фарсовых сцен в пьесе осталась лишь одна: сцена падения Бобчинского у двери (вообще же само имя Бобчинский, в сочетании с Добчинским восходит к фольклорному архетипу: Фома и Ерема). Сцены подслушивания, которые обычно бывают источником комедийных коллизий, также подвергаются переосмыслению. Так, когда Бобчинский подслушивает разговор Городничего с Хлестаковым, это не ведет к раскрытию тайны (он слышит лишь то, что и так стало бы ему известно). Трансформация и редуцирование комических приемов перемещает комическое начало в сферу психологического взаимодействия персонажей. «Гоголь находит сценическое движение в неожиданностях, которые проявляются в самих характерах, в многогранности человеческой души, как бы примитивна она ни была».

Парадоксальным образом при всем своем новаторстве Гоголь довольно четко соблюдал каноны классицистической драматургии. Сюда относятся и говорящие имена, свойственные комедии классицизма, прямо указующие на порок: Держиморда («ударит так, что только держись»), Ляпкин-Тяпкин (дела, идущие в суде тяп-ляп), Хлестаков («легкость в мыслях необыкновенная») и т. д.

Идя в разрез с романтической эстетикой, борющейся за низвержение оков трех единств (требование, предельно жестко сформулированное В. Гюго в «Предисловии» к «Кромвелю», – позиция, которой не чужд был и Пушкин), Гоголь скрупулезно придерживается всех единств. Пожалуй, единственное слабое отступление мы наблюдаем лишь в одной позиции: вместо одного места действия в комедии фигурируют два – комната в гостинице и комната в доме городничего. Что касается единства времени, то здесь Гоголь четко придерживается классицистического закона, хотя и в ослабленном варианте: традиционно возможно было более строгое соблюдение единства – не более 24 часов, что, в частности, предписывалось «Поэтическим искусством» Буало; менее строгий вариант предполагал не более 36 часов, т. е. полутора суток. Если при этом вспомнить, что четвертый и пятый акт «Ревизора» представляют собой события последующего дня, то становится понятно, что действие комедии уместается в полутора суток. Что касается единства действия, то очевидно, что соблюдено и оно. Более того, как уже говорилось, именно на единстве действия, понятого как единство ситуации, и держится вся комедия.

Композиционно пьеса также была очень тщательно выстроена. Всего она состояла из пяти актов. Кульминация наступала ровно посередине: в 6-м явлении 3-го действия, состоящего из 11 явлений. Участники коллизии симметрично вводились в действие: в первом действии Сквозник-Дмухановский беседовал с каждым из горожан, в четвертом действии чиновники поочередно наносили визиты Хлестакову. В пятом действии следовало

новое представление всех действующих лиц, но теперь уже косвенное, через призму восприятия Хлестакова, пишущего письмо Тряпичкину. Излишне говорить, насколько симметрично была выстроена Гоголем и завершающая немая сцена с городничим «посередине в виде столпа...». Как писал Андрей Белый, «фабула снята, фабула – круг... Последнее явление возвращает к первому; и там и здесь – страх: середина же – вздутый морок».

При этом развязка, наступавшая в пятом действии, естественно знаменуя финал, выполняла вместе с тем роль новой кульминации, что выражалось немой сценой, близкой по жанру популярным в конце XVIII – начале XIX в. «живым картинам», введенным в театральный и светский обиход Ж. Л. Давидом и Ж. Б. Изабэ. Впрочем, как раз здесь Гоголь и отступал от законов правдоподобия: сцена, согласно указаниям автора, должна была длиться от полутора до двух-трех минут и заключала в себе множественность смыслов, вплоть до эсхатологического значения высшего, Божественного суда. Важнейшей ее чертой было всеобщее окаменение персонажей<sup>157</sup>.

### **Отзывы современников о «Ревизоре». Первые театральные постановки**

В «Ревизоре», текст которого вышел отдельной книгой почти одновременно с постановкой пьесы на сцене Александрийского театра в Петербурге, современники увидели прежде всего пародию на современную Россию. Ф. Булгарин упрекнул Гоголя в искажении истины, утверждая, что характеры и нравы Гоголь почерпнул из времен «преднедорослевских»: «Городок автора «Ревизора» не русский городок, а малороссийский или белорусский, так незачем было клепать на Россию» (далее Булгарин даже посоветовал Гоголю ввести в действие еще одну барышню, за которой бы приволокнулся Хлестаков<sup>158</sup>).

Но и многие из тех, кто отнесся к комедии лояльно, усматривали в ней все же преимущественно критику социальных злоупотреблений. Так, начальник репертуара русского театра Р. М. Зотов писал: «Многие восстали на эту пиесу... У нас, как и везде, всегда есть люди, которые не любят обнаружения злоупотреблений». Император Николай Павлович сказал: в «Ревизоре» досталось всем, «особенно мне» (сам Гоголь утверждал, что, «если бы не высокое заступничество государя, пьеса моя не была бы ни за что на сцене, и уже находились люди, хлопотавшие о запрещении ее»). М. Погодин, увещевая Гоголя не сердиться на толки, писал ему 6 мая 1836 г.: «Ну как тебе, братец, не стыдно! Ведь ты сам делаешься комическим лицом. ... Я расхохотался, читая в «Пчеле»... что таких бессовестных и наглых мошенников нет на свете. «Есть, есть они: вы такие мошенники!» – говори ты им и отворачивайся с торжеством»<sup>159</sup>. П. Вяземский, анализируя отклики критики на «Ревизора», также отмечал: «Все стараются быть большими роялистами, чем сам король, и все гnevаются, что позволили играть эту пиесу... Неимоверно, что за глупые суждения слышишь о ней, особенно в высшем ряду общества»<sup>160</sup>.

Одновременно в среде петербургской и особенно московской молодежи заговорили о высоком смехе Гоголя, о серьезной основе его комизма. Брюллов, возвратившийся из Италии и живший в это время в Москве, привез в Петербург только что вышедшего «Ревизора» и устроил чтение вслух (ср. картину Е. И. Маковского «К. П. Брюллов читает «Ревизора»»

---

<sup>157</sup> Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. С. 227–236; 366–378; см. также: Манн Ю. В. «Ужас сковал всех...» (О немой сцене в «Ревизоре» Гоголя). Вопросы литературы, 1998, № 8, С. 223–235.

<sup>158</sup> Северная пчела, 30 апреля и 1 мая 1836, № 97, 98.

<sup>159</sup> Русская старина, 1889, т. 8. С. 382.

<sup>160</sup> Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 1–5. СПб., 1899–1913. Т. 3. С. 317.

Гоголя в доме Маковского, где среди присутствующих изображены Пушкин, В. Тропинин и др.).

И уже много позже русский философ Н. Бердяев («Духи русской революции»; 1918) писал: «Странное и загадочное творчество Гоголя не может быть отнесено к разряду общественной сатиры, изобличающей преходящие пороки дореформенного русского общества. ...В Хлестакове и Сквозник-Дмухановском, в Чичикове и Ноздреде видели исключительно образы старой России, воспитанной самовластьем и крепостным правом. ... В революции раскрылась все та же старая, вечно гоголевская Россия, нечеловеческая, полужверская Россия харь и морд... Сцены из Гоголя разыгрываются на каждом шагу в революционной России... Нет уже самодержавия, но по-прежнему Хлестаков разыгрывает из себя важного чиновника, по-прежнему все трепещут перед ним. ... В основе лежит старая русская ложь и обман, давно увиденные Гоголем... Гоголю открылось бесчестье как исконное русское свойство».

Все прижизненные публикации «Ревизора» были сопровождаемы попытками истолкования сути комедии и запечатленных в ней характеров. Самое первое издание (1836) сопровождалось статьей «Характеры и костюмы», второе (1841) и третье (4-й том Сочинений Гоголя 1842 г. под редакцией Прокоповича) – статьями «Характеры и костюмы» и «Отрывок из письма». Советы и замечания по исполнению отдельных ролей содержатся также в письмах актеру Щепкину. Своих персонажей Гоголь характеризовал, выявляя в каждом из них основную психологическую доминанту, или «страсть» («Что ж делать, у всякого человека есть какая-нибудь страсть. Из-за нее он наделает множество разных неправд, не подозревая сам того»). Так, страсть Городничего – забота о том, «чтобы не пропускать того, что плывет в руки», в судье – «страсть к псовой охоте», в смотрителе училищ – постоянный страх, в почтмейстере – простодушие, в Бобчинском и Добчинском – страсть рассказать.

Последняя и самая знаменитая экзегеза комедии – написанная в 1846 г. «Развязка Ревизора», которую Гоголь хотел издать вместе с «Ревизором» к бенефису актеров Щепкина и Сосницкого в целях благотворительного распространения пьесы. Развязка символически истолковывала пьесу, преломляя общественную проблематику в сторону вопросов духовного развития и самоочищения (вписываясь тем самым органично в религиозно-нравственную проблематику «Выбранных мест»). Психологическая трактовка запечатленных лиц и событий сменилась символической, что особенно сказалось в истолковании Хлестакова. Изображенный провинциальный город был уподоблен душевному граду, ревизор – совести и т. д. Все это на самом деле отчетливо вписывалось в теологическую традицию. Как писал Д. Чижевский, «самый образ души как «города» или «замка» – старый традиционный образ христианской литературы. Воплощенная в «развязке» идея «духовного города» связана с основными положениями книги Блаженного Августина «О Граде Божиим»<sup>161</sup>.

Однако реакция друзей, прочитавших «Развязку», не была позитивной. С. Т. Аксаков (письмо П. А. Плетневу ок. 20 ноября 1846) писал о нервном расстройстве Гоголя: «Вы, вероятно, так же, как и я, заметили с некоторого времени особенное религиозное направление; впоследствии оно стало принимать характер странный и, наконец, достигло такого развития, которое я считаю если не умственным, то нервным расстройством. ... Все это так ложно, странно и даже нелепо, что совершенно непохоже на прежнего Гоголя, великого художника».

Самому Гоголю он тогда же надиктовал письмо (от 9 декабря 1846): «Неужели вы, испугавшись нелепых толкований невежд и дураков, сами святотатственно посягаете на искажение своих живых творческих созданий, называя их аллегорическими лицами? Неужели вы не видите, что аллегория внутреннего города не льнет к ним, как горох к стене, что название Хлестакова светскою совестью не имеет смысла, ибо принятие Хлестакова за

---

<sup>161</sup> Чижевский Д. И. Неизвестный Гоголь. Новый журнал, Нью-Йорк, 1951. Т. 27. С. 126–158. См. также: Паламарчук П. Козацкие могилы. М., 1990. С. 358–365.

ревизора есть случайность?»

Щепкин, отмалчивавшийся под предлогом нездоровья, все же ответил Гоголю: «Не давайте мне никаких намеков, что это-де не чиновники, а наши страсти; нет, я не хочу этой переделки: это люди, настоящие, живые люди... с этими людьми в десять лет я совершенно сроднился, и вы хотите их отнять у меня. Нет, я их вам не отдам, не отдам, пока существую. После меня переделывайте хотя в козлов, а до тех пор я не уступлю вам даже Держиморды, потому что и он мне дороги»<sup>162</sup>.

Гоголь же в ответном письме Щепкину написал: «В этой пиесе я так неловко управился, что зритель непременно должен вывести заключение, что я из «Ревизора» хочу сделать аллегию. У меня не то ввиду. «Ревизор» – «Ревизором», а примененье к самому себе есть непременно вещь...».

Первые постановки «Ревизора» 1836 г. не были удачными. Комедия игралась как водевиль или фарс. Отрицательные отклики критики на «Ревизора» только усилили гнетущее состояние писателя. В июне 1836 г. Гоголь в сопровождении Данилевского уезжает в Германию, где ему еще долгое время одно упоминание о «Ревизоре» кажется неприятным. В январе 1837 г. он пишет Прокоповичу из Парижа: «Да, скажи пожалуйста, с какой стати пишете вы все про «Ревизора»? В твоём письме и в письме Пашенка, которое вчера получил Данилевский, говорится, что «Ревизор играют каждую неделю, театр полон и проч. ... и чтобы это было доведено до моего сведения. Что это за комедия? Я, право, никак не понимаю загадки. Во-первых, я на «Ревизора» – плевать, а во-вторых... к чему это? Если бы это была правда, то хуже на Руси мне никто бы не мог нагадить. Но, слава Богу, это ложь...». Конец лета и осень 1837 г. Гоголь проводит в Швейцарии и здесь вновь принимается за продолжение «Мертвых душ».

## **Поэма «Мертвые души» (1835–1852). Замысел и источники сюжета поэмы**

Считается, что так же, как и сюжет «Ревизора», сюжет «Мертвых душ» Гоголю подсказал Пушкин. Известны два рассказа, связанные с именем Пушкина и сопоставимые с фабулой «Мертвых душ». Во время его пребывания в Бессарабии (1820–1823) в Бендерах имели место административные злоупотребления: смертные случаи здесь не регистрировались, и имена умерших передавались другим лицам, беглым крестьянам, стекавшимся сюда со всех концов России; по этой причине жителей городка называли «бессмертным обществом». Впоследствии, находясь уже в Одессе, Пушкин спрашивал у своего бессарабского знакомого И. П. Липранди: «Нет ли чего новенького в Бендерах». О другом случае, относящемся к пребыванию Пушкина в Москве, писал П. И. Бартенев в примечаниях к воспоминаниям В. А. Соллогуба: «В Москве Пушкин был с одним приятелем на бегу. Там был также некто П. (старинный франт). Указывая на него Пушкину, приятель рассказал про него, как он скупил мертвых душ, заложил их и получил большой барыш <...> Это было еще до 1826 года». Интересно, что эпизод этот вызвал у самого Пушкина непосредственную художественную реакцию: «Из этого можно было бы сделать роман», – сказал он между прочим»<sup>163</sup>.

Однако есть сведения, что и Гоголь, независимо от Пушкина, был наслышан об историях с мертвыми душами. По рассказу дальней родственницы писателя М. Г. Анисимо-Яновской, ее дядя, некто Харлампий Петрович Пивинский, проживавший в 17 верстах от Яновщины (другое название имения Гоголей Васильевка) и занимавшийся винокурением, был напуган слухами, что подобный промысел будет разрешен только помещикам, владеющим не менее чем пятьюдесятью душами. Пивинский (у которого было

---

<sup>162</sup> Переписка Н. В. Гоголя. В двух томах. Т. 1. М., 1988. С. 468–469.

<sup>163</sup> Русский архив, 1866, № 10, столбец 1462–1468.

только тридцать душ) отправился в Полтаву «да и внес за своих умерших крестьян оброк, будто за живых... А так как своих, да с мертвыми, далеко до пятидесяти не хватало, то набрал он в бричку горилки да и поехал по соседям и закупил у них за эту горилку мертвых душ...» Анисимо-Яновская утверждает, что эту историю знала «вся Миргородчина»<sup>164</sup>.

О другом эпизоде, якобы также известном Гоголю, сообщал его соученик по нежинской Гимназии высших наук П. И. Мартос в письме к П. И. Бартеневу: «Насчет «Мертвых душ» могу рассказать следующее... В Нежине <...>, при гимназии высших наук князя Безбородко, был некто К-ачь, серб; огромного роста, очень красивый, с длиннейшими усами, страшный землепроходец, – где-то купил он землю, на которой находится – сказано в купчей крепости – 650 душ; количество земли не означено, но границы указаны определительно. ... Что же оказалось? Земля эта была – запущенное кладбище. Этот самый случай рассказывал Гоголю за границей князь Н. Г. Репнин»<sup>165</sup>.

Здесь надо, правда, сделать оговорку, что Репнин, если и рассказал Гоголю данный эпизод, то уже за границей, когда работа над «Мертвыми душами» была уже начата. Но при этом известно, что за границей, в процессе написания поэмы, Гоголь продолжал собирать материал и выспрашивать знакомых о разных «казусах», «могущих случиться при покупке мертвых душ» (письмо В. А. Жуковскому из Парижа 12 ноября 1836 г.). Возможно, он и сам знал что-то об этой афере еще с гимназической поры, поскольку упомянутый К-ч проживал в Нежине. Прделки К-ча к тому же предвосхищали гоголевский текст мрачной иронией: не пустырь и не другой кусок земли указывал «землепроходец» в качестве местожительства своих подопечных, но кладбище. Это можно сопоставить с двусмысленным ответом Чичикова на вопрос, нужен ли ему для сопровождения мужиков конвой: Чичиков «от конвоя отказался решительно, говоря <...>, что купленные им крестьяне отменно смиренного характера...» Еще поразительнее сходство с репликой генерала Бетрищева во втором томе: «Чтоб отдать тебе мертвых душ? Да за такую выдумку я тебе их с землей, с жильем! Возьми себе все кладбище!»

При вполне житейски-бытовом происхождении сама формула «мертвые души», вынесенная в заглавие произведения, была насыщена тематикой и литературной, и философски-религиозной. Собственно бытовой аспект этой формулы зафиксировал В. И. Даль в первом издании «Толкового словаря живого великорусского языка» (1863): «Мертвые души, люди, умершие в промежутке двух народных переписей, но числящиеся по уплате податей, на лицо» (статья «Душа»). Однако в религиозно-философском аспекте гоголевская формула явилась антитетичной к библейскому понятию о «живой душе» (ср.: «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою» – Библия, Бытие, 2, 7). К тому же оксюморонное выражение «мертвая душа» и производные от него – «мертвая жизнь», «живая смерть» – приобрели широкое распространение в западно-европейской поэзии еще с эпохи Средневековья<sup>166</sup>; ср. также в мистерии В. К. Кюхельбекера «Ижорский»: «Тому, чем мог бы быть разумным я, // Не верит мертвая душа моя»). В поэме формула «мертвая душа» – «мертвые души» многообразно преломлялась Гоголем, приобретая все новые и новые смысловые нюансы: мертвые души – умершие крепостные, но и духовно омертвевшие помещики и чиновники, скупка мертвых душ как эмблема мертвенности живущего. По иронии судьбы, эта же формула была впоследствии перенесена и на самого Гоголя В. В. Розановым, истолковавшим присущее Гоголю преувеличение как господство внешней мертвой формы над внутренним живым содержанием: «Свое главное произведение он назвал «Мертвые души» и вне всякого

---

<sup>164</sup> Русская старина, 1902, № 1. С. 85–86.

<sup>165</sup> Литературное наследство. Т. 58. С. 774.

<sup>166</sup> *Kayser Wolfgang*. Das sprachliche Kunstwerk. Bern und Munchen, 1973. S. 83.

предвидения выразил в этом названии великую тайну своего творчества и, конечно, самого себя. Он был гениальный живописец внешних форм и изображению их, к чему одному был способен, придал каким-то волшебством такую жизненность, почти скульптурность, что никто не заметил, как за этими формами ничего в сущности не скрывается, нет никакой души, нет того, кто бы носил их»<sup>167</sup>.

### **Жанровое своеобразие поэмы «Мертвые души»**

В жанровом отношении «Мертвые души» были задуманы как роман «большой дороги». Тем самым в определенном смысле они соотносились с знаменитым романом Сервантеса «ДонКихот», на который Гоголю также в свое время указал Пушкин (параллель, на которой Гоголь настаивал впоследствии и в «Авторской исповеди»). Как писал М. Бахтин, «на рубеже XVI–XVII вв. на дорогу выехал Дон Кихот, чтобы встретить на ней всю Испанию, от каторжника, идущего на галеры, до герцога»<sup>168</sup>. Также и Павел Иванович Чичиков «выезжает на дорогу», чтобы встретить здесь, по собственному выражению Гоголя, «всю Русь» (из письма Пушкину 7 октября 1835 г.). Таким образом, сразу же намечается жанровая характерология «Мертвых душ» как романа путешествий. При этом с самого начала предопределяется и то, что путешествие это будет особого рода, а именно странствие плута, что вписывает дополнительно «Мертвые души» еще в одну жанровую традицию – плутовского романа, пикарески, широко распространившегося в европейской литературе (анонимная «Жизнь Ласарильо с Тормеса», «Жиль Блаз» Лесажа и др.). В русской литературе наиболее ярким представителем этого жанра до «Мертвых душ» был роман В. Т. Нарезного «Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова».

Линейное построение романа, которое и предполагала пикареска (произведение, содержанием которого являются забавные приключения плута), сразу же придало произведению эпический характер: автор проводил своего героя сквозь «цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вместе вживе верную картину всего значительного в чертах и нравах взятого им времени» (эта характеристика «меньшего рода эпопеи», данная Гоголем уже в середине 40-х годов в «Учебной книге словесности для русского юношества», во многом была применима и для «Мертвых душ»). И все же опыт драматурга не прошел зря: именно он позволил сделать Гоголю почти невозможное, интегрировать линейный сюжет, казалось бы, наиболее удаленный от драматургического принципа, в особое «драматическое» целое. Опять-таки, по определению самого Гоголя, роман «летит как драма, соединенный живым интересом самих лиц главного происшествия, в которое запутались действующие лица и которое кипящим ходом заставляет самые действующие лица развиваться и обнаруживать сильней и быстро свои характеры, увеличивая увлеченье». Так и в «Мертвых душах», – их скупка Чичиковым (главное происшествие), выраженная фабульно в цепи эпизодов (глав), в большинстве своем совпадающих с визитом героя к тому или иному помещику, объединяет всех действующих лиц единым интересом. Неслучайно многие эпизоды книги Гоголь строит на параллелях и на повторяемости поступков, событий и даже отдельных деталей: повторное появление Коробочки, Ноздрева, симметричный визит Чичикова к различным «городским сановникам» в начале и в конце книги – все это создает впечатление кольцевой композиции. Ту роль катализатора действия, которую в «Ревизоре» играл страх, теперь выполняет сплетня – «сгущенная ложь», «реальный субстрат

---

<sup>167</sup> Розанов В. Несколько слов о Гоголе. Московские ведомости, 1891, 15 февраля (статья вошла в книгу В. В. Розанова «Легенда о Великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария В. Розанова. СПб., 1894; в дальнейшем печаталась под названием «Пушкин и Гоголь» – см.: Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989).

<sup>168</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 393.

фантастического», где «каждый прибавляет и прилагает чуточку, а ложь растет, как снежный ком, грозя перейти в снежный обвал»<sup>169</sup>. Циркуляция и возрастание слухов – прием, унаследованный Гоголем у другого великого драматурга, Грибоедова, дополнительно организует действие, убыстряет его темп, приводя в финале действие к стремительной развязке: «Как вихрь взметнулся, казалось, дотоле дремавший город!»

На самом деле, план «Мертвых душ» изначально мыслился Гоголем как трехчастное соединение относительно самостоятельных, завершенных произведений<sup>170</sup>. В разгар работы Гоголя над первым томом его начинает занимать Данте. В первые годы заграничной жизни Гоголя этому способствовали многие факторы: встречи с В. А. Жуковским в Риме в 1838–1839 гг., который увлекался в это время автором «Божественной комедии»; беседами с С. П. Шевыревым и чтением его переводов из Данте. Непосредственно в первом томе «Мертвых душ» «Божественная комедия» отозвалась пародийной реминисценцией в 7-й главе, в сцене «совершения купчей»: странствователь по загробному царству Чичиков (Данте) со своим временным спутником Маниловым с помощью мелкого чиновника (Вергилий) оказываются на пороге «святилища» – кабинета председателя гражданской палаты, где новый провожатый – «Вергилий» покидает гоголевского героя (в «Божественной комедии» Вергилий оставляет Данте перед вознесением в Рай небесный, куда ему, как язычнику, путь возбранен).

Но, по-видимому, основной импульс, который Гоголь получил от чтения «Божественной комедии», был идеей показать историю человеческой души, проходящей через определенные стадии – от состояния греховности к просветлению, – историю, получающую конкретное воплощение в индивидуальной судьбе центрального персонажа. Это придало более четкие очертания трехчастному плану «Мертвых душ», которые теперь, по аналогии с «Божественной комедией», стали представляться как восхождение души человеческой, проходящей на своем пути три стадии: «Ад», «Чистилище» и «Рай».

Это же обусловило и новое жанровое осмысление книги, которую Гоголь первоначально называл романом и которой теперь давал жанровое обозначение поэмы, что заставляло читателя дополнительно соотносить гоголевскую книгу с дантевской, поскольку обозначение «священная поэма» (*poeta sacra*) фигурирует и у самого Данте («Рай», песнь XXV, строка 1) и еще потому, что в начале XIX в. в России «Божественная комедия» устойчиво ассоциировалась с жанром поэмы (поэмой называл «Божественную комедию», например, А. Ф. Мерзляков в своем «Кратком начертании теории изящной словесности»; 1822), хорошо известным Гоголю. Но, помимо дантевской ассоциации, в назывании Гоголем «Мертвых душ» поэмой сказались и иные значения, связанные с этим понятием. Во-первых, чаще всего «поэмой» определялась высокая степень художественного совершенства; такое значение закрепилось за этим понятием в западно-европейской, в частности, немецкой критике (например, в «Критических фрагментах» Ф. Шлегеля). В этих случаях понятие служило не столько жанровым, сколько оценочным определением и могло фигурировать независимо от жанра (именно в этом русле Грибоедов писал о «Горе от ума» как о «сценической поэме», В. Г. Белинский называл «поэмой» «Тараса Бульбу», а Н. И. Надеждин всю литературу называл «эпизодом высокой, беспредельной поэмы, представляемой самобытною жизнью человеческого рода»).

Впрочем, у Гоголя в данном обозначении, и это тоже следует иметь в виду, присутствовал и элемент полемики. Дело в том, что в жанровом отношении поэма считалась понятием, применимым лишь к стихотворным произведениям – как малой, так и большой формы («Поэмою назваться может всякое сочинение, написанное стихами, с подражанием изящной природе», – писал Н. Ф. Остолопов в «Словаре древней и новой поэзии», и в этом

---

<sup>169</sup> Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 213.

<sup>170</sup> Манн Ю. В. Смелость изобретения. Черты художественного мира Гоголя. М., 1985.



смысле «Божественная комедия» естественнее подпадала под такую классификацию). В остальных случаях это понятие приобретало, как уже было сказано, оценочный смысл. Гоголь же употребил слово «поэма» применительно к большой прозаической форме (которую изначально естественнее было бы определить как роман) именно как прямое обозначение жанра, поместив его на титульном листе книги (графически он дополнительно усилил значение: на созданном по его рисунку титульном листе слово «поэма» доминировало и над названием, и над фамилией автора). Определение «Мертвых душ» как поэмы, пишет Ю. В. Манн, пришло к Гоголю вместе с осознанием их жанровой уникальности. Уникальность эта заключалась, во-первых, в том универсальном задании, которое преодолевало односторонность комического и тем более сатирического ракурса книги («вся Русь отзовется в нем»), и, во-вторых, в ее символической значительности, поскольку книга обращалась к коренным проблемам предназначения России и человеческого бытия<sup>171</sup>.

### **Отзывы современников и критическая полемика вокруг «Мертвых душ»**

Поэма вышла в свет в мае 1842 г. под названием «Похождения Чичикова, или Мертвые души» (название было изменено под давлением цензуры, по той же причине из поэмы была выброшена и «Повесть о капитане Копейкине»). «Давно не бывало у нас такого движения, какое теперь по случаю «Мертвых душ», – писал один из современников, вспоминая полемику, вызванную появлением книги. Часть критиков обвиняла Гоголя в карикатурности и клевете на действительность. Другие отмечали их высокую художественность и патриотизм (последнее определение принадлежало Белинскому). Особого напряжения полемика достигла после появления брошюры К. Аксакова «Несколько слов о поэме Гоголя: «Похождения Чичикова, или Мертвые души»», в которой развивалась мысль о воскрешении древнего эпоса в поэме. За мыслью об эпичности и ориентации на Гомера стояло утверждение бесстрастности гоголевского письма, вообще свойственной эпопее. В полемику с Аксаковым вступил прежде всего Белинский. Сам же Гоголь в это время уехал за границу, в Германию, а затем в Рим, поручив перед этим издание первого собрания своих сочинений Н. Я. Прокоповичу (вышло в 1842 г.).

В Риме он работал над вторым томом «Мертвых душ», начатым еще в 1840 г. Работа эта с перерывами будет продолжаться в течение почти 12 лет, т. е. почти до самой смерти Гоголя. Современники с нетерпением ждали продолжения поэмы, однако вместо нее в 1847 г. в Петербурге выходят «Выбранные места из переписки с друзьями», двойной целью которых (как Гоголь это для себя сформулировал) было объяснить, почему до сих пор не написан второй том, и подготовить читателей для его последующего восприятия. «Выбранные места» утверждали идею духовного жизнестроения, целью которого было бы создание «идеального небесного государства». Последнее, однако, привязывалось к реальной государственной бюрократической машине. Служение русскому монарху, государственная служба приобретали у Гоголя религиозное значение. Другая проблема, поставленная книгой, – переосмысление функции художественной литературы, переставшей быть «учительной». Отсюда – требование прямой дидактики и вместе с тем отречение от своих прошлых созданий.

В «Предисловии» к «Выбранным местам» Гоголь прямо утверждал, что его сочинения «почти всех привели в заблуждение насчет их настоящего смысла». Собственно, все надежды на прояснение истинного смысла своего творчества Гоголь возлагал именно на второй том «Мертвых душ» (по свидетельству Тарасенкова, Гоголь говорил: «Из него могли бы все понять и то, что неясно у меня было в прежних сочинениях»). Другой современник Гоголя, в 1848 г. беседовавший с ним о «Мертвых душах», вспоминал: «...я... его прямо

---

<sup>171</sup> См. подробнее: Манн Ю. В. В поисках живой души: писатель-критика-читатель. М., 1987.

спросил, чем именно должна кончиться эта поэма. Он, задумавшись, выразил затруднение высказать это с обстоятельностью. Я возразил, что мне только нужно знать, оживет ли как следует Павел Иванович? Гоголь, как будто с радостью, подтвердил, что это непременно будет и оживлению его послужит прямым участием сам Царь и первым вздохом Чичикова для истинной прочной жизни должна кончиться поэма. ... А прочие спутники Чичикова в «Мертвых душах»? – спросил я у Гоголя: и они тоже воскреснут? – «Если захотят», – ответил он с улыбкою»<sup>172</sup>. Собственно, и само название поэмы («мертвые души») предполагало возможность обратного: существования душ «живых»). Залогом того и должно было стать воскрешение главного героя для новой «прекрасной» жизни, а также появление новых, по сравнению с первым томом, «положительных» персонажей: образцовых помещиков (Костанжогло и Василий Платонов), чиновников, героев, которые могли бы восприниматься как *alter ego* самого автора (напр., Муразов) и о которых мы знаем по пяти сохранившимся главам черновых редакций<sup>173</sup>.

1 января 1852 г. Гоголь наконец сообщает, что второй том «совершенно окончен». В конце же января в Москву приезжает отец Матвей, духовный отец Гоголя. Содержание их разговоров, имевших место в эти дни, остается неизвестным, но существует косвенное свидетельство, что именно отец Матвей посоветовал Гоголю сжечь часть глав поэмы, мотивируя то вредным влиянием, которое они могут иметь на читателей<sup>174</sup>. Так, в ночь с 11 на 12 февраля 1852 г. происходит сожжение белой рукописи второго тома. Впоследствии судьбу Гоголя Андрей Белый назвал «страшной мезью», сравнив отца Матвея со страшным всадником на Карпатах: «...земля совершила над ним свою *Страшную мезь*. Лик, виденный Гоголем, не спас Гоголя: этот лик стал для него *«всадником на Карпатах»*. От него убежал Гоголь»<sup>175</sup>.

Гоголь умер 21 февраля 1852 г. – десять дней спустя после сожжения рукописи поэмы. На его надгробном памятнике были высечены слова пророка Иеремии: «Горьким словом моим посмеюся».

## Основные понятия

Романтизм, реализм, фантастика, гротеск, цикл повестей, комедия, «миражная интрига», поэма как жанр, поэма как оценочная характеристика, малая эпопея, плутовской роман, роман-путешествие, традиция, сатира, комическое.

## Вопросы и задания для самоконтроля

1. Своеобразие сатиры Гоголя. Как вы понимаете слова Н. А. Некрасова: «Он проповедовал любовь враждебным словом отрицанья...» (стихотворение «В день смерти Гоголя» – «Блажен незлобивый поэт»)? Приведите примеры карнавальной образности Гоголя. Какова роль эсхатологических мотивов в художественном мире Гоголя?

---

<sup>172</sup> (Бухарев А. М.). Три письма к Н. В. Гоголю, писанные в 1848 году. С. 138–139. См. также: Виноградов И. А. Гоголь художник и мыслитель. С. 341.

<sup>173</sup> См.: Овсянко-Куликовский Д. Н. Тип Тентетникова и вторая часть «Мертвых душ». В его кн.: Литературно-критические работы. Т. 2. М., 1989. С. 201–230.

<sup>174</sup> Тарасенков А. Т. Последние дни жизни Н. В. Гоголя. М., 1902; переиздано: Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 511–525.

<sup>175</sup> Белый А. Гоголь. Весы, 1909, № 4. С. 74. Позже в кн. «Мастерство Гоголя... Белый ассоциировал всадника уже не с отцом Матвеем, а с В. Белинским (Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1934. С. 194).

2. Каково гоголевское представление о Космосе? Какую роль в этом представлении играют образы лестницы и мирового древа? Символические образы в произведениях Гоголя и их художественное значение. В чем новаторство драматургии Н. В. Гоголя? Определите роль идеи страха для развития действия его комедий. Как меняется наполнение идеи от первого явления к последнему? Как вы понимаете «миражную интригу» (терминологическое словосочетание Ю. В. Манна)? Каков смысл «немой» сцены в «Ревизоре»? Почему главная тема «Женитьбы» – иллюзорность?

3. Образ города в творчестве Гоголя. Почему писатель сатирически не изображает Москву? Как решается Гоголем проблема «человек и среда»? Роль мотива потрясения в петербургских повестях. Тема «маленького человека» в творчестве Гоголя.

4. Символический контекст названия поэмы «Мертвые души». Укажите три уровня семантики заглавия: какая проблематика соответствует каждому из уровней?

5. В чем выразилась внутренняя сюжетность «Выбранных мест из переписки с друзьями»? Что представляет собой гоголевский идеал человеческой личности? Какую роль отводит Гоголь искусству и религии в пробуждении души?

## Литература

- Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1996.+  
*Бочаров С. Г.* О стиле Гоголя. В кн.: Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. М., 1976.+  
*Вайскопф Михаил.* Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.  
*Виноградов В. В.* Эволюция русского натурализма. Гоголь и «натуральная» школа. Этюды о стиле Гоголя. В его кн.: Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976.+  
*Гиппиус В. В.* Творческий путь Гоголя // От Пушкина до Блока. М., Л., 1966.+\*  
*Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя. М., 1959.+  
*Манн Ю. В.* В поисках живой души. М., 1987.+  
*Манн Ю. В.* Смелость изобретения. Черты художественного мира Гоголя. М., 1985.+  
*Манн Ю. М.* Поэтика Гоголя. М., 1995.+  
*Манн Юрий.* Гоголь. Труды и дни: 1809–1845. М., 2004  
*Маркович В. М.* Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л., 1989.+  
*Машинский С. И.* Художественный мир Гоголя. М., 1971.  
*Набоков В. В.* Николай Гоголь. Новый мир, 1987, № 4.  
*Николаев Д. П.* Сатира Гоголя. М., 1984.  
*Переверзев В. Ф.* Творчество Гоголя. В его кн.: Гоголь, Достоевский. Исследования. М., 1982.  
*Смирнова Е. А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987.  
*Эйхенбаум Б. М.* Как сделана шинель. В его кн.: О прозе. Л., 1969.+

## Глава 5

### Литературное движение 1840-х годов. В. Г. Белинский и «Натуральная школа»

40-е годы XIX в. в отечественном литературном движении стали временем прорыва к новым эстетическим горизонтам, временем сложного взаимодействия различных идейно-художественных систем и типов авторского сознания при доминировании ведущей тенденции – росте реалистических начал в прозе и поэзии.

Литература совершает стремительную эволюцию в эпоху, не богатую крупными историческими событиями, однако отмеченную углублением общественного и культурного развития. На переломе второго и третьего десятилетия николаевского правления, в прежних условиях крепостного права и преследования свободомыслия в

**обществе совершается громадная духовная работа, обостряется общественно-литературная мысль. Временем «наружного рабства и внутреннего освобождения» назвал А. И. Герцен ту эпоху. Наступило время духовного взлета, жарких философских, религиозных, исторических и литературных дискуссий. Порою они принимают форму острой идейной и литературной борьбы.**

### **Споры «западников» и «славянофилов»**

Вопрос о прошлом, настоящем и будущем России, о путях ее развития и роли во всемирной истории, в человеческом сообществе разделил образованное меньшинство на славянофилов и западников. Спор их был задан «Философическим письмом» П. Я. Чаадаева, опубликованным в московском журнале «Телескоп» в 1836 г., где автор, размышляя над судьбами Запада и России, католичества и православия, делал отрицательные выводы об исторической судьбе православной России. Идеи Чаадаева непосредственно «пробудили» два противоборствующих общественных направления: славянофилы, и западники 40-х годов с равным правом могли считать его и своим наставником, и оппонентом.

Ведущие идеологи и публицисты славянофильства 40-х годов: поэт и философ А. С. Хомяков, критик и публицист И. В. Киреевский, его брат, П. В. Киреевский, общественный деятель Ю. Ф. Самарин, братья К.С. и И. С. Аксаковы – дети признанного писателя Сергея Аксакова, также известные литераторы.

Русское западничество той поры представляли В. Г. Белинский; А. И. Герцен; его друг и соратник Н. П. Огарев; общественный деятель, профессор Московского университета Т. Н. Грановский; В. П. Боткин; П. В. Анненков, ставший первым биографом Пушкина; писатель и журналист И. И. Панаев.

И славянофилы, и западники были подлинными радателями Отечества, их объединяла неудовлетворенность итогами культурно-исторического развития России, жажда национального самосознания. И те, и другие говорили о необходимости отмены крепостного права, о гражданских правах и свободах. И те, и другие находились в оппозиции к царской бюрократии (но не к самому самодержавию, в отношении которого позиции каждого из участников движений были различными). Славянофилы и западники по-разному оценивали период Московской Руси и реформы Петра I, буржуазный экономический порядок Европы и патриархальные устои России. В поле обсуждаемых проблем был вопрос о назначении искусства, о художественности и народности литературы.

Собрания кружков Герцена и Белинского, литературные салоны и гостиные частных домов (П. Я. Чаадаева, Д. Н. Свербеева, А. П. Елагиной и др.), редакции журналов («Москвитянин», «Русская беседа», с одной стороны, и «Отечественные записки», «Современник» – с другой) – здесь разворачивалась живая полемика идейных и литературных противников, введших в активный речевой оборот и сами термины: западничество и славянофильство.

Символично заглавие статьи Хомякова «О старом и новом», положившей начало в 1839 г. славянофильскому направлению как таковому. В «былом», «старом» – в русских преданиях и традициях православия и народной нравственности, которая свободна от «барыша», своекорыстия, нужно искать начало «истинного православия». «Эти-то лучшие инстинкты души, образованной и облагороженной христианством, эти-то воспоминания древности неизвестной, но живущей в нас тайно, произвели все хорошее, чем мы можем гордиться».

Предание, «преемство жизни» есть необходимейшая основа для ее самосохранения, – писал К. Аксаков. Естественно поэтому преклонение славянофилов перед вековыми устоями монархии, русским общинным строем, христианскими коллективными, а не индивидуальными формами жизни, вплоть до «самоотречения». Соборность – так со времен первых славянофилов определяется особое качество русского, славянского братства, православного единения разных слоев общества на основе самозабвенного служения «миру»,

«общине», «роду».

В искусстве и литературе славянофилы ценили то, что самобытно, в чем «творит» духовная сила народа. Для Хомякова это были иконы и церковная музыка, для К. Аксакова и Самарина – творчество Н. В. Гоголя, А. К. Толстого, В. И. Даля. В «Мертвых душах» К. Аксаков видел гомеровскую эпичность – целостность, «сильное», «вечное», «положительное» начало, связанное с христианским идеалом. «Русская художественная школа», по мнению Хомякова, была «вопросом жизни и смерти в смысле деятельности нравственной и духовной». Поиск «внутреннего источника отечественного просвещения» одухотворял самих славянофилов на собственные творческие разыскания: они писали стихотворения и прозу, К. Аксаков был автором экспериментальной российской грамматики, Киреевский издал собранные им оригинальные фольклорные тексты.

Представители западничества считали, что достичь процветания Россия может лишь путем сближения с Европой; в бурном росте промышленности, в утверждении гражданских прав личности, в идеалах равенства, в развитии науки, в буржуазном прогрессе видели они залог величия России.

Принципиальное значение для западников имела проблема свободы личности, ее независимого развития. Показательна в этом смысле судьба писателя и мыслителя А. И. Герцена. Находившийся за границей в конце 40-х годов, он видит безысходность политической борьбы в России и, не желая «в колодках» служить Отечеству, принимает горькое и исключительно мужественное по тем временам решение: не возвращаться на Родину. Победить гражданскую робость ему помогло твердое убеждение: «в себе самом ... уважать свою свободу и чтить ее не меньше, как в ближнем, как в целом народе, ибо только на свободе лица может вырасти действительная воля народа». В Лондоне Герцен и Огарев основали «вольную русскую типографию»; могучий голос «Колокола» – газеты, выходящей уже в пятидесятые-шестидесятые годы, – будоражил и просвещал далеких соотечественников. Герцен умер в 1870 г. за границей, вернувшись на родину вольным словом. Эпоха 40-х годов объемно представлена Герценом в его знаменитой книге воспоминаний «Былое и думы» (1852–1867), которая по праву считается вершиной творчества писателя.

## **Смена литературных направлений**

Литературный процесс начала 40-х годов отмечен противоречивыми устремлениями писателей в освоении того или иного типа художественного сознания. Романтизм еще не утратил своего художественного потенциала. Прежде всего поэзия тех лет свидетельствует о жизнеспособности романтизма. Антологическое течение в русской поэзии (А. Н. Майков, Н. Ф. Щербина, Л. А. Мей), «рефлексивная» поэзия 40-х (Э. П. Губер, Н. П. Огарев, А. Н. Плещеев, Аполлон Григорьев, И. С. Аксаков), «лирика женского сердца» (Е. П. Ростопчина, К. К. Павлова, Ю. В. Жадовская), ранняя лирика А. А. Фета – таковы наиболее значимые поэтические явления эпохи сороковых, все же названной В. Г. Белинским «прозаическим периодом». Романтическая проза удерживает свои позиции в начале десятилетия в философско-аллегорических и фантастических произведениях В. Ф. Одоевского («Русские ночи»; 1844) и А. К. Толстого («Упырь»; 1841); в целом в русле романтической традиции созданы ранние произведения Ф. М. Достоевского, отмеченные фантастическим колоритом («Двойник», 1846; «Хозяйка», 1847). Но уже с середины 40-х романтические конфликты, романтическая характерология, сюжетосложение, весь арсенал изобразительно-выразительных средств подвергались существенной ломке и трансформации.

## **Реализм**

Реализм становится основным художественным методом. Действительная жизнь во

всем ее многообразии, во всех, даже непоэтических, обыденных и пошлых явлениях превратилась в объект эстетического освоения. Изображение типических характеров в типических обстоятельствах, историзм – ведущие принципы нового метода. Первым отразил новые художественные веяния, эстетически их узаконил и проанализировал основные черты поэтики замечательный литературный критик В. Г. Белинский. Хотя слово «реализм» В. Г. Белинский не употреблял (оно появится чуть позже в работах учеников Белинского П. Н. Кудрявцева и И. С. Тургенева, а на правах точного термина будет работать в критике А. Григорьева), предпочитая говорить о «действительной», «реальной», (а не «реалистической») литературе. Кроме того, в понятийном арсенале Белинского появится термин «*натуральная школа*», вошедший в историю русской литературы в 1846 г. и по сей день означающий группу писателей, продолживших «критическое» направление, подхвативших и развивших пафос гоголевского творчества.

### «Натуральная школа»

Первоначально Белинский в полемическом задоре использовал словосочетание, рожденное в стане литературных и идейных противников. Ф. Булгарин, редактор газеты «Северная пчела» и журнала «Сын Отечества», язвительно адресовал его авторам, объединившимся для издания альманахов «Физиология Петербурга» и «Петербургский сборник». Критик считал, в противовес Булгарину, что и так называемая *натура*, «низкие картины» должны сделаться содержанием литературы.

Белинский узаконивает название критического направления, созданного Гоголем: *натуральная школа*. К ней относились А. И. Герцен, Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев, И. А. Гончаров, Ф. М. Достоевский, М. Е. Салтыков, В. И. Даль (псевдоним Казак Луганский), В. А. Соллогуб, Д. В. Григорович, И. И. Панаев, Е. П. Гребенка и др.

Организационно представители «натуральной школы» объединены не были. Их связывали творческие установки, совместная работа в журналах, альманахах, личные контакты. Н. А. Некрасов, по праву считавшийся лидером, стал редактором не только двух альманахов о быте и нравах Петербурга, но и вместе с И. И. Панаевым владельцем и редактором журнала «Современник».

Участников литературного движения объединял творческий энтузиазм, пафос «социальности», заинтересованный анализ влияния общественных нравов на человека, глубокий интерес к судьбам представителей низших и средних сословий. Взгляды и творчество писателей «натуральной школы» встретили критику официальной журналистики (прежде всего журнала «Северная пчела»). Эстетические и художественные новации нашли воплощение в двух сборниках под названием «Физиология Петербурга», вышедших под редакцией Некрасова, а также в массовой литературной продукции, охотно публиковавшейся журналами и альманахами и имевшей успех у читателей.

В жанровом отношении «физиологии» чаще всего представляли очерки, небольшие по объему произведения описательно-аналитического содержания, где действительность изображалась в разнообразных, чаще всего вне развернутого сюжета *ситуациях* через множество социальных, профессиональных, этнографических, возрастных типов. Очерк был тем оперативным жанром, который позволял быстро и точно фиксировать положение дел в обществе, с большой степенью достоверности, даже – фотографичности (как тогда говорили – «дагерротипности»), представлять новые для литературы лица. Иногда это происходило в ущерб художественности, но в воздухе той поры, в эстетической атмосфере витали идеи соединения искусства с наукою, и, казалось, что можно пожертвовать мерой красоты ради правды «действительности».

Одна из причин такого моделирования мира заключалась в том, что в 30-40-е годы в европейской науке ощущался интерес к практическому (позитивному) направлению, переживало подъем естествознание: органическая химия, палеонтология, сравнительная

анатомия. Особенные успехи выпали на долю физиологии (не случайно в одном из номеров некрасовского «Современника» за 1847 г. была напечатана статья «Важность и успехи физиологии»). Русские, как и западноевропейские, писатели стремились перенести в литературу приемы физиологической науки, *изучить* жизнь как своеобразный *организм*, стать «физиологами общества». Писатель – «физиолог» понимался истинным естествоиспытателем, который исследует в современном ему обществе, преимущественно в средних и низших сферах, различные виды и подвиды, почти с научной точностью фиксирует регулярно наблюдаемые нравы, жизненные условия, среду обитания. Поэтому композиционно физиологические очерки обычно строились как соединение собирательного портрета и бытовой зарисовки. Собственно, эта форма реализма и предполагала фиксацию несколько обобщенных, мало индивидуализированных социальных типов в тщательно прописанной, столь же типичной, зачастую пошлой и грубой повседневности. «Сущность типа состоит в том, чтоб, изображая, например, хоть водовоза, изображать не какого-нибудь одного водовоза, а всех в одном», – писал В. Г. Белинский в рецензии на книгу «Наши, списанные с натуры русскими» (1841). Она заключала в себе очерки с характерными названиями: «Водовоз», «Барышня», «Армейский офицер», «Гробовой мастер», «Няня», «Знахарь», «Уральский казак».

Вполне в духе 40-х годов прочитывается сравнение русского критика В. Майкова, когда он говорит о необходимости рассматривать законы жизни *общества как органического тела*. Писатель сороковых призван был анатомировать «общественное тело» и продемонстрировать художественный и одновременно аналитический «разрез» в разных культурно-исторических и географических проекциях.

Горизонтальную проекцию северной столицы блестяще выполнили авторы знаменитого двухтомного сборника «Физиология Петербурга» (1844–1845). Во вступлении к первому тому В. Г. Белинский прогнозировал появление «беллетристических произведений, которые бы в форме путешествий, поездок, очерков, рассказов, описаний знакомили с различными частями беспредельной и разнообразной России».

Личным опытом такого географического, исторического и социально-бытового описания становится его очерк «Петербург и Москва». В очерках «Омнибус» Кульчицкого-Говорилина, «Петербургская сторона» Гребенки, «Петербургские углы» Некрасова разворачивается топография «дна» Петербурга: помойные ямы, грязные подвалы, каморки, смрадные двory и их забитые, раздавленные нищетой, несчастьями, опустившиеся обыватели. И все же характер северной столицы исследуется в «Физиологии Петербурга» прежде всего через галерею представителей некоторых профессий. Нищий шарманщик из очерка Д. В. Григоровича, тщетно старающийся своим ремеслом прокормить целое семейство. Дворник – вчерашний крестьянин, ставший не только блюстителем чистоты, но и порядка, незаметно превратившийся в столь необходимого для жизни разных сословий посредника (В. И. Даль. «Петербургский дворник»). Другие заметные персонажи – продажный фельетонист (И. И. Панаев. «Петербургский фельетонист»), чиновник из одноименного стихотворного очерка Некрасова. Характеры персонажей не прописаны, в них сплавлены в художественном единстве социальные болезни, сиюминутные человеческие интересы и исторически сложившиеся общественные роли.

Вертикальный «разрез» одного столичного дома удался писателю Я. П. Буткову. Книга «Петербургские вершины» (1845–1846), не являясь образцом художественности, отвечала основным требованиям «физиологии». В предисловии повествователь как бы перемещается с этажа на этаж: подвалы – «низовье»; «срединная»; «подоблачные вершины» – чердаки. Он знакомится с теми, кто комфортабельно обитает в средних этажах; с «низовыми» – «промышленными» людьми, которые, «будто болотные растения, крепко держатся своей почвы»; с «самобытной толпой», «особыми людьми» чердаков: это бедные студенты, так похожие на еще не явившегося Раскольникова, нищие интеллигенты. Характерна по своему стилю – как отголосок своеобразной моды на естествознание – одна из рецензий на «Петербургские вершины»: «Все 4-е, 5-е и 6-е этажи столичного города С. – Петербурга

попали под *неумолимый нож* Буткова.

Он взял, отрезал их от низов, перенес домой, разрезал по суставчикам и выдал в свет частичку своих анатомических препаратов». Тонкий критик В. Майков дал объективную оценку этой книги, указав не столько на поэтические, сколько на «научно-документальные» свойства ее художественности, что само по себе еще раз характеризует физиологические жанры вообще. «Достоинство повести – чисто дагерротипическое, и описание мытарств, сквозь которые пробивал себе дорогу Терентий Якимович, занимательно, как глава из отличной статистики».

Под несомненным влиянием художественных исканий «натуральной школы» на излете первой половины столетия были созданы крупные произведения отечественной литературы.

В своем последнем годовом обзоре русской литературы за 1847 год В. Г. Белинский отметил определенную динамику жанрового развития русской литературы: «Роман и повесть стали теперь во главе всех других родов поэзии».

Роман «Бедные люди», принесший известность молодому Ф. М. Достоевскому, был напечатан в «Петербургском сборнике», изданном Н. Некрасовым в 1846 г. В русле традиции «физиологического очерка» он воссоздает реалистическую картину жизни «забывших» обитателей «петербургских углов», галерею социальных типов – от уличного побирушки до «его превосходительства».

Высшим достижением натуральной школы по праву считаются два романа 40-х годов: «Обыкновенная история» И. А. Гончарова и «Кто виноват?» А. И. Герцена.

Сложнейшие общественные, нравственные и философские смыслы вложил А. И. Герцен в романное действие, «исполненное, по словам Белинского, драматического движения», ума, доведенного «до поэзии». Это роман не только о крепостном праве, о русской провинции, это роман о времени и среде, губящей все лучшее в человеке, о возможности внутреннего сопротивления ей, о смысле жизни. В проблемное поле вводит читателя резкий и лаконичный вопрос, вынесенный в название произведения: «Кто виноват?» Где коренится причина того, что лучшие задатки дворянина Негрова были заглушены пошлостью и бездельем, столь распространенными среди крепостников? Лежит ли на нем персональная вина за судьбу внебрачной дочери Любоньки, росшей в его же доме в унижительном двусмысленном положении? Кто несет ответственность за наивность тонкого, мечтающего о гармонии учителя Круциферского? Он по существу только и может, что произносить искренние патетические монологи да упиваться семейной идиллией, которая оказывается столь непрочной: роковым, приведшим к гибели становится для его жены чувство к Владимиру Бельтову. Дворянин-интеллектуал Бельтов приезжает в провинциальный город в поисках достойного жизненного поприща, но не только не находит его, но и оказывается в горниле трагической жизненной коллизии. С кого же спросить за бессильные, обреченные на заведомый провал попытки исключительно талантливой личности найти применение своим силам в удушающей атмосфере помещичьего быта, казенной канцелярии, отечественного захолустья в тех жизненных сферах, что чаще всего «предлагала» тогдашняя Россия своим образованным сынам?

Один из ответов очевиден: крепостничество, «поздняя» николаевская пора в России, застой, едва ли не приведший в середине 50-х годов к национальной катастрофе. Социально-исторический конфликт сплетен с конфликтом этическим. В. Г. Белинский очень тонко указал на связь социально-критического и нравственного смысла произведения в характеристике авторской позиции: «Болезнь при виде непризнанного человеческого достоинства». И все же критический пафос определяет, но не исчерпывает содержание и смысл романа. К центральным проблемам, поднятым в нем, следует отнести проблему национального характера, национального самосознания. Смысл романа обогащается также благодаря герценовской художественной «антропологии» в ее коренных аспектах: привычка и покой, губящие все живое (чета Негровых); инфантильность или мучительный скепсис, одинаково мешающие молодости реализовать себя (Круциферский и Бельтов); бессильная мудрость (доктор Крупов); разрушительные эмоциональные и духовные порывы (Любонька)



и т. д. В целом внимание к «природе» человека и типическим обстоятельствам, губящим ее, ломающим характер и судьбу, делает Герцена писателем «натуральной школы».

Становление лирики Н. А. Некрасова шло в русле общения с прозаическими опытами писателей «натуральной школы». Первый его сборник «Мечты и звуки» (1840) носил романтически-подражательный характер. Несколько лет работы в прозаических жанрах привели Некрасова к принципиально новому способу отбора и воспроизведения действительности. Повседневная жизнь социальных низов находит воплощение в форме стихотворной новеллы, «рассказа в стихах» («В дороге», 1845; «Огородник», 1846; «Еду ли ночью», 1847; «Вино», 1848). Очерковая тональность описаний, фактографичность, обстоятельная «бытопись» и сочувствие народу отличают многие поэтические опыты Некрасова конца 40-х годов.

Цикл рассказов И. С. Тургенева «Записки охотника», большинство из которых было написано в 40-е годы, несет на себе печать физиологизма: характерно отсутствие выраженного сюжета, художественное «заземление» на массовых человеческих типах, описаниях «обычных» обстоятельств. Вместе с тем «Записки охотника» уже перерастают эту жанровую форму.

Повести Д. В. Григоровича «Деревня» и «Антон-Горемыка», произведения А. Ф. Писемского, В. А. Соллогуба углубляли многозначность реалистической картины мира, основные художественные координаты которой отвечали требованиям натуральной школы.

## **Основные направления журналистики и критики**

1840-е годы – время расцвета русской литературной критики. До 1840-х годов русская критика вырабатывала теоретические, философские основы для оценки литературных явлений и текущего историко-литературного процесса. Благодаря усилиям А. Ф. Мерзлякова, А. А. Бестужева, В. К. Кюхельбекера, П. А. Вяземского, П. А. Катенина, Н. И. Надеждина, братьев Н. А. Полевого и К. А. Полевого, И. В. Киреевского, С. П. Шевырева русская критика постепенно отходила от коллекционирования орфографических ошибок и малозначительных придинок к стилю, от нападок на «личности», от субъективных и чисто вкусовых оценок («нравится» – «не нравится») и приближалась к продуманным, исторически выверенным, эстетически глубоким суждениям. Несомненно при этом, что литературная практика опережала литературную теорию, и те эстетические и художественные идеи, которые были заложены в произведениях Жуковского, Батюшкова, Пушкина, Лермонтова, Гоголя и других писателей, служили прочной опорой для создания национальной литературной критики. Отдавая отчет в собственных литературно-художественных свершениях и исканиях, писатели сами выступали первыми ценителями своих и чужих произведений. Именно в писательской критике, как обобщение личного и мирового творческого опыта, были поставлены проблемы, связанные с теоретическими понятиями художественного историзма, жанрового мышления, своеобразия художественных эпох в истории человечества, начиная от античности и кончая современностью, литературного направления, содержания и формы, свободы творчества и т. д. С этой точки зрения нельзя не отметить выдающегося вклада, который внесли в становление русской философско-эстетической культуры и литературно-критической мысли Вяземский, Катенин и в особенности Пушкин и Гоголь. Их критика была неотделима от полемики с враждебными им литературно-критическими взглядами. Так, Пушкин резко выступал против эстетических принципов Булгарина, Греча, Полевого и других писателей.

Интересу русской образованной публики к литературной критике способствовала не только острая полемика, время от времени развертывавшаяся на страницах печати, но и рост журналов и альманахов. Почти в каждом из них помещалась большая критическая статья, обзор о состоянии литературы или размышления о новых произведениях словесности. Число альманахов с каждым годом неудержимо росло, и Белинский даже назвал литературу этого

периода «альманачною». Обратной стороной этого явления стал меркантильный характер печатных изданий, приносивших неплохую прибыль, если составителю или составителям удавалось собрать в альманаче произведения известных литераторов. Журналы также расширили свои критические отделы, которые становились все более и более увлекательными. Теперь в них выражалась позиция журнала, его издателя, редактора и самого критика.

Громадный сдвиг, происшедший в русской критике, был связан со знакомством сначала Любоумров, Надеждина, а потом и Белинского с немецкой классической философией и эстетикой Канта, Шеллинга и Гегеля. Литературная критика в России, начиная со второй половины 1830-х годов, сразу становится зрелой в своих суждениях, стремящейся к систематизации, четкости вводимых в оборот понятий, конкретной в своих вкусовых эстетических ощущениях и основанной на самостоятельно сложившейся и глубокого продуманной эстетической программе. Так, Пушкин чрезвычайно высоко оценил статью о своем творчестве, принадлежащую перу молодого И. В. Киреевского, оказавшую несомненное влияние на статьи о Пушкине В. Г. Белинского.

Становление и формирование принципов русской критики связано с именем **Белинского**, который сделал в ней нечто подобное тому, что Пушкин совершил в литературе. Личность «неистового Виссариона» (род. 1811, умер 1848) – яркий образец энтузиаста и радикала в русской культуре. 13 лет активной работы литературного критика были годами титанического труда во имя «формирования нравственной атмосферы народа» и «развития человеческих личностей, которые суть – все». Пройдя путь сложных мировоззренческих поисков, он сделался непримиримым к «ужасному зрелищу страны, где люди торгуют людьми», где абсолютизм – неограниченная власть самодержца – попирает свободу личности. Поэтому свою общественную задачу он видит в развитии свободолюбия, поэтому для него «либерал – и человек – одно и то же, абсолютист и кнутобой – одно и то же».

Белинского традиционно принято называть атеистом. Однако уже знаменитое «Письмо к Гоголю» показывает, что критик бережно лелеял свой, неканонический образ Христа, Спасителя, заступника, а не бога-чудотворца. Главная жизненная роль Белинского, его высокое предназначение были осуществлены в его критической деятельности.

Заслуги Белинского в образовании «эстетического вкуса публики», в создании объективной тонкой критики не подлежат сомнению. В 40-е годы он поддерживает талант вступающих в литературу Достоевского, Тургенева, Гончарова. Его критические статьи, посвященные художественному творчеству Пушкина, Гоголя, Лермонтова и др., представляют собой не только аналитический разбор, но и талантливую интерпретацию, творческий отклик на их произведения.

Если обобщить положения статей Белинского 40-х годов, начиная от «Героя нашего времени. Сочинение М. Лермонтова» и заканчивая последним крупным обзором «Взгляд на русскую литературу 1847 г.», то явственно определится позиция критика, ратующего за реализм в искусстве.

Белинский требует от искусства показывать «действительность как она есть». В творчестве Пушкина он и видит отражение «жизни действительной», в «Евгении Онегине» – «энциклопедию русской жизни». В сложном психологическом рисунке лермонтовского Печорина он наблюдает приметы живой современности («наш век есть по преимуществу век рефлексий»), а самоанализ Печорина убеждает критика, что герой этот из новой – реалистической – генерации литературных типов: «Печорин созрел для новых чувств и дум... действительность – вот сущность и характер всего этого нового».

Гоголь, считал Белинский, смог совершить переворот в русской литературе потому, что обратил «все внимание на толпу, на массу», стал изображать «людей обыкновенных, а не приятные только исключения из общего правила». Пушкин и Лермонтов также у истоков этого процесса. В реалистической литературе воспроизводятся типические же обстоятельства: не «измены, древности, кинжалы, яд», а жизнь в ее обычном течении.

Принципиальная позиция критика выражена в словах: «Судя о человеке, должно брать в рассмотрение обстоятельства его развития и сферу жизни, в которую он поставлен судьбою». По существу здесь лаконично выражен принцип историзма. Белинский призывал писателей следовать ему, и сам строго придерживался этого принципа в критических разборах, в оценке того или иного автора. Он исследует разнообразные – исторические, национальные, социальные – условия, в которых складывалось творчество того или иного автора и которые отразились в его творениях. Так, «Пушкин был выразителем современного ему мира, представителем современного ему человечества; но мира русского, но человечества русского».

Еще в статье 1835 г. «О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород»)» Белинский декларировал принципиальное положение о народности литературы: «Если изображение жизни верно, то оно и народно». «Повести г. Гоголя народны в высочайшей степени», – в них совмещаются простота вымысла, истина жизни и оригинальность (которую, кстати, Белинский видел в «комическом одушевлении, всегда побеждаемом глубоким чувством грусти и уныния»). Пафос «Мертвых душ» он усмотрел в юморе, в критическом отрицании общественных и частных человеческих пороков – в том, что он называл «социальностью».

Гоголь объявлен Белинским главой нового послепушкинского периода русской литературы.

Белинский не только обобщил в своих статьях опыт русской литературы от древности до современности, но и на основе идей немецкой классической философии дал русской критике философский фундамент эстетических и художественных суждений. Отныне русская критика могла прочно опереться на точно сформулированные критерии художественности, соотнесенные с чувством и понятием историзма. Именно Белинскому принадлежат формулировки, которые затем надолго войдут в умы многих поколений: искусство – «мышление в образах», писатель мыслит образами, как ученый – понятиями и силлогизмами. Стало быть, содержание искусства и науки одно и то же: и искусство, и наука ищут истину, но формы выражения истины разные.

Различие в формах постижения истины заключается в том, что художник хорошо видит чувственный образ, «форму», но плохо видит «идею», «содержание». При этом образная специфика искусства не отграничивает искусство от других сторон духовной деятельности. Поскольку искусство есть мышление в образах, то оно непосредственно созерцает истину, тогда как ученый добывает ее опосредованно. Если художник плохо видит идею, то он выражает «творящий дух» бессознательно. Идея должна целиком пронизывать и охватывать явление или предмет, полно выражая его, но идея (содержание) не может существовать бесформенно, она должна быть сформирована; если идея полно обнимает предмет, то и «форма», чтобы выразить идею с надлежащей полнотой, также должна быть пронизана идеей и столь же полно заключать в себе «идею». Отсюда вытекает мысль о соответствии идеи форме, а формы – идее, о единстве формы и содержания как условия художественного совершенства, которое достигается путем примирения, гармонизации, слияния противоречивых составляющих предмета или явления – идеи и формы. Целостность образной идеи ощущается во «вдохновении», которое есть принадлежность творческого дара.

Совершенство эти принципы, Белинский обращал внимание и на практическую сторону творчества. По его мнению, искусство черпает свои идеи и формы из действительной жизни, а стало быть, искусство есть «воспроизведение действительности», но не копия ее. Искусство творит новый мир, повторенный, вновь созданный воображением. Отсюда проистекает великое значение для Белинского воображения, фантазии, которая, однако, не должна отлетать от действительности столь далеко, чтобы первичная действительность (жизнь как прототип) осталась не узнаваемой во вторичной действительности (художественном произведении).

Для критики недостаточно выражения мнения частного лица, хотя критик не может

отказаться от личного мнения. Задача критика – совместить свой личный взгляд со взглядом общества и выразить общественное мнение по поводу тех или иных художественных явлений. Следовательно, критик – выразитель господствующего мнения эпохи в лице ее представителей или выразитель отдельных слоев общества на состояние художественной культуры. Критик должен стоять вровень со своим веком, чтобы произнести суд над произведениями литературы, отражающими жизнь. Но, чтобы правильно оценить то или иное художественное явление, необходимо видеть его в обратной и прямой исторической перспективе, рассматривать произведение искусства или творчество писателя в историческом разрезе – от прошлого к будущему. Такая критика есть критика историческая. Этим именем Белинский называл свой критический метод.

Ближайшими последователями Белинского, разделявшими его взгляды на критику и на литературу, были как Некрасов, Тургенев, Герцен, Салтыков-Щедрин и другие писатели, так и ведущие критики разных эпох: **В. Н. Майков** (1823–1847), **Н. А. Добролюбов** (1836–1861), **Н. Г. Чернышевский** (1828–1889).

В 1840-е годы ненадолго блеснул критическим талантом В. Н. Майков. Критика, по его мнению, это «анализ», «суд над деятельностью», «справедливый и беспристрастный». Критик не только разрушает старое, но и создает новое. Очень часто именно под влиянием талантливого критика общество меняет свое мнение о художественном произведении или значении того или иного писателя.

Майков выступил с несколькими рецензиями-статьями о творчестве Гоголя, Крылова, Кольцова, А. Плещеева, Ю. Жадовской, Тургенева и других. Он решительно защищал реальное направление в литературе и значительно жестче Белинского напал на романтизм за его пристрастие к необыкновенности, за его «нежизненность». Выступая за реальное содержание литературы, Майков резко критиковал подражателей романтизма, которые после Гоголя пустились насаждать некий «неоромантизм», признаками которого критик считал «эксцентричность содержания», стремление изображать несуществующую жизнь и несуществующих людей. Наконец, Майков требовал четкой и конкретной мотивированности психологии и поведения героев. Если художник изображает необыкновенных людей и необыкновенные события, то он должен представить их результатом «причин» самых понятных и вполне обыкновенных. Систему Майкова, в основе которой лежит научный анализ художественных произведений, можно назвать аналитической или школой научного реализма.

В 1840-е годы Белинскому приходилось отстаивать принципы своей критики и реализм в литературе не только в полемике с эпигонами романтизма, но и с писателями и критиками, которые извращали понятие «натуральная школа» и стремились увести литературу с реалистического пути. В 1840-е годы критику низкопробной литературы и опошления литературного дела вслед за Пушкиным и писателями его круга продолжил Белинский, противниками которого стали **Булгарин, Греч, О. Сенковский**. Другой полемический адрес Белинского – славянофильский журнал «Москвитянин».

Как известно, до восстания декабристов в 1825 г. ни Н. И. Греч, ни Ф. В. Булгарин не были поборниками реакции. Более того, начиная с середины 1810-х годов, Греч своим журналом «Сын Отечества» оказывал услуги будущим декабристам. И Греч, и Булгарин являлись членами «Вольного общества любителей российской словесности» и даже входили в его левое крыло во главе с Рылевым и А. Бестужевым. «Издатель «Сына Отечества» – писал В. Г. Базанов, – в ту пору передовой журналист, фигурировавший в одном из доносов как приверженный деятель Союза Благоденствия...»<sup>176</sup>. Булгарин в своих изданиях высоко оценивал Крылова и Пушкина («Пушкина, – писал он в «Литературных листках», – по справедливости можно назвать первым поэтом нашего времени»<sup>177</sup>).

---

<sup>176</sup> Базанов В. Очерки декабристской литературы. Л., 1953. С. 186.

<sup>177</sup> Литературные листки, 1824, ч. 1. С. 265.

Два обстоятельства способствовали, с одной стороны, сближению Булгарина и Греча, а с другой, – перемене их общественно-литературной ориентации. Греч и Булгарин начали «праветь» по мере выяснения политической физиономии декабризма и особенно после подавления восстания. Сближение же Греча с Булгариным началось еще раньше, в 1822 г., с появлением булгаринского «Северного вестника», на почве откровенного литературного предпринимательства. С этого времени постепенно начинает изменяться облик «Сына Отечества». Дальнейшее объединение произошло в 1824 г.: результатом союза «Сына Отечества» и «Северного вестника» явилась газета «Северная пчела». В ней окончательно утвердился утилитарный дух изданий Булгарина и Греча.

Утратив былой «либерализм», Булгарин вступает в полемику с «Мнемозиной» В. Кюхельбекера и В. Одоевского, упрекая их в излишнем любомудрии, в пропаганде Канта и Шеллинга, т. е. немецкой классической философии: «Не лучше ли посвятить «Мнемозину»», – спрашивает он издателей, – «такой философии, которая научает терпению, вежливости, умиряет страсти, а не питает гордость и самолюбие»?<sup>178</sup>

В 1829 г. произошло формальное слияние журналов Булгарина и Греча: под общим названием «Сын Отечества и Северный Архив» стал выходить новый печатный орган. С этого времени Булгарин и Греч становятся в литературе неразъемной парой (Белинский упоминает о Грече «вкупе и в любви с Фаддеем и Венедитовичем»<sup>179</sup>). С этого же времени отношения между пушкинским кругом писателей, с одной стороны, и Булгариным и Гречем, с другой, становятся не только напряженными, но и враждебными. В 1840-е годы Белинский вслед за Пушкиным и Н. И. Надеждиным<sup>180</sup> тоже стал решительным противником Булгарина и Греча. Главный предмет полемики – произведения Гоголя и писателей «натуральной школы».

Ведущие критики журналов и газеты «Северная пчела» Булгарин, Греч, Л. Ф. Бранд называли творчество Гоголя «грязным». Отрицательным оценкам подверглись «Физиология Петербурга» и другие сборники писателей «натуральной школы». Объектом критики стал и журнал «Современник». Булгарин выступил против правдивого изображения жизни социальных низов. Так, в альманахе «Наши, списанные с натуры русскими» был помещен очерк Башуцкого «Водовоз». Булгарин в «Северной пчеле» в полемических целях опубликовал очерк под названием «Водонос», в котором изобразил благополучную жизнь водоноса, скопившего в Петербурге «тысячу рублей капитала».

К продажным деятелям литературы Белинский относил, имея в виду продажность и беспринципность общественно-литературной позиции, также **А. Ф. Воейкова**, с его журналом «Русский инвалид», объединяя его с Булгариным, Гречем и другими: «Где бы ни писали, в каком бы журнале ни помещали своих изделий и сколько бы ни получали за них г.г. Греч, Булгарин, Масальский, Калашников, Воейков, – они всегда и везде останутся теми же», т. е. «гениями Смирдинского периода словесности»<sup>181</sup>.

Несколько иное положение занимал в публицистике и критике 1840-х годов **О. И. Сенковский**. У О. И. Сенковского имелись действительные заслуги перед отечественной культурой. Он был крупным востоковедом, видным писателем и

---

<sup>178</sup> Литературные листки, 1824, ч. 3–4. С. 119.

<sup>179</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1. С. 23.

<sup>180</sup> Н. И. Надеждин сразу же отказал произведениям Булгарина в народности и видел в их авторе одно лишь стремление к наживе. Он первым вскрыл сущность «эстетической системы» Греча и Булгарина: «Изящная словесность, – ядовито писал он, – есть искусство жить стихами и прозой. Прекрасное есть то, что скоро расходуется» («Вестник Европы», 1829, № 9. С. 64).

<sup>181</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1. С. 64.

литературным критиком. Сенковский издавал журнал «Библиотека для чтения» (некоторое время его соредактором был Греч). По своим литературно-критическим позициям Сенковский был близок к Булгарину и Гречу, но, пожалуй, его в большей мере отличали каприз, своеволие в литературных оценках, и притом беспричинно вкусовой критический подход в разборе литературных явлений.

Программа журнала Сенковского была очень широкой, и это привлекло к «Библиотеке для чтения» множество неискушенных в литературных делах читателей, вкусы которых не были ни достаточно развиты, ни достаточно взыскательны. Но именно это обусловило популярность журнала, достигшего значительных по тем временам тиражей (свыше 5000 экземпляров). Популярность журнала увеличивалась в 1830-е годы еще и потому, что в нем печатались крупные писательские имена (Пушкин, Лермонтов, Бенедиктов, Н. Полевой, Даль и др.). Однако у Сенковского были два неисчезающих недостатка – отсутствие верного и безупречного эстетического вкуса и беспринципность. Сенковскому ничего не стоило поставить Н. В. Кукольника, писателя третьего ряда, на одном уровне с Гете, превознести довольно слабый роман Булгарина «Мазепа» и отвергнуть «Мертвые души» Гоголя, допустив при этом неуместные ерничество, насмешки, зубоскальство. Сенковский считал Вальтера Скотта «шарлатаном» и тем же именем «наградил» Шеллинга и Гегеля.

В 1840-е годы авторитет журнала «Библиотека для чтения» начал падать, а имя Сенковского стало для русской публики одиозным. Писатель решительно расходился с общественным мнением, усилив нападки на творчество Гоголя, авторов «натуральной школы», называя их стиль «низким» и «грязным». Несколько лет спустя Н. Г. Чернышевский (как и А. В. Дружинин) отметит и «замечательные силы и знания», и энциклопедическую образованность Сенковского (Дружинин скажет о нем: «самый энциклопедически образованный ценитель тех времен»), и «проницательный ум и остроумие», но будет сожалеть о растроченном на мелочи таланте.

Что же касается славянофильского журнала «Москвитянин» (1841-1855), который возглавили сначала историк и писатель **М. П. Погодин**, а затем критик, публицист и писатель **И. В. Киреевский**, то он сразу занял воинствующую антизападническую позицию. Ведущим критиком «Москвитянина» в 1840-е годы был **С. П. Шевырев**. Он одобрительно отозвался о «Мертвых душах» Гоголя, но возникшая полемика Белинского с «Москвитянином», выявила различие в понимании смысла произведения. Белинский делал упор на социальной, реально-сатирической направленности «Мертвых душ», тогда как «Москвитянин» настаивал на общечеловеческом и глубоко эпическом (и вместе с тем благодушно комическом, лишенном сатирического жала) характере творения Гоголя, напоминающем в новое время древний античный эпос, свойственный поэмам Гомера.

Еще ранний Шевырев связывал критику с историей. Ему, например, принадлежит развитая впоследствии И. В. Киреевским мысль о «восходящем» движении творчества Пушкина, об органичности этого процесса. Эта идея легла в основу концепции о трех фазах развития русской литературы и даже триадной схемы исторического движения всей современной европейской культуры. Исторические воззрения уберегали Шевырева от абстрактности построений, прямолинейности, схематичности и скороспелости выводов. Его отличали аналитическая конкретность, интеллектуальная осторожность, стремление к объективности<sup>182</sup>.

В 1840-е годы Шевырев написал несколько замечательных книг, в том числе «Историю русской словесности, преимущественно древней». В этом сочинении сказались как сильные, так и слабые стороны литературных воззрений Шевырева, которые повлияли не только на его оценки текущей русской литературы, но и на оценки его сподвижников по журналу «Москвитянин».

---

<sup>182</sup> См. об этом убедительную статью В. М. Марковича «К вопросу о литературно-критической позиции «раннего» Шевырева». – В кн.: Страницы истории русской литературы. Сборник статей. М., 2002. С. 219–232.

В своих критических сочинениях Шевырев стоит за то, чтобы соединить науку с религией. Но, с его точки зрения, такое слияние науки возможно не со всякой религией, а только с православной, поскольку православие в отличие от католицизма Запада, не препятствует, а, напротив, покровительствует развитию науки. «Наука Запада, – пишет Шевырев, – принуждена была объявить мятеж против церкви, ее притеснявшей», тогда как «науке русской не нужно было восставать на церковь, под покровом и благословением которой она начала свой рост в русском народе. Отсюда ясно, что история и характер науки у нас иные, чем на Западе»<sup>183</sup>. «Наша история, – продолжает Шевырев, – есть дар нашей церкви»<sup>184</sup>. Стало быть, «основа и крепость бытия народного – вера». Четыре «стихии» – наука, «гражданская жизнь», искусство и вера, религия («божественная стихия») – в России сливаются идеально. «На земле, – утверждает Шевырев, – нет еще народа, который бы совершенно правильно олицетворял это отношение»<sup>185</sup>. Шевырев видит в этом не только своеобразие России, но высшую предначертанность ее исторического пути, которая выделяет Россию из всех стран мира и противопоставляет им. Именно это противопоставление дало основание причислить Шевырева к славянофилам. На самом деле он был достаточно осторожен.

Превознося быт и культуру Древней Руси, Шевырев сочувственно относился к «западным» реформам Петра I. По его мнению, «Петр явился впору»<sup>186</sup>, и с Петра начался в России «период развития человеческой личности»<sup>187</sup>.

Вместе с тем, в отличие от Запада, избравшего долю Марфы, Русь избрала долю Марии, «оставив домашнее служение со всею его суетою и прелестью, только слушала Слово Божие»<sup>188</sup>.

Это различие между Западом и Россией проявилось, в частности, в том, что всякая возможность перенесения на русскую почву западной культуры несостоятельна, как заимствования русской литературы из западной. Действительно лишь общечеловеческое влияние, но обязательно очищенное «в Божественном».

Эти положения Шевырева были направлены против Белинского и реального направления в литературе. Дело в том, что, допуская изображение «черных сторон» российской действительности, Шевырев видел цель такого изображения в содействии целому народу «в исповеди». Иначе говоря, изображением «черных сторон» народ исповедуется в своих грехах и тем очищается. В этом Шевырев видел смысл творчества Гоголя, который обнажает недостатки с «горячим желанием исправить» их. Гоголь, описывая недостатки, не отрекается от народа, не ставит себя выше его, что может породить лишь клевету на народ. Нужно признать, что, несмотря на противоречивость позиции Шевырева, ему удалось верно передать субъективный замысел Гоголя, который, как известно, остро чувствовал эту тонкую нравственную грань, разделяющую страстное желание комического писателя избавить народ от скверны, очистить его и злобную клевету

---

<sup>183</sup> История русской словесности, преимущественно древней. XXXIII. Публичные лекции о профессоре С. Шевыреве. М., 1846. С. 41.

<sup>184</sup> Там же. С. 83.

<sup>185</sup> Там же. С. 11–13.

<sup>186</sup> Сборник исследований о русском языке и словесности Императорской Академии Наук. Т. 33. СПб., 1884. С. 113.

<sup>187</sup> Там же. С. 125.

<sup>188</sup> Там же. С. 39.

на него.

Анализируя после исторической стороны «Слова о полку» поэтическую сторону этого памятника, Шевырев утверждал, что общая направленность «Слова...» – движение «от поэзии вымысла к поэзии действительной жизни». Современники оценили замечательный труд Шевырева и вместе с тем отметили увлеченность ученого и критика «своими личными убеждениями», которые проявились во враждебных «выходках» против Европы<sup>189</sup>. Рецензент С. С. Дудышкин считал также, что мысль Шевырева о божественной стихии (религии) не может быть допущена в науку, равно как и мысль об особой провинденциальной миссии России в мире, указанной ей «перстом Божиим»<sup>190</sup>.

Дальнейшая полемика литераторов – «западников» с литераторами-славянофилами и сменившими их «почвенниками» падает уже на 1850-1860-е годы.

## Основные понятия

Реализм, историзм, социально-психологическая обусловленность, «критическое» направление в литературе, «натуральная школа», «физиологии», «физиологический очерк».

## Вопросы и задания для самоконтроля

1. Дайте общую характеристику общественной и литературной жизни 40-х годов, охарактеризуйте идейные и эстетические позиции «западников» и «славянофилов».

2. Определите картину противоречивых литературно-эстетических тенденций 40-х годов, взаимодействие и борьбу романтизма и реализма.

3. Опишите историю становления «натуральной школы», ответьте на вопрос: в чем причины популярности «физиологии» и каковы их жанровые воплощения в русской литературе?

4. Охарактеризуйте состояние русской литературной критики 40-х годов, вклад В. Г. Белинского в развитие русской эстетики и критики.

5. Подготовьте рефераты «Эстетические и литературно-критические проблемы на страницах славянофильских публикаций 40-х годов»; «История создания, композиция и принципы воссоздания действительности в двух «Физиологиях Петербурга» и «Петербургском сборнике»».

6. Подготовьте рефераты «Образы русских крестьян в прозе и поэзии «натуральной школы»», «Образы городского дна в произведениях писателей «натуральной школы»», «Социально-психологические типы «Физиологии Петербурга»».

7. Подготовьте реферат на тему «Влияние принципов «натуральной школы» на творчество И. С. Тургенева (или И. А. Гончарова, А. И. Герцена) 40-х годов».

8. Напишите небольшое исследование на тему ««Петербургский текст» в «натуральной школе»»; «Оппозиция «Петербург – провинция» в творчестве писателей «натуральной школы»».

9. Напишите небольшое исследование на тему «Философско-антропологическая проблематика и «поэзия мысли» в повестях и романах А. И. Герцена 40-х годов».

10. Подготовьте материал к теме «Эпоха 40-х годов в литературных воспоминаниях П. В. Анненкова и книге мемуаров А. И. Герцена «Былое и думы»».

## Литература

---

<sup>189</sup> «Отечественные записки», 1846, т. X, № 5, май. С. 20 (рецензия С. С. Дудышкина).

<sup>190</sup> Там же. С. 29, 34.



- Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1983.+  
*Егоров Б. Ф.* Очерки по истории русской литературной критики середины XIX в. Л., 1973.\* +  
*Жук А.А.* Сатира натуральной школы. Саратов, 1979.+  
*Кулешов В. И.* «Отечественные записки» и литература 40-х гг. XIX в. М., 1959.+  
*Кулешов В. И.* Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1965.\*  
*Манн Ю. В.* Диалектика художественного образа. М., 1986.  
*Манн Ю. В.* Утверждение критического реализма. Натуральная школа. В кн.: Развитие реализма в русской литературе. М., 1972. Т. 1.\*+  
«Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма. М., 1997.+  
*Цейтлин А. Г.* Становление реализма в русской литературе (русский физиологический очерк). М., 1965.\*  
*Чичерин Б. Н.* Москва сороковых годов. М., 1997.\*  
*Щукин В.* Русское западничество сороковых годов XIX века как общественно-литературное явление. Краков, 1987.+

## **Глава 6**

### **А. И. Герцен (1812–1870)**

**Творчество Герцена приходится на 1840–1860-е годы. Среди своих современников – писателей, составивших славу русской литературы XIX в., – Герцен занимает особое место. Его замечательный писательский талант проявился не только в его художественном творчестве, но также – и в такой же значительной степени – в его философской и политической публицистике, составляющей большую часть его литературного наследия. В России середины XIX в. Герцена знали не столько как писателя, сколько как крупного общественного деятеля и политического идеолога «левого» толка, коротко знакомого едва ли не со всеми ведущими представителями оппозиционных либеральных и революционных кругов Европы того времени. Сегодня интерес к Герцену-идеологу заметно угасает. Между тем, собственно художественное творчество Герцена не может быть понято в отрыве от его историсофских концепций и политических идей, изложенных в многочисленных публицистических очерках, очерковых циклах, эссе и статьях, которые, в свою очередь, по энергетическому накалу и стилистическому блеску, по яркости, образности языка нисколько не уступают его художественным произведениям.**

### **Юность Герцена. Первые идейные влияния**

Незаконнорожденный сын родовитого и богатого русского дворянина И. А. Яковлева и немки Л. Гааг (что объясняет секрет его искусственной немецкой фамилии), Герцен получил достаточно хорошее домашнее воспитание, с детства помимо русского знал немецкий и французский языки. Очень рано проявилась и политически оппозиционная настроенность Герцена, характерная для всей его последующей жизни. Он с жадностью читал запрещенные по политическим мотивам стихи Пушкина и Рылеева; в 14 лет, при известии о разгроме восстания декабристов, сразу же принял их сторону, почувствовав, по его собственному признанию, что не может быть «с той стороны», где «тюрьмы и цепи», т. е. на стороне Николая I, который с этого момента становится для него символом правительственного деспотизма. Существенную роль в формировании и поддержании этого оппозиционного угла зрения сыграло для Герцена чтение произведений Вольтера с его резкой, язвительной критикой консервативных общественных институтов и, в частности, неизменно скептическим отношением к церкви и религии. В то же время своего рода контраст к увлечению Вольтером составлял столь же рано проявившийся и также сохранившийся на

всю жизнь глубокий интерес Герцена к Евангелию с его, по словам писателя, «миром и кротостью» и проповедью самоотверженной любви к ближнему.

На интеллектуальное развитие молодого Герцена оказал также влияние его двоюродный брат А. А. Яковлев, фанатически увлекавшийся химией и другими естественными науками, атеист и своеобразный философ «от науки», рассматривавший жизнь человеческого общества со всеми его высокими идеалами и культурными достижениями как различные модификации химических соединений и простейших нервных реакций организма. С целью более полного изучения естественных наук Герцен поступает на физико-математическое отделение Московского университета. В университете вокруг Герцена и его друга Н. П. Огарева складывается кружок свободомыслящей молодежи, резко критически оценивающей существующее положение вещей в России. Через год по окончании университета, в 1834 г., за распевание «пасквильных» песен, порочащих царствующую фамилию, Герцена, как политически неблагонадежного субъекта, высылают из Москвы в Пермь. Начинается первая, длившаяся до 1839 г. ссылка Герцена: Пермь – Вятка – Владимир. В эти чрезвычайно важные для его общей духовной эволюции годы он вплотную сталкивается с застойным провинциальным бытом российской глубинки и усиленно ищет путей духовно, интеллектуально и этически правильного реагирования на окружающую его прозаическую действительность, колеблясь между трезвым и вдумчивым принятием ее и страстно-бунтарским противостоянием ей. В годы ссылки по-новому расцветает начавшееся еще в университете и отчасти поддерживаемое религиозно-мистическим настроением двоюродной сестры Герцена Натали, ставшей в 1838 г. его женой, увлечение сен-симонизмом, или, по-другому, христианским социализмом в изложении французского мыслителя А. де Сен-Симона, идеи которого стали особенно популярны во Франции после революции 1830 г. В своем трактате «Новое христианство» (1825) и в других работах Сен-Симон выступал против деспотических структур старого феодального общества, традиционно поддерживаемого католической церковью, и попыток их реставрации в новой послереволюционной, «буржуазной» Франции, где беднейшие слои населения по-прежнему оставались без хлеба и работы. Выход из создавшегося положения Сен-Симон видел в утверждении свободной экономики, не контролируемой извне никакой государственной властью, и через это в постепенном мирном приближении к идеалу «золотого века», неизбежный и скорый приход которого был провозглашен им в известной формуле: «Золотой век, который слепое предание относил до сих пор к прошлому, находится впереди нас». Только в будущем, полагал Сен-Симон, когда отношения между людьми будут основываться на подлинном равенстве и по-настоящему открытой, несобственнической любви друг к другу, человечество сможет достигнуть идеала, завещанного в свое время Иисусом Христом. Резко противопоставленный церкви и церковной традиции, Христос тем самым превращался в защитника и глашатая святых для Сен-Симона принципов, начертанных на знамени французской революции 1789 г.: Свободы, Равенства и Братства. Особой симпатией Герцена пользовалась также развитая учеником Сен-Симона Анфантемом и, в частности, нашедшая отражение в ряде произведений Жорж Санд, находившейся в 1830-е гг. под его сильным влиянием, идея о полном равенстве полов, требующая со стороны мужчины не господства над женщиной, а признания ее прав на свободное, независимое существование, что на языке сенсимонистов называлось «реабилитацией плоти».

Огромное впечатление произвела на Герцена публикация в 1836 г. «Философического письма» П. Я. Чаадаева в журнале «Телескоп». Убежденный западник, поклонник европейской культуры и цивилизации, Чаадаев в этом письме отказывал России в праве называться цивилизованным государством и описывал ее как страну, стоящую вне магистрального пути развития человечества. Герцена прежде всего привлекли чаадаевский скептицизм в отношении современной – николаевской – России и смелость, с которой мыслитель указывал на ее недостатки: отсутствие свободы, подлинных творческих достижений, умственную вялость и духовную сломленность русского человека – от

интеллигента до простолюдина. Отказывал Чаадаев России и в подлинной религиозности, полагая, что настоящее христианство, а им он считал католичество, существует только в Европе, неудержимо стремящейся к установлению Царства Божия на земле, знаками которого и являются духовные и культурные достижения европейской цивилизации. Хотя мысль Чаадаева развивалась в русле консервативной религиозности, той самой, которую отвергал Сен-Симон, основанием для нее служила все та же вера в неизбежность движения человечества к высшей точке своего существования – райскому «золотому веку», предсказанному в Евангелии. Воззрения Сен-Симона и Чаадаева питали, таким образом, не только социальный критицизм Герцена, но и поддерживали в нем своеобразную религиозность, не лишенную мистического отсвета и состоящую в вере в божественное Провидение, самопроизвольно влекущее человечество в предсказанный мир совершенства и, в определенном смысле, гарантирующее его.

Сходный взгляд на историю Герцен находит и в философии Гегеля, к изучению которой приступает, по возвращении из ссылки, в 1839 г. под влиянием своих новых друзей – В. Г. Белинского, М. А. Бакунина и Т. Н. Грановского, не просто увлекавшихся философией Гегеля, но воспринимавших ее (особенно это касалось Белинского и Бакунина) как некое религиозное откровение. По Бакунину и Белинскому, божественное Провидение, на гегелевском философском языке именуемое Абсолютом, требует от человека полного и безоговорочного «примирения» с ним, в каком бы облике, пусть самом трагическом, зловещем и жестоком, оно ни выступало. На этом основании русские гегельянцы утверждали необходимость «примирения» с Николаем I и его империей. Герцену их выводы казались чудовищными, он полемизировал с ними, доказывая возможность иной, не столь консервативной трактовки гегелевской философии истории, однако что-то в позиции «примиренцев» представлялось ему если не привлекательным, то во всяком случае исторически оправданным и хотя бы поэтому заслуживающим внимания.

### **«Записки одного молодого человека»**

Опыт жизни и интеллектуальные поиски Герцена 1830-х годов нашли отражение в первом его опубликованном художественном произведении – повести «Записки одного молодого человека» (1841). Первая ее часть – скрупулезно-подробная и вместе лирическая автобиография Молодого человека, тонкого, впечатлительного, изощренно наблюдательного, воспитанного на Шиллере и идеальных, романтических представлениях о действительности. Вторая часть – описание патриархальных нравов города Малинова, в который героя заносит судьба, сталкивая его с подлинной, реальной действительностью русской провинции, унылой и прозаической. Соединение высокой, иногда даже патетической интонации с меткими, острыми, живыми наблюдениями над прозой жизни, изображаемой, как правило, в ироническом ключе, напоминает Гоголя, но ближе всего к Г. Гейне, в поэзии и прозе которого откровенно романтический пафос часто соседствует со столь же откровенной насмешкой над ним, его комическим выворачиванием и разоблачением. Не зная, как объединить «поэзию» идеала с «прозой» существования, Молодой человек начинает прислушиваться к позиции, высказываемой вторым главным героем повести – богатым помещиком Трензинским, живущим в Малинове, но не затронутым обывательской пошлостью, не растворившимся в ней. Трензинский полагает, что во взглядах Молодого человека слишком много умозрительной, романтической отвлеченности, не позволяющей ему увидеть действительность такой, какая она есть, принять ее и таким образом примириться с ней. Именно стремление жить умозрительными представлениями, по мнению Трензинского, мешает просвещенному, нравственному, ответственному человеку выполнять свой долг – «стараться делать *maximum* пользы» на том «клочке земли», который дает ему судьба. Однако философию Трензинского, при всей ее разумности и последовательно антиромантической направленности, Герцен, несмотря на то что сам к этому времени усиленно изживает в себе остатки отвлеченной умозрительности и

романтического пафоса, не считает окончательным решением проблемы, стоящей перед Молодым человеком. За героем остается право оценить позицию своего оппонента как позицию скептика, вынужденного «прилаживаться к обстоятельствам» и волей или неволей пасующего перед досадной властью «случайности».

### Герцен в кругу русских западников 1840-х годов

В 1841 г., после перлюстрации одного письма Герцена, его вновь высылают из Москвы – на этот раз в Новгород. Вторая ссылка была много короче первой, длилась всего год, но именно в Новгороде происходит новый, очень существенный скачок в духовной эволюции Герцена. Он знакомится с книгой Л. Фейербаха «Сущность христианства», в которой находит для себя убедительные доказательства необходимости, законности и естественности атеистического взгляда на мир, к возможности которого, под влиянием общения с А. А. Яковлевым, он склонялся и прежде. Фейербах заставил Герцена усомниться не только в идее Бога и бессмертия души, но и в идее божественного Провидения, управляющего судьбами людей и народов. Теперь Герцен считает, что никто извне не гарантирует человеку возможности обретения когда-нибудь в будущем счастливого, духовно наполненного существования – Царства Божия, ни на небе, ни на земле. Человек должен со смирением признать, что он – часть слепых, хаотически-бессмысленных материальных процессов, происходящих в природе, и быть благодарным науке за то, что, открыв его трагическое положение в мире, она ставит его лицом к лицу с этой печальной истиной, разоблачая всякие попытки убежать от нее в туман метафизических грез и религиозных оболщений. Однако, по Фейербаху, далеко не все так безнадежно: поскольку, с его точки зрения, человеческая вера в Бога основана на отчуждении в *умозрительное пространство духа* внутренней – нравственной и доброй – силы самого человека, постольку задача последнего заключается в том, чтобы, отрекшись от веры в отвлеченную божественность, вернуть себе свое же и тем самым стать по-новому сильным, уверенным в себе существом, обладающим всеми теми достоинствами и добродетелями, всей той мощью, которые он раньше ошибочно приписывал богам. Отсюда Герцен делает вывод о том, что, лишенный верховного божественного Смысла, человек отныне может и должен сам вносить свой человеческий смысл в хаотическое «брожение» природных элементов, преобразуя и организуя их в соответствии со стоящей перед ним целью. Следовательно, высшее предназначение человека – это активное, энергичное действие, направленное на преобразование несовершенной действительности. Неспособный преодолеть смерть, человек, по крайней мере, может улучшить, усовершенствовать существующее общественное устройство, примириться с которым он, обладающий силой и разумом, равными тем, какими в его представлении обладали боги, не имеет никакого права.

Подобную эволюцию приблизительно в это же время пережили многие современники Герцена: Н. П. Огарев, В. П. Боткин, В. Г. Белинский, М. А. Бакунин. В начале 1840-х годов Белинский и несколько позже Бакунин отрекаются от гегелевской идеи «примирения с действительностью» и провозглашают так называемый «критический субъективизм» – систему представлений, согласно которой человек, исходя из своего собственно человеческого или «субъективного» (а не сверхчеловеческого, божественного или отвлеченно – «объективного») видения, подвергает критической оценке все, с чем ему приходится сталкиваться в окружающем мире. Такая философская позиция быстро обретает ярко выраженную социально-политическую направленность. Еще в конце 1830-х яростно защищавший в споре с Герценом монархию Николая I, Белинский теперь становится столь же яростным ее противником и из стана монархистов-консерваторов переходит в стан западников-либералов. Вокруг Белинского в первой половине 1840-х годов складывается кружок его последователей и единомышленников, к которому примыкает и Герцен. Для всех западников круга Белинского – В. П. Боткина, Т. Н. Грановского, К. Д. Кавелина, П. В. Анненкова и других – характерно уважение к европейской культуре, как к эталону

общечеловеческих духовных ценностей, и противопоставление ей России как страны, еще не достигшей уровня зрелости европейских государств ни в культурном, ни в нравственном, ни в социальном, ни в политическом отношении. Особенно беспокоила русских либеральных западников политическая отсталость России, в которой нет ни парламента, ни конституции, ни свободы слова, в которой подавляющее большинство населения – крестьянство, пребывающее в силу крепостного права в полнейшей зависимости от господ-помещиков и не пользующееся даже теми относительными свободами, какими пользуются крестьяне в Европе. Западники – и энергичнее всех опять-таки Белинский – проповедовали также отказ от традиционно философского, спекулятивно-метафизического мировоззрения, свойственного классической немецкой философии, во имя *научного*, аналитически-эмпирического подхода к действительности, который в Европе, главным образом во Франции, активно развивали и пропагандировали ученые-естественники и философы-позитивисты О. Конт и его последователи. Параллельно шла борьба с романтическим мироощущением как неадекватным, с одной стороны, научному, с другой – обыденному, трезво-реалистическому, основанному на здравом смысле взгляду на мир. Глубоко архаической, не отвечающей запросам современного человека и романтической по духу и происхождению считали западники и историософскую доктрину своих главных оппонентов – славянофилов: А. С. Хомякова, И. В. и П. В. Киреевских, К. С. и И. С. Аксаковых, Ю. Ф. Самарина, отстаивавших самобытный, отличный от европейского путь развития России и считавших перспективной для ее духовного возрождения ориентацию на культурные образцы допетровской Руси и, в особенности, на православную веру как первое по важности условие единства и стабильности русского общества. Герцену импонировала оппозиционная настроенность славянофилов по отношению к николаевской монархии, которую они не считали органично русской. Но, как и прочих западников, их не устраивала апология традиционного религиозного мироощущения, враждебность европейской науке и нападки на разделяемый всеми западниками *идеал свободомыслящей, независимой личности*, которому славянофилы противопоставляли идущий из древности *идеал крестьянской общины*, где личность, независимость которой они приравнивали к гордости, растворяется в некоем общем коллективном начале, тем самым спасая себя от соблазнов индивидуализма. В поддержку западнической системы воззрений Герцен пишет два цикла публицистических очерков: «Дилетантизм в науке» (1843) и «Письма об изучении природы» (1845), в которых дает бой отвлеченной, оторванной от жизни философии и романтизму во всех его разновидностях и проявлениях и доказывает необходимость переключения на открытые жизни эмпирические науки и опирающуюся на них новую философию, оперирующую чисто человеческими, т. е. «земными», а не «небесными» представлениями об идеале.

Эстетическим выражением идей западников в 1840-е годы становится «натуральное», или реалистическое, направление, возглавляемое Белинским, сплотившим вокруг себя литераторов молодого поколения – Н. А. Некрасова, И. С. Тургенева, Д. В. Григоровича, И. А. Гончарова, Ф. М. Достоевского и других, – и получившее название *натуральной школы*. Одной из главных задач нового направления была борьба с романтической системой ценностей как не отвечающей духу времени и современному уровню знаний о природе и человеческом обществе. Романтическим мировоззренческим установкам в произведениях натуральной школы противопоставлялась так называемая «действительность». Существовало два основных способа художественного изображения последней. Первый способ – это изображение обыденной, бытовой, повседневной действительности как некой «позитивной» ценности, достойной эстетического любования, – линия, получившая развитие в «Обыкновенной истории» (1847) Гончарова и отчасти в «Записках охотника» (1847–1852) Тургенева. Второй способ – изображение реальной действительности в ее «негативном» аспекте, когда на первый план выдвигались ее грубые, низкие стороны, призванные обличать социальное неблагополучие окружающей жизни, – линия, идущая от Гоголя, названного Белинским «отцом натуральной школы», и нашедшая наиболее яркое воплощение в

сборнике «Физиология Петербурга» (включавшем остро социальные и подчеркнуто натуралистические очерки Некрасова, Григоровича, Даля о жизни представителей «городского дна»; 1845), в лирике Некрасова 1840-х годов, в повестях Григоровича «Деревня» (1846) и «Антон Горемыка» (1847) и в романе Достоевского «Бедные люди» (1846).

### **«Кто виноват?»**

В 1845–1846 гг. Герцен публикует роман «Кто виноват?», написанный в новом, «натуральном» ключе и в идейном и стилевом отношении очевидным образом примыкающий к гоголевской обличительной традиции. Последняя, однако, получает в романе резкое философское углубление: интеллектуализм и интерес к проблемам человеческого бытия в его исходных, предельных основаниях – характерные черты герценовского умственного склада – заявляют о себе в этом произведении в полный голос.

Главным объектом критики в романе становится романтическое мироощущение, понятое широко – как умозрительное знание, скрывающее от человека грубую реальность жизни и неспособное дать ему силы для противостояния ей. Типичным романтиком сентиментального, «чувствительного» типа выведен Дмитрий Круциферский – разночинец по происхождению, культурный, начитанный, обучавшийся в университете молодой человек, пытающийся строить свою жизнь по идеальным образцам, почерпнутым в поэзии Жуковского, творчество которого сыграло едва ли не определяющую роль в его воспитании. Высмеивая сентиментальный настрой Круциферского, Герцен заставляет его беспрерывно, почти по любому поводу лить слезы и прямо указывает на литературных предшественников изображаемого им типа – Вертера из романа «Страдания юного Вертера» Гете и Владимира Ленского из пушкинского «Евгения Онегина». Немаловажно и указание на то, что Круциферский наполовину, по матери, немец, чем лишний раз подчеркивается романтическая природа героя; для западников 1840-х годов и писателей «натуральной школы» все немецкое однозначно ассоциировалось с романтическим – мистическим и туманным – началом. Женившись на Любоньке, незаконнорожденной дочери помещика Негрова, Круциферский полагает, что обрел счастье, которое теперь – поскольку божественное Провидение заботливо опекает всех тех, кто, как он, чистосердечно верит в него, – будет продолжаться вечно. Но вся его наивная философия, а с нею и вера в доброе Провидение разрушаются в один миг, когда он узнает, что Любонька, по-прежнему тепло и нежно относящаяся к нему, по-настоящему любит другого человека – Владимира Бельтова. Столкнувшись с реальной жизнью, с ее сложными и непредсказуемыми проявлениями, Круциферский совершенно теряется, не знает, как себя вести и что предпринять, и наконец находит выход, который подсказывает ему его слабая натура: он начинает пить, чтобы уйти от мучительных жизненных противоречий.

Другой жертвой романтического в широком смысле, т. е. оторванного от жизни воспитания представлен в романе его главный герой Владимир Бельтов. Сын богатого помещика Бельтова, женившегося на гувернантке, когда-то бывшей крепостной крестьянкой, Владимир воспитывался матерью и специально нанятым ею учителем-гувернером, швейцарцем Жозефом, в полной изоляции от действительности. Мать, еще в юности столкнувшаяся, по выражению Герцена, со «злотворной материей» жизни, всеми силами старалась уберечь сына от подобного столкновения. Жозеф, развивший сильный от природы ум юноши и познакомивший его с начатками различных наук, сам был по духу чувствительным романтиком («в сорок лет без слез не умел читать» Шиллера) и, воспитывая своего питомца по системам Руссо и Песталоцци, не учитывал особых «климатологических» условий русской жизни, в которых его воспитаннику предстояло жить впоследствии. По выходе из университета Бельтов определяется на службу в министерство и, столкнувшись с рутинной, пошлой жизнью чиновничьего аппарата, довольно быстро понимает, насколько она далека от тех идеалов добра и справедливости, которые он поначалу, исполненный

юношеских надежд, собирался привнести в нее. Не совладав с «чиновничьим Голиафом», Бельтов прекращает служить, пробует заняться медициной, потом ваянием, но ничем не может увлечься всерьез, разочаровывается во всякой деятельности и превращается – Герцен прямо намекает на это – в некое подобие «лишнего человека», продолжая ряд, начатый пушкинским Онегиным и лермонтовским Печориным. В соответствии с теориями философов-позитивистов, разделяемых так или иначе всеми писателями «натурального» направления, бездеятельность своего героя Герцен стремится объяснить не столько идейными влияниями, духом эпохи и проч., сколько материальными, социологическими причинами, или, как принято было говорить в то время, «средой», предопределяющей, как считалось, и все идейные влияния, накладывая на них свой неизгладимый отпечаток. Отсюда принципиальная важность указания на тот факт, что Бельтов, унаследовавший после смерти отца имение Белое Поле, достаточно богат, чтобы позволить себе не служить и вести праздный образ жизни.

Подобный «материалистический» взгляд на вещи защищает в романе постоянный оппонент романтика Круциферского доктор Крупов, убежденный в том, что все идейные мотивы, которыми руководствуются люди, включая веру в судьбу и Провидение, в конечном счете могут быть сведены к простейшим столкновениям физических, природных элементов, познаваемых самой трезвой из существующих наук – медициной. Позиция Крупова во многом напоминает последовательно «материалистическую» позицию брата Герцена А. А. Яковлева. Позиция же самого Герцена в романе много сложнее. Круповский «материализм» для него, при всех очевидных достоинствах этого направления мысли, все-таки крайность. Он важен и ценен как сила, разоблачающая крайности романтического направления. Материалистическую концепцию Герцен дополняет почерпнутой у западников и отчасти у Фейербаха теорией «лица», или личности, способной не подчиниться сформировавшей ее «среде», не быть только пассивным ее отпечатком, а сопротивляться ее воздействию, если таковое представляется зрелой личности стесняющим ее стремление к дальнейшему развитию и ограничивающим ее потребность в свободе. В результате человеческий мир, изображаемый в романе, и в первую очередь все персонажи второго ряда: чета помещиков Негровых, чиновники, обыватели города NN (где разворачивается основное действие романа) – дается как бы в двойном освещении. С одной стороны, человеческие характеры представлены как неизбежные и закономерные порождения определенной «среды», и авторское отношение к этому вполне нейтрально, лишено, как и должно быть при научном подходе, какой-либо этической оценки: какова «среда», таковы и ее порождения, и тут никого нельзя ни осуждать, ни винить. С другой стороны, сама «среда» со всеми ее порождениями описывается как какое-то чудовищное отклонение от нормы: она безобразна, уродлива, почти гротескно нелепа, – сказываются приемы письма автора «Мертвых душ»: мрачный колорит, фиксация авторского внимания на «негативных» сторонах действительности, постоянный язвительно-иронический тон. Присутствуют и намеки на то, что «среда» эта – *безумна*, и, следовательно, печать безумия лежит на всех человеческих существах, произведенных ею. С этой точки зрения «среда», безусловно, подлежит суду и должна быть отрицаема во имя идеала, которого не знает бесстрастная наука, но которого требует новое человеческое сознание, неудовлетворенное несовершенством окружающей жизни.

Носительницей такого нового человеческого сознания Герцен делает главную женскую героиню романа – Любоньку Круциферскую. Дочь крестьянки и помещика Негрова, взятая из милости на воспитание в дом отца, она, в отличие от Круциферского и Бельтова, с детства знала, какой грубой и жестокой может быть жизнь. Но именно это знание закалило ее волю, научило, по крайней мере внутренне, сопротивляться «злотворной материи» жизни и сформировало ее сильный характер. Образ Любоньки строится Герценом с явной оглядкой на героинь романов Жорж Санд, стремящихся воплотить на практике сен-симонистские принципы по-новому свободного поведения женщины в обществе. Главный принцип, отстаиваемый героинями Жорж Санд, – принцип несвязанности женщины узами

традиционного брака, который она, если законный супруг не может дать ей того счастья, которого она желает, имеет право разрушить вопреки господствующим в обществе законам, стоящим на охране «святости» семейного очага. Нечто подобное происходит и в романе Герцена. Полюбив Бельтова, Любонька понимает, что не должна стыдиться общественного мнения, которое в силу предрассудков, опутавших сознание жителей города NN, а по Герцену – вообще все «безумное» сознание прошлого и современного мира, должно считать ее преступницей и грешницей. Сама Любонька отнюдь не считает себя таковой. Сознание ее настолько развито и свободно, что даже страх религиозного возмездия она, в духе Фейербаха, почитает пустым предрассудком и усилием ума и воли пытается избавиться от него. Духовному уровню Любоньки под стать духовный уровень ее избранника Бельтова, авторское отношение к которому к концу романа становится все более и более сочувственным. Оба они рисуются как почти идеальные фигуры, сумевшие вырваться из мира всеобщего «безумия». Не на высоте их понимания оказывается не только Круциферский, бессильный избавиться от своей по-детски болезненной привязанности к жене и мучающий себя и ее приступами ревности, но и умный доктор Крупов, полагающий, что виновником разыгравшейся драмы является Бельтов, от скуки и праздности соблазнивший доверчивую Любоньку и разрушивший семью, жившую в согласии и счастье. В авторском же понимании, если кто и *виноват* в случившемся, то никак не «соблазнитель» Бельтов и не «поддававшаяся соблазну» Любонька. Так, по Герцену, могли бы рассуждать сторонники традиционного брака, для которых стабильность и крепость консервативного государства важнее требований индивидуальной личности (точка зрения Гегеля и русских гегельянцев), и, разумеется, славянофилы, сакрализующие рабски зависимое и приниженное положение женщины в «домостроевской» семье. С точки зрения Герцена, если уж искать *виноватого*, то им будет не кто иной, как Круциферский, слабый человек, изуродованный романтическим воспитанием, закрепившим в нем эту слабость и навсегда оставившим его в плену отвлеченных представлений о жизни.

Меняется к концу романа и мотивировка бездеятельности Бельтова. Истинную, не сводимую к «материалистическим» объяснениям ее причину видит одна только Любонька, пораженная той «ширью понимания», которой обладает избранник ее сердца. И вновь ошибочную в этом отношении позицию занимает доктор Крупов, полагающий (как и бывший учитель Бельтова Жозеф), что Бельтов, несмотря ни на что, должен трудиться, что «хороший работник без работы не останется», и т. п. Сам Герцен придерживается иной точки зрения: он рисует своего героя праздным, но праздным в силу необходимости. Вину бездеятельности он за ним признает, но и тут же снимает ее: «есть вины лучше всякой правоты». Показательна характеристика состояния Бельтова как «многостороннего бездействия» и «деятельной лени». Здесь, вне всяких сомнений, речь идет о том, что развернуться в полную силу своей личности Бельтову мешают *внешние* условия русской жизни – государственный авторитаризм николаевской империи, пресекающий всякие попытки свободного самопроявления человеческого «я». Герцен был убежден, что если человек при николаевском режиме служит в государственном учреждении, он неизбежно оказывается одновременно жертвой и (хотя субъективно это может противоречить его убеждениям) пособником авторитаризма. Отсюда глубокая симпатия писателя к неслужащей дворянской интеллигенции в лице ее лучших представителей: известный достаток, избавляющий их от необходимости тянуть чиновничью лямку, в его глазах позволял им сохранить свое человеческое достоинство и свой, независимый от самодержавного николаевского официоза, богатый внутренний мир – мир подлинной культуры, высокого нравственного благородства и стоической этики скрытого противостояния деспотическому социуму. Таков общий взгляд Герцена на русских «лишних людей», к которым, помимо Онегина и Печорина, он причислял также Чаадаева и во многом самого себя, – автобиографическая подоплека образа Бельтова достаточно очевидна.

Роман завершается на драматической, если не трагической ноте. Все три главных героя – участники «любовного треугольника» – несчастны: спивается Круциферский; Любонька,



истерзанная внутренней борьбой, угасает в чахотке; Бельтов под давлением обстоятельств вынужден уехать из города. Такой финал есть своего рода ответ на вопрос «кто виноват?», вынесенный в название романа. Ответ ясно не сформулирован и потому заведомо неоднозначен. Но в любом случае он направлен против мнения, что основная вина лежит на героях, нарушивших традиционные правила семейного общежития и религиозного долга. Исходя из общей концепции произведения, можно сказать, что такое мнение опровергается как минимум двумя положениями, в равной мере выводимыми из текста романа. Первое: в том, что случилось, *не виноват никто*, потому что происшедшее было неизбежным следствием цепляющихся друг за друга «материальных» причин, действующих как в природе, так и в человеческом обществе, и поэтому искать виновных среди людей, тем более конкретных людей, было бы по отношению к ним несправедливо и немилосердно (на такое толкование частично намекает и эпиграф к роману: «А случай сей за неоткрытием виновных предать воле Божией...»). Второе: *виноваты не отдельные люди, а само «безумное» общество*, с древних времен живущее ложными понятиями о природе и назначении человека и на корню губящее все попытки отдельных индивидуумов противостоять этому всеобщему «безумию». Первое положение ближе воззрениям доктора Крупова (и А. А. Яковлева), второе – сен-симонизму, Фейербаху и «критическому субъективизму» Белинского и других западников либеральной ориентации.

Авторская позиция оригинально сочетает в себе оба положения: социальный критицизм помогает писателю преодолеть пессимистический взгляд на возможность реформирования человеческой природы, и в то же время трезвая научная объективность позволяет усомниться в обоснованности оптимистических социальных прогнозов. В итоге более сложный и глобальный философский вопрос, стоящий за вопросом «кто виноват?»: *возможно ли вообще преодолеть косные структуры традиционного общества, коль скоро они часть природы, перед которой следует смиряться как перед неизбежностью*, – остается открытым.

### **«Сорока-воровка», «Доктор Крупов»**

Вслед за романом «Кто виноват?» Герценом были написаны повести «Сорока-воровка» (1846) и «Доктор Крупов» (1846), по-своему развивающие проблемы, затронутые в романе. В повести «Сорока-воровка» Герцен, как типичный западник-либерал, обличает несовершенство российского социума, усматривая одно из главных его зол в крепостном праве. Но проблематика повести, как всегда у Герцена, шире прямолинейного обличения. Жертвой крепостного закабаления в произведении оказывается талантливая русская актриса – человек с ярко выраженным чувством собственного достоинства, невероятным самообладанием и высочайшей, не характерной для обычной крестьянки, внутренней культурой европейского образца. Образ героини, Анеты, по силе характера и известной идеализированности еще больше, чем образ Любоньки Круциферской, напоминает героинь Жорж Санд и является живой иллюстрацией сен-симонистской идеи о насущной необходимости эмансипации женщины, достоинства и таланты которой недооцениваются и подавляются современным обществом.

В повести «Доктор Крупов», написанной в форме дневника доктора, где тот излагает свои соображения о странных психических отклонениях в сознании людей, искренне убежденных в своем здравомыслии, – Герцен продолжает тему «безумия», пронизывающего все общество, живущее традиционными представлениями, и дает ей широкую философскую трактовку. При этом широта взгляда Герцена-философа вновь, как и в финале «Кто виноват?», имеет скрыто пессимистическую окраску. Доктор Крупов, медик и социолог в одном лице, ставит откровенно неудовлетворительный диагноз обществу, которое, по его мнению, охвачено множеством различных недугов. К наиболее страшным из них он относит романтизм – «духовную золотуху», неестественным образом раздражающую человеческий организм и истощающую его «страстями вымышленными», и аристократизм – «застарелую

подагру нравственного мира». Если, по определению доктора, «всякий человек... с малых лет, при содействии родителей и семьи, приобщается мало-помалу к эпидемическому сумасшествию окружающей среды», то где гарантия, что когда-нибудь будет положен конец этому процессу? Правда, наряду с пессимистически звучащим утверждением, что вся человеческая история есть «не что иное, как связный рассказ родового хронического безумия», герой высказывает суждение, что одновременно происходит «медленное излечение» человеческого рода, позволяющее надеяться на то, что «через тысячу лет двумя-тремя безумиями будет меньше». За этим суждением, конечно, стоит надежда самого автора, его вера в науку и прогресс человеческого знания, однако предлагаемые героем в конце повести конкретные рекомендации к излечению людей, страдающих от «эпидемического сумасшествия», а именно – воздействовать на них «шампанским» или «бургонским» – слишком наивны, чтобы принимать их всерьез и за простодушным научным оптимизмом Крупова не увидеть тайных герценовских сомнений в отношении обнаружения, будь то в настоящем или в будущем, подлинных способов излечения, которые могли бы радикально изменить в лучшую сторону несовершенную человеческую природу.

### **Французская революция 1848 г. Духовный кризис Герцена**

В 1847 г. Герцен выезжает за границу, а в феврале 1848 г. становится очевидцем событий французской революции, свергнувшей конституционно-монархический режим «буржуазного короля» Луи Филиппа и провозгласившей Францию республикой во главе с Временным правительством, в которое вошли многие республиканцы и социалисты. Для Герцена случившееся было величайшей победой человеческого разума, стремящегося к новой свободе, над косностью традиционных общественных и политических форм жизни. Но когда в июне того же 1848 г. по приказу Временного правительства было жестоко подавлено восстание рабочих, неудовлетворенных голословными правительственными обещаниями и взявшихся за оружие после расстрела их мирной демонстрации, Герцен принял сторону рабочих и перешел в оппозицию к новому республиканскому правительству. Подавление восстания потрясло многих, но состояние духа, в которое впал Герцен, правильнее всего было бы описать как отчаяние. Писатель разочаровался не только во французской революции, на которую, подобно многим западникам-либералам, возлагал огромные надежды, но и в своей западнической вере в Европу как очаг мировой цивилизации и носительницу идеи общечеловеческого прогресса.

### **«С того берега»**

Свои новые мысли и свое смятение, вновь давшее пищу кругу пессимистических переживаний, Герцен выразил в написанной по следам революционных событий книге философско-публицистических очерков и диалогов «С того берега» (1848–1850). Продолжая давнюю тему борьбы с романтизмом, Герцен на этот раз относит к романтически отвлеченным представлениям и идею об истории как *функции духа*, ведущего человечество к сияющей точке совершенства. Этой идее, по-своему разделяемой и французскими просветителями, и Гегелем, и Чаадаевым, и Сен-Симоном, всеми русскими западниками и когда-то им самим, Герцен отныне говорит решительное «нет», отстаивая мысль, что в истории не существует и никогда не существовало гарантированного прогресса. Напротив, утверждает он, человеческая история, как и все в мире, есть *функция природы*, а природа слепа, ее основа – хаотическое «брожение» атомов, и действия ее – действия стихии, предсказать которые невозможно. Поэтому не стоит удивляться тому, что история, за которой изначально скрывается природный хаос, не оправдывает наших надежд. Природный хаос не считается с человеческими идеями, он существует сам по себе и в любой момент может разрушить все хрупкие постройки человеческого ума, уничтожить все культуры и цивилизации и даже – само человечество. Такой умирающей, разлагающейся на глазах под

действием «вулканических» толчков природного хаоса видит Герцен современную Европу. Достигнув высочайшего уровня цивилизации, она достигла пика своего цветения, и теперь начинается ее медленное разложение, она неудержимо движется к гибели; как тонущий корабль, идет ко дну. Поскольку разложение является природным, органическим процессом, то им в той или иной мере захвачены *все* европейские сословия: не только нынешние хозяева Франции – буржуа, будь то буржуа-консерваторы или буржуа-либералы и республиканцы, но и противостоящее им четвертое сословие – пролетариат, рабочие, под социалистическими лозунгами выступающие против режима буржуазии. Французский и, шире, весь европейский пролетариат, по Герцену, так же отравлен «торгашеским» духом приобретения и накопительства, как и те, против кого он борется. Как ни прекрасна, по мнению автора «С того берега», социалистическая идея всеобщего равенства, она не может быть воплощена в жизнь в нынешней Франции: французские рабочие, дети умирающей цивилизации, не способны ни понять, ни оценить величия этой идеи во всем ее значении и масштабе. Не отрекаясь от социалистических пристрастий, с юношеских лет связанных в его сознании с надеждой на возможность радикального изменения хода мировой истории, Герцен, тем не менее, все время рассматривает их в поле действия сил мирового хаоса и вынужден признать, что с этой – всеобъемлющей, универсально-природной – точки зрения они не могут внушать сколько-нибудь прочной надежды: все историческое кажется мелким рядом с грандиозностью природных процессов. Выхода из описанного противоречия писатель не видит. Единственное, в чем он находит известную опору, это позиция скорбного стоического претерпевания происходящего, позиция исторического свидетеля, бессильного изменить ход вещей, но оставляющего за собой право констатировать ошибочность, если не прямую ложность, того направления, которое подталкиваемая «бессмысленными» процессами, происходящими в природе, очередной раз избрала человеческая история. Человек не может выйти за пределы породившей его природы, но в его сознании все-таки есть нечто, что до конца не сводимо к ней: это способность видеть ее несовершенство и отрицать его как досадное несоответствие той неведомой норме, которую, несмотря ни на что, постулирует единственный носитель и законодатель смысла в хаотической и катастрофической вселенной – трезвый человеческий разум. Этой способности, как бы заговаривая свое отчаяние, Герцен поет гимн в 7-м очерке книги, выразительно названном: «*Omnia mea mecum porto*» (Все мое ношу с собой).

## Семейная драма

Духовный кризис Герцена, вызванный событиями французской революции, в начале 1850-х годов был усугублен событиями личного порядка. Страшный моральный удар нанесло Герцену увлечение его жены Натали другом их семьи, а в отношении политических пристрастий – прямым единомышленником писателя, немецким левым радикалом и поэтом Г. Гервегом. Идеальные представления Герцена о свободных брачных отношениях оказались в резком противоречии с реальным опытом его жизни: он не смог *отпустить* жену к тому, кого по свободному страстному влечению избрало ее сердце, и объяснил происшедшее ее роковой ошибкой, а также низменностью помыслов и духовным ничтожеством ее избранника. Вскоре после этого, в 1851 г., во время кораблекрушения погибают мать Герцена и его младший сын, а в 1852 г. подавленная всеми выпавшими на ее долю потрясениями и испытаниями умирает (после неудачных родов) вернувшаяся к мужу Натали.

## «Поврежденный»

Переживания конца 1840-х – начала 1850-х годов своеобразно преломились в написанной в 1851 г. повести «Поврежденный». В ней, как можно предположить, Герцен дает отстраненное или, точнее, завуалированное изображение своего духовного кризиса и

пытается нащупать его причины. Центральный герой повести, русский помещик Евгений Николаевич, которого приставленный к нему благодушный и недалекий «оптимист» доктор считает сумасшедшим, развивает мысли, во многом близкие самому автору, об ошибочности всех исторических путей, избираемых человечеством, и о возможной предопределенности этого выбора какой-то изначальной ошибкой, не позволяющей при трезвом размышлении смотреть на «земной шар» иначе, как на «планету неудавшуюся или больную». Вместе с тем сам этот, по существу пессимистический, взгляд на мир представлен в повести как обусловленный рядом внешних обстоятельств жизни Евгения Николаевича, и прежде всего – историей его тайной, робкой и безответной влюбленности в одаренную певческим талантом молодую крепостную крестьянку, любившую, как ему удастся выяснить впоследствии, другого – его же собственного камердинера Архипа, которому Евгений Николаевич, по словам одного из героев, с детства «верили, как самому себе». Смутно напоминающая семейную драму самого Герцена, личная драма Евгения Николаевича, таким образом, одновременно оказывается и объяснением его «сумасшествия», состоящего в слишком пессимистическом взгляде на мир, и новым поводом для вполне обоснованного уличения всей человеческой жизни, как она издавна сложилась на земле, в глубоком несовершенстве, заставляющем всякую высоко развитую и мыслящую личность страдать, испытывая тяжелейшие и, главное, никак не заслуженные ею нравственные мучения. Тема не столько даже социального, сколько универсально-экзистенциального протеста «лица» против несправедливо устроенного мира, намеченная в «Кто виноват?» и подспудно присутствующая в «Сороке-воровке», в «Поврежденном» звучит вполне отчетливо и если не для героя, то для автора, безусловно, становится некой духовной опорой, позволяющей ему преодолеть собственный философский пессимизм и наметить пути выхода из кризиса.

### **Философская публицистика 1850-1860-х годов: Герцен о судьбах России и Европы**

Разочарованный в Европе и европейской системе ценностей, Герцен с начала 1850-х годов – и чем дальше, тем определеннее – обращает свои взоры к России, отныне связывая с ней и только с ней (как бы в пику не оправдавшей его надежд Европе) свои, не уничтоженные до конца революцией 1848 г. чаяния и упования на грядущее преображение мира. В сознании Герцена – писателя и философа – происходит глобальная перестройка жизненных ориентаций и культурных приоритетов. Бывший западник, теперь он ищет поддержки у славянофилов, находя близкие себе идеи в их жестком противопоставлении «дурной», «вырождающейся» Европы, изначально лишенной духовной жизни и пробивающейся ее суррогатами, и России как кладезя духовных сокровищ, которые пока не видны высокомерному западному уму, но когда-нибудь проявятся во всей своей неимоверной энергетической мощи. Вслед за славянофилами Герцен поэтизирует сохраненный в русской крестьянской среде общинный дух взаимной любви и бескорыстной помощи ближнему и видит в нем альтернативу распространенному на Западе эгоистическому торгашескому духу буржуазного накопительства. В то же время герценовское понимание общины отличается от славянофильского. Если для традиционалистов-славянофилов вера русского крестьянина-общинника в Бога и царя как его «земного заместителя» есть условие национальной крепости и единства России, то для Герцена Бог и царь, живущие в сознании русского крестьянина, есть то, что как раз мешает ему выйти к горизонтам подлинной умственной, а следовательно, и политической свободы. Только просветив невежественное крестьянское сознание, избавив его от идолов царя и Бога, можно надеяться на появление в крестьянской среде импульса революционного противостояния деспотической государственности. В крестьянине, таким образом, должна пробудиться независимость «лица», личности, способной оказать отпор государственному насилию и произволу. Однако при сохранении коллективистского, общинного духа, как бы страхуемая им, обретшая независимость личность не сможет превратиться в заботящегося

только о своем кошельке буржуазного индивидуалиста западноевропейского толка. Отказав Европе в способности к революционному преобразованию действительности, Герцен перенес свои надежды на Россию. То же произошло и с идеей социализма: если социализм, рожденный на волне ненависти к буржуазному строю, не может быть осуществлен на своей родине – в Европе, то он может обрести второе рождение в молодой и полной тайных могучих сил России, чья давняя предрасположенность к общинным формам жизни толкуется Герценом как инстинктивное нащупывание и предощущение социалистического идеала.

Не без определенного влияния Бакунина, ставшего к тому времени ярким теоретиком революционного анархизма и бунтарского социализма, и своего ближайшего друга Огарева, разделявшего многие бакунинские воззрения, Герцен создает целое историософское учение о судьбах Европы и России, которое любопытным образом синтезировало в себе элементы западных, славянофильских и социалистических идей и концепций и оказало воздействие на взгляды не одного поколения оппозиционной русской интеллигенции, начиная от народников 1870-х годов и кончая эсерами-максималистами и поздним А. А. Блоком – автором поэмы «Двенадцать» и стихотворения «Скифы». В современности, полагал Герцен, действуют три мощные силы, начала или фактора, во многом изоморфные тем, которые формировали облик Европы на рубеже старой и новой эры. В древности это были: «сила» Римской империи, внешне могучей, но разлагающейся изнутри, потому что пришел срок ее исторической гибели; «сила» вторгшихся на территорию Рима варварских германских племен, диких, грубых, враждебных цивилизации и культуре, но зато исполненных энергии, стихийного буйства свежих играющих сил; и, наконец, третья – духовная – «сила» евангельского учения, облагородившая и очеловечившая варваров-завоевателей и послужившая основой заложенной ими на развалинах языческой Римской империи новой христианской цивилизации. В нынешних условиях разлагающемуся Риму соответствует вырождающаяся цивилизация Западной Европы. Германским варварским племенам соответствуют юные славянские народы, которым вскоре предстоит выйти на историческую арену и удивить держащихся за свою цивилизованность европейцев стихийной «скифской» мощью (Герцен придерживался теории, что скифы были предками славян). Евангельскому же учению соответствует учение социализма – новой атеистической религии, высвобождающей здоровое этическое ядро христианской вести из-под вековых церковных, государственно-монархических и новейших буржуазных искажений и призванной одухотворить и возвысить современных славянских варваров.

Намеки на этот круг идей появляются уже в кризисной книге «С того берега», окончательное оформление получая в статьях «Русский народ и социализм» (1851), «Русское крепостничество» (1852) и в историко-публицистическом сочинении «О развитии революционных идей в России» (1851). В данном сочинении Герцен предпринимает попытку рассмотреть развитие русской социальной и политической мысли, а также культуры и искусства как пребывающих в постоянном и потенциально революционном конфликте с «чудовищным» самодержавием, пресекающим всякий свободный поиск истины и с фанатическим упорством губящим лучших представителей русской интеллигенции, готовых искренне служить делу преобразования Отечества на началах истинной гуманности и широкого демократизма. Но ярче всего антиевропейские настроения Герцена в сочетании с апологией «скифской» стихийности русского народа, якобы заключающей в себе невероятные духовные богатства, превосходящие все достижения западной цивилизации, сказались в очерковом цикле «Концы и начала» (1862–1863). Идеи цикла были с восторгом восприняты Бакуниным и Огаревым и безжалостно высмеяны Тургеневым в его романе «Дым». Во второй половине 1860-х годов Герцен начинает понемногу освобождаться от влияния Бакунина и подвергает критическому переосмыслению его и свою концепцию русской стихийности, чреватой великим революционным взрывом, в огне которого должна сгореть и обновиться немощная европейская культура. Так, в цикле писем «К старому товарищу» (1869), написанном незадолго до смерти, он непосредственно обращается к Бакунину с призывом отказаться от поэтизации стихийных начал русского духа, поскольку

бунтарский импульс без умственного, интеллектуального освобождения человека не приведет ни к чему, кроме бессмысленного разрушения культурных богатств, накопленных человечеством за века его существования, и прямо указывает на опасную двусмысленность знаменитой формулы великого анархиста «разрушение есть творческая страсть».

## **Герцен – политический эмигрант. Создание вольной русской типографии**

Практическим выходом из кризиса конца 1840-х годов стало для Герцена создание Вольной русской типографии. Она была создана в 1853 г. в Лондоне, где писатель, отказавшись вернуться по требованию правительства в Россию и став таким образом политическим эмигрантом, обосновался в 1852 г. и где прожил, влившись в среду европейской революционной эмиграции, до 1865 г. Главными достижениями деятельности Вольной типографии стали издания на русском языке альманаха «Полярная звезда» (1855–1868) и газеты «Колокол» (1857/1867). В разные годы в «Полярной звезде» были опубликованы запрещенные к напечатанию в России политические стихотворения Пушкина, Лермонтова, Рылеева, материалы о декабристах, переписка Белинского с Гоголем, вновь опубликовано некогда так поразившее Герцена своим антиправительственным пафосом «Философическое письмо» Чаадаева; время от времени публиковались очерково-публицистические произведения самого писателя. Собственно литературные публикации в «Полярной звезде» не были преобладающими; это был альманах идеолого-политического, а не чисто эстетического направления. Тем не менее, высокий художественный уровень многих литературных публикаций альманаха, чрезвычайно популярного у русских читателей, делал это издание во многом сопоставимым ведущим журнальным изданиям России того времени, и прежде всего журналу «Современник», в том числе и в отношении эстетико-художественной образцовости. Публикации «Колокола» стали живым откликом на события в России, связанные с реформаторской деятельностью царя Александра II и, в первую очередь, с подготавливаемой с конца 1850-х годов отменой крепостного права, осуществленной в 1861 г. Поначалу Герцен, автор основной массы публикаций в «Колоколе», приветствовал энергичные начинания Александра II, но уже в начале 1860-х годов, не увидев сколько-нибудь реальных результатов официально провозглашенной отмены крепостнических отношений, и особенно после 1863 г., когда русскими войсками было подавлено восстание в Польше, требовавшей независимости от Российской империи, писатель меняет свое отношение к царю-реформатору и подвергает резкой, подчас убийственной критике как его внешнюю, так и внутреннюю политику.

### **«Былое и думы»**

С 1852 г. Герцен работает над главным трудом своей жизни – огромной мемуарной эпопеей «Былое и думы». В общей сложности работа над книгой заняла более полутора десятилетий: последние части писались в конце 1860-х годов и были опубликованы уже после смерти писателя, наступившей в 1870 г.

«Былое и думы» трудно отнести к какому-то определенному жанру. «Мемуарная эпопея» – это современное название, характеризующее только две жанровые особенности герценовской книги: во-первых, ее определено мемуарный характер, т. е. воспроизведение в ней вполне конкретных исторических фактов, событий и участвующих в них реальных исторических лиц, а во-вторых, сам грандиозный охват изображаемого как во времени (от 1812 г. до второй половины 1860-х годов), так и в пространстве (русская жизнь и жизнь европейская – французская, английская, швейцарская, итальянская и, косвенно, других европейских стран). Вместе с тем единство книги создается за счет единства сознательно субъективной авторской интонации, которая словно растворяет в себе все объективные факты, прихотливо преломляя их и нередко связывая между собой по случайной, личной, значимой лишь для автора ассоциации. Отсюда изобилие в книге как бы пересекающихся

основное повествование интимно лирических признаний и публицистически острых рассуждений на политические, философские, историософские и иные темы. Подчеркивая индивидуальную неповторимость своего личного, частно-человеческого взгляда на вещи, Герцен в одном из предисловий писал о том, что «Былое и думы» «не историческая монография, а отражение истории в человеке, *случайно* попавшемся на ее дороге». В другом предисловии он указывает на то, что его книга «не столько *записки*, сколько *исповедь*, около которой, по поводу которой собрались там-сям схваченные воспоминания из *Былого*, там-сям остановленные мысли из *Дум*». «Былое и думы» – это исповедь на фоне Истории. В этом отношении образцом для Герцена во многом были «Исповедь» Ж. Ж. Руссо и, в еще большей мере, «Поэзия и Правда» И. В. Гете – автобиографическое повествование, в котором жизнь личности, повествующей о своем духовном становлении, рассматривается на гораздо более широком, чем у Руссо, историческом фоне.

Погруженность автобиографического героя Герцена в Историю, его связь с ней отчетливо видны уже в **первой части** книги «Детская и университет (1812–1834)», которую уместно сопоставить с двумя другими классическими автобиографическими повествованиями о детстве, отрочестве и юности, появившимися в русской литературе приблизительно в то же время, в середине 1850-х годов, – автобиографической трилогией Л. Н. Толстого и повестью С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова внука». Во всех трех произведениях изображается детство дворянского мальчика, утонченного, чувствительного, озабоченного нравственными вопросами, остро реагирующего на житейскую фальшь, ложь и несправедливость. Однако мир чувств и переживаний маленьких героев Толстого и Аксакова – это камерный, замкнутый мир, ограниченный семьей и близкими людьми, мир, который как будто изолирован от Истории, в котором не бушуют исторические вихри. В отличие от них герою Герцена тесно в семейном мире, который он с раннего детства ощущает подавляющим, если не деспотическим, и спасение от которого пытается найти на стороне, за его пределами – там, где вершится История, взрывающая устоявшийся, налаженный быт и взывающая к его радикальному реформированию и преобразованию. Если герои Толстого и Аксакова – мальчики-созерцатели, всего лишь заинтересованно наблюдающие за тем, что происходит с ними и вокруг них, то герой Герцена – маленький бунтарь, всегда готовый стать в мятежную оппозицию к существующему. Поэтому для Герцена принципиально важно отметить, что родился он в значимом для русской истории 1812 г., опаленный его огненным дыханием, и еще более важно подчеркнуть связь своего отроческого «нравственного пробуждения» с 1825–1826 годами – временем выступления декабристов и последовавшей за ним казни пятерых «мятежников», ознаменовавшей начало нового, страшного и, в глазах Герцена, беспрецедентного по своему деспотизму николаевского царствования.

Русской жизни николаевских времен посвящены три следующие части «Былого и дум»: **вторая часть** – «Тюрьма и ссылка (1834–1838)», **третья часть** – «Владимир-на-Клязме (1838–1839)» и **четвертая часть** – «Москва, Петербург и Новгород (1840–1847)». Уже сами названия частей показывают, под каким углом зрения Герцен склонен рассматривать свою жизнь этих десятилетий: Владимир и Новгород – города, куда он был насильственно, по распоряжению правительства, выслан из Москвы, города его «ссылки». Образ героя – «мятежника», независимо мыслящей личности, бросающей вызов авторитарно-бюрократической машине власти, – центральный образ этих частей книги. Одновременно Герцен дает в них широчайшую галерею портретов своих современников: от ближайших друзей, таких, как историки В. В. Пассек и Т. Н. Грановский, литератор Н. Х. Кетчер (любимейший друг Н. П. Огарев остается вне описаний, как идеальная фигура, не подлежащая не только критике, но даже взвешенной, отстраненной характеристике, способной разрушить заданную идеальность), до людей, с которыми писатель не был связан столь близкими отношениями, но с которыми так или иначе общался и контактировал в 1830-1840-е годы, до своего отъезда за границу. Среди них такие знаменитости, оставившие яркий, значительный след в русской культуре, как П. Я. Чаадаев и «декабрист без декабря»

М. Ф. Орлов; философ Н. В. Станкевич и архитектор А. Л. Витберг, автор первого проекта храма Христа Спасителя; критики В. Г. Белинский и В. П. Боткин; славянофилы А. С. Хомяков, К. С. Аксаков, братья И. В. и П. В. Киреевские и многие, многие другие.

Герцен – непревзойденный мастер «литературного портрета» реальной исторической личности. Характеристики, которые он дает изображаемому лицу: от физиогномических и поведенческих до внутренних, раскрывающих «тайну души», – всегда обстоятельны, точны и метки и в то же время емки и *широки* в том смысле, что писателю подчас достаточно двух-трех штрихов, чтобы перед читателем возник образ живого человека, обладающего не только индивидуальным рисунком души, но и особой, «атмосферной» связью со своей эпохой, с историческим временем, в котором он родился, вырос и сформировался как личность. В этом также проявляются общая приверженность Герцена исторической теме и его своеобразный исторический детерминизм, при всем своем широкомасштабном захвате и глубокой философской оснащенной по-своему ограниченный. Все изображаемые в книге представители русской культуры 1830-1840-х годов оказываются у Герцена *жертвами* своего времени – мрачной николаевской эпохи, вынуждающей их либо к невольному приспособлению к господствующим официальным вкусам государственной идеологии, либо – поскольку открытое сопротивление невозможно – к пассивному, внутреннему противостоянию ей. Способных на внутреннее сопротивление Герцен в четвертой части именуется «*нашими*», имея в виду прежде всего круг западников, к которому в то время он принадлежал сам и к лучшим представителям которого относил: Чаадаева и Орлова – людей, по его определению, «разлагаемых потребностью политической деятельности и не имеющих возможности найтись в четырех стенах кабинета и семейной жизни»; Грановского, который, несмотря на николаевский официоз, враждебный культурным завоеваниям новой Европы, публично, на лекциях, читаемых в университете, высказывал симпатии европейскому духу прогресса, и Белинского с его «выстраданным, желчным отрицанием» зол русской жизни, разоблачаемых им в критических статьях, подобных, по образному выражению Герцена, «обвинительным актам», «трепещущим от негодования». К тем же, кто, возможно, вопреки собственным субъективным желаниям, объективно подчинился эпохе, Герцен причисляет традиционных оппонентов западников – славянофилов и таких близких им по патриотическому настроению культурных деятелей того времени, как поэт и филолог С. П. Шевырев, историк М. П. Погодин и других, называя их всех совокупно «*не нашими*». К ним ко всем может быть отнесена фраза, сказанная им о братьях Киреевских: «Сломанность этих людей, заеденных николаевским временем, была очевидна». Развивая свои теории о необходимости полного подчинения религиозному авторитету церкви и традиции, они, по Герцену, на поверку оказывались неявными сторонниками того самого консервативного николаевского официоза, который по своим культурным вкусам, как люди интеллектуально развитые, широко образованные и мыслящие, они не могли принять и от которого в быту отворачивались с негодованием. Однако на это, идущее от 1840-х годов отношение к славянофилам у Герцена накладывается иное, в котором явно просматриваются нотки сочувствия к ним и к их оригинальному учению. Переживший крах своих прогрессистских западнических упований, автор «Былого и дум» теперь уже не так строго судит своих былых оппонентов. По-прежнему не принимая их «иконописных идеалов» и не разделяя их «преувеличенного... чувства народности», он, тем не менее, готов признать, что славянофилы *уже тогда, в 1840-е*, видели многое из того, что практически полностью было скрыто от глаз враждовавших с ними западников. Если в славянофильском учении, провозглашает Герцен, была какая-то сила и правда, то заключалась она не в идее подчинения «раболопной византийской церкви», а «в тех стихиях русской жизни, которые они (славянофилы – *С.Т.*) открыли под удобрениями искусственной цивилизации». Характерно, что эпиграфом к главе «Не наши», где идет речь о славянофилах, Герцен берет свои же слова из опубликованного в 1861 г. в «Колоколе» некролога К. С. Аксакову: «...мы, как Янус или как двуглавый орел, смотрели в разные стороны в то время, как *сердце билось одно*».



**Пятая часть** книги «Париж – Италия – Париж (1847-1852)» состоит из двух разделов: «Перед революцией и после нее» и «Рассказ о семейной драме». Первый раздел посвящен пребыванию Герцена за границей в период революционных событий 1848–1849 гг. во Франции и первых лет после революции – до политического переворота, осуществленного в 1851 г. всенародно избранным президентом Луи Наполеоном, объявившим себя в 1852 г. новым императором Наполеоном III. Второй раздел посвящен разыгравшейся на фоне этих бурных политических событий семейной драме Герцена – увлечению его жены Натали Г. Гервегом, мучительным переживаниям автора по поводу случившегося, его отчаянным попыткам выяснения отношений с Гервегом, страданиям самой Н. А. Герцен, разрывающейся между чувством и долгом, а также трагическим событиям, ставшим своеобразным страшным итогом семейной драмы: гибели маленького сына Герцена и его матери во время кораблекрушения и последовавшей вскоре за этим смерти Натали. Герцен прямо связывает свое разочарование во французской революции, приведшей сначала к «республике консерваторов», а потом к государственному, имперскому деспотизму Наполеона III, со своей личной трагедией и, верный концепции исторического детерминизма, пытается во всем, что произошло с ним в его частной жизни, обнаружить отголоски мощных исторических сдвигов, происходящих во всей Европе. Так, Гервег, несмотря на его революционные идеалы, объявляется Герценом пошлым и самовлюбленным «романтиком» – эгоцентриком, человеком красивого, эффектного жеста, за которым не стоит ничего, кроме инфантильного желания удовлетворять свои прихоти, не считаясь с интересами других людей, а его жена Эмма, благоговееющая перед величием мужа – «революционера», – духовно плоским существом, мещанкой, неспособной отличить подлинно человеческого и подлинно революционного величия от их жалких подобию. Оба они, по Герцену, принадлежат к «старому миру», отживающему миру старой Европы, ошибочно принимающей свое «пошрое» революционное воодушевление за зарю истинного обновления, тогда как себя самого и свою жену Натали, образ которой, при всей его психологической достоверности, сознательно и подчеркнуто идеализирован, писатель относит к людям, в которых уже пробудились ростки новой свободы, новых, по-настоящему гармоничных человеческих отношений.

Последние три части книги: **шестая** – «Англия (1852-1864)», **седьмая** – «Вольная русская типография и «Колокол»», и заключительная **восьмая часть** – «Отрывки (1865-1868)» повествуют об английской эмиграции Герцена, об организации им в Лондоне Вольной русской типографии и деятельности по изданию газеты «Колокол», а также о жизни в Швейцарии и поездках в Италию и Францию в конце 1860-х годов. Последние части отличаются от предыдущих почти полным отсутствием в них личного, автобиографического элемента. В 1857 г. Герцен женится на Н. А. Тучковой-Огаревой, бывшей жене своего друга Огарева, – с его молчаливого согласия и не разрывая отношений с ним, однако этот факт не получил никакого отражения в мемуарной эпопее. По существу, последние части – это серия достаточно произвольно связанных между собой очерков, зарисовок и «портретов» лиц, с которыми Герцен встречался в эмиграции. Наибольшее внимание, по понятным причинам, уделено деятелям освободительного движения, европейским сторонникам новой свободы, революционерам-изгнанникам, подобно самому Герцену спасавшимся в Лондоне от преследований со стороны правительств их стран. Таковы борцы за независимость своих народов от инационального и консервативного монархического правления итальянцы Д. Гарибальди и Д. Маццини, поляк С. Ворцель, венгр Л. Кошут, о которых Герцен говорит с неизменным восхищением, считая их едва ли не последними достойными служителями идеала подлинно революционной свободы в современной «мещанско-буржуазной» Европе.

Более критично герценовское отношение к Бакунину, развернутый «портрет» которого помещен в главе «М. Бакунин и польское дело» седьмой части. Изумление перед масштабом личности Бакунина, его феноменальными организаторскими способностями и фанатической преданностью избранной идее сочетается у Герцена с сомнениями в результативности и оправданности кипучей, но на поверку хаотичной и беспорядочной деятельности великого

анархиста, которому всегда было мало только пропаганды и агитации и который настойчиво требовал от «лондонских эмигрантов» непосредственного участия в подготовке грядущего революционного взрыва.

Как прямая жертва бездушной и угнетающей николаевской эпохи представлен выведенный в главе «*Pater V. Petcherine* (Отец В. Печерин)» седьмой части русский эмигрант 1830-х годов, выпускник Петербургского университета, талантливый филолог В. С. Печерин, ставший за границей монахом одного из католических орденов, а позже принявший сан католического священника. Не принимая религиозного выбора своего единоплеменника, судьба которого по внешнему рисунку напоминала его собственную, Герцен, убежденный антиклерикал и атеист, вновь, как и в случае со славянофилами, объясняет этот выбор внешним – историческим – давлением и не без тайного удовольствия отмечает в поведении самого Печерина и его монашеского окружения затверженную, искусственную механистичность, которую считает следствием подчинения живого и полнокровного человеческого «я» мертвой догме. В этой главе приводится переписка Печерина и Герцена середины 1850-х годов, в которой оба участника, пытаясь поначалу идеологически повлиять один на другого, в конце концов остаются каждый при своем символе веры: Печерин – религиозном, Герцен – революционно-прогрессистском.

Примечательно, однако, что в одном из писем Печерина содержится характеристика личности и мировоззрения его оппонента, вскрывающая в нем тот самый пласт сомнений, мировоззренческой неопределенности и тайного пессимизма, с которым Герцен боролся всю свою жизнь, но который так и не был им преодолен и всякий раз, в новой драматической ситуации, заявлял о себе с новой силой. «Вы же сами сознаетесь, – писал Печерин о Герцене и его поколении, – что вы все Онегины, то есть что вы и ваши – в отрицании, в сомнении, в отчаянии. Можно ли переродить общество на таких основаниях?» Хотя в ответном письме Герцен отвергает этот упрек, сам текст «Былого и дум», если рассматривать его как единое целое, показывает, что к подобным сомнениям писатель на протяжении повествования возвращается не раз и не два, что они не оставляют его и не дают ему покоя. Когда в предисловии к книге мы читаем о том, что «человеку бывает подчас пусто, сиротливо между безличными всеобщностями, историческими стихиями и образами будущего, проходящими по их поверхности, как облачные тени», мы не можем не услышать здесь личной ноты. Ту же интонацию скорби и разлагающего, меланхолического сомнения, которую Герцен, как обычно, стремится заглушить верой в бессмысленность разумного человеческого деяния, направленного на добро и помощь страдающим и угнетенным, мы различаем в «философическом отступлении» в главе «Западные арабски» первого раздела пятой части, где, в частности, вновь говорится о нерасторжимой связи природы и истории и об истории как *всего лишь* функции природы. «Мы знаем, – размышляет Герцен, – как природа распоряжается с личностями: после, прежде, без жертв, на грудах трупов – ей все равно, она продолжает свое... десятки тысяч лет наносит какой-нибудь коралловый риф... Полипы умирают, не подозревая, что они служили *прогрессу* рифа. Чему-нибудь послужим и мы». И дальше добавляет: «Войти в будущее как элемент не значит еще, что будущее исполнит наши идеалы». И вот его окончательный вывод: «Оттого-то я теперь и ценю так высоко мужественную мысль Байрона. Он видел, что *выхода нет*, и гордо высказал это».

«Былое и думы» – произведение чрезвычайно замечательное также и в стилистическом отношении. Можно сказать, талант Герцена-стилиста достигает в нем своей высшей степени проявленности. Для всех разделов книги характерны неожиданные и в то же время поразительно точные и яркие метафорические уподобления, «строительным материалом» которых оказываются самые разные области человеческой культуры: мифология, религия, история – классическая и современная, философия, наука; богатейшее интонационное разнообразие, подчас допускающее смешение различных интонаций, – к примеру, исповедальной и проповеднической – в пределах одного фрагмента или даже абзаца; постоянное вкрапление в текст иностранных слов и выражений – на латинском, французском, немецком, английском, итальянском языках; парадоксальные сочетания

церковно-славянской стилистической архаики с варваризмами-европеизмами и живым русским разговорным стилем, в том числе грубоватым просторечием. В плане эстетического совершенства и исключительной художественной оригинальности «Былое и думы» – произведение, бесспорно находящееся на уровне лучших прозаических творений таких классиков русского XIX века, как Тургенев, Гончаров, Л. Толстой, Достоевский.

Творчество Герцена – и его последнее сочинение «Былое и думы» является прямым тому подтверждением – это сложный, противоречивый сплав различных духовных импульсов, идейных устремлений и настроений, которые должны быть наконец поняты и осознаны именно в этом их противоречивом единстве, составляющем самую суть художественного мира писателя. Время, когда на Герцена навешивался идеологически плоский ярлык «пламенного революционера», не позволяющий пробиться ни к его реальной душе, ни к его проблематическому, ускользающему от однозначных определений мировоззрению, прошло.

## Основные понятия

Автобиографический образ, гротеск, западничество, западники-либералы, ирония, исповедь, историческая монография, историософия, крестьянская община, «критический субъективизм», лишний человек, мемуарная эпопея, натуральная школа, очерковый цикл, «примирение с действительностью», публицистический очерк, романтический пафос, славянофильство, христианский социализм, эмансипация.

## Вопросы и задания

1. Как сочетаются в творчестве Герцена художественное и философское начала?
2. Каковы идейные истоки позиции Герцена-мыслителя?
3. Каковы пути и способы отражения исторического процесса в художественных и философско-публицистических произведениях Герцена?
4. В чем суть полемики Герцена с романтическим направлением? Что противопоставляет романтическому образу мысли Герцен-мыслитель и Герцен-художник?
5. Каковы основные темы и идейный пафос романа Герцена «Кто виноват?»
6. Какова философская подоплека повестей Герцена «Доктор Крупов» и «Поврежденный»?
7. Как и в какой мере биография Герцена отразилась в его художественном творчестве?
8. В чем заключается жанровое и композиционное своеобразие книги Герцена «Былое и думы»?

## Литература

- Веселовский А. Н.* Герцен-писатель. М., 1909.  
Герцен – художник и публицист. М., 1977.  
*Гинзбург Л. Я.* «Былое и думы» Герцена. Л., 1957.  
*Гурвич-Лицинер С.* Творчество Герцена в развитии русского реализма середины XIX века. М., 1994.  
*Эйдельман Н. Я.* Герцен против самодержавия. М., 1973.

## Глава 7

### И. С. Тургенев (1818–1883)

**Иван Сергеевич Тургенев – один из блестящих мастеров русской прозы, автор романов, повестей, драматических произведений, рассказов, очерков и критических**

статей.

## Начало творческого пути: от романтизма к реалистическим принципам натуральной школы

Свой творческий путь Тургенев, один из крупнейших писателей-прозаиков XIX в., начал в 1840-е годы. Обычно это десятилетие определяется как время торжества художественных принципов натуральной школы, решительно порвавшей с эстетикой романтизма и заложившей основы, с опорой на творческие достижения Пушкина, Лермонтова и Гоголя, классического русского реализма. В современной перспективе такая характеристика 1840-х годов кажется слишком прямолинейной и упрощенной. Идеологи натуральной школы, такие как В. Г. Белинский или А. И. Герцен, действительно ратовали за эстетику бытового правдоподобия – изображение «обыденного вещного мира» в противоположность романтической установке на изображение исключительного, необычного и «высокого». Таким был общий настрой эпохи, сначала проявившийся в Европе и эхом докатившийся до России. Убежденный враг «отвлеченных» и «прекраснодушных» романтиков, Гегель учил о том, что абсолютный дух воплощается и реализуется не в их «субъективно» – намысленных фантазиях, а в самой «объективной» действительности. Вслед за Гегелем Фейербах в своей книге «Сущность христианства» объясняет, что идеальные и возвышенные образы религиозного искусства есть проекции мыслей и эмоций человека, ошибочно превращающего посредством механизма «отчуждения» свою теплую, земную, чисто человеческую энергию в фантастические абстракции, в конце концов поработавшие его волю, лишая ее жизненных соков и не позволяя ей развернуться полнокровно. Позитивизм, или научная («положительная») философия О. Конта и его последователей, появившаяся в то же время, объявляет естественные науки, основанные на опыте и эксперименте, единственным критерием истины и разоблачает религию и метафизическую философию как отжившие формы познания. Однако это общеевропейское направление мысли, которое традиционно именуется реализмом, отнюдь не было всеобщим даже в пору своего наивысшего господства (1840-1860-е годы). Оно теснилось другими направлениями мысли, которые сложно уживались с ним, порождая, особенно в литературе, множество гибридных форм. Для них обычные определения «романтизм», «реализм» не подходят уже потому, что сама суть этих форм составляет *смешение разнородного*, которое в то же самое время воспринимается как синтетическое единство. Такие гибридные формы, существующие, условно говоря, на стыке романтизма и реализма, бытовой обыденности и захватывающей игры воображения, мирной повседневности и фантастического эксцесса мы найдем в поэзии Гейне и Байрона, в прозе Гофмана, а в русской литературе у Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Бытовой реализм «Евгения Онегина», «Героя нашего времени» и «Мертвых душ» – это реализм, отнюдь не порвавший с романтической аурой и поэтикой романтизма, а впитавший их в себя путем их сложной, подчас причудливой трансформации. Нелишне вспомнить, что сам быт в его, с одной стороны, обыденности, а с другой – в его реалистической сочности и вещности, был открыт романтиками: тем же Гофманом, да и тем же Байроном в его поэмах «Беппо» и «Дон Жуан».

Все это – круг чтения молодого Тургенева. В ранней юности он, как и многие в его поколении, прошел через увлечение байроническими героями, бросающими вызов творцу и его творению, глубоко неудовлетворенным существующим порядком вещей и с мефистофелевской скептической усмешкой взирающими на пошлые радости толпы, готовой мириться с выпавшей ей участью жить в скучном прозаическом мире. С такими героями Тургенев был знаком как по оригинальным сочинениям Байрона, так и по байроническим поэмам Пушкина и Лермонтова. В том же духе еще в 1830-е годы Тургенев написал свое первое художественное произведение – драматическую поэму «Стено» (при жизни не была опубликована), в которой вывел типично байронического героя – мятежного и разочарованного одновременно. Хотя позднее этот первый поэтический опыт был резко

осужден им самим и назван «рабским подражанием байроновскому Манфреду», сам тип героя, появляющийся в поэме, – одинокого, разуверившегося, страдающего и вместе с тем исполненного какого-то таинственного величия, ибо не боящегося задавать «страшные» вопросы о жизни и ее смысле, – в дальнейшем будет неоднократно встречаться в творчестве Тургенева.

Первое опубликованное произведение Тургенева (если не считать ряда лирических стихотворений, которые время от времени он писал на протяжении всей своей жизни) – поэма «Параша» (1843), заслужившая одобрительный отзыв Белинского и сделавшая писателя известным читающей публике. За ней последовали другие поэмы, наиболее значительные из которых «Разговор» (1845) и «Помещик» (1846), и первые опыты в прозе – повести «Андрей Колосов» (1844), «Бретер» (1847), «Петушков» (1848), «Дневник лишнего человека» (1850) и др. 1840-е годы для Тургенева – время поисков собственного стиля, собственной манеры, и каждое новое его произведение – своего рода художественный эксперимент, попытка «примерить на себя» какой-либо из уже существующих авторитетных литературных стилей. Так, в «Разговоре» с легкостью опознается поэтический стиль лермонтовского «Мцыри»; в «Параше» – свободный, основанный на «болтовне» стиль пушкинского «Евгения Онегина» и «Домика в Коломне», а также написанной в том же ключе лермонтовской «Сказки для детей»; в «Андрее Колосове» заметна ориентация на лаконичный и «жесткий» синтаксис пушкинской прозы, избегающей подробных, обстоятельных описаний, тогда как в «Петушкове» чувствуется почти ученическая зависимость от гоголевской манеры... Так же свободно переходит Тургенев от характерно романтической поэтики «Разговора» к подчеркнуто-реалистическому бытописанию «Параша» и «Помещика». В бытоописательской установке этих поэм Белинский справедливо усмотрел вызов всяким романтическим отвлеченностям, близкий его собственному идеалу того времени – «натуральному» изображению действительности. Однако не менее справедлива точка зрения, согласно которой сознательно огрубленный бытовизм «Помещика» и «Параша» есть не более, чем реалистическая трансформация романтического мироощущения, которое не отрицается, а просто выворачивается наизнанку. Притом что обе поэмы в стилистическом отношении зависимы от пушкинской свободной манеры ведения рассказа, пушкинской примиряющей легкости в них меньше, чем лермонтовского язвительного отрицания и скептической насмешки, заставляющих вспомнить опять-таки о раннем тургеневском кумире Байроне. В том, как автор «Параша» последовательно и целенаправленно снижает все высокое: от мелких деталей (так, например, у самой Параша «немножко велика была рука», а мать ее была «женщина... простая С лицом, весьма похожим на пирог») до характеров главных героев (Параша – это явно упрощенная Татьяна Ларина, а ее жених, а потом муж Виктор – явно приземленный Онегин), – можно усмотреть не только спор с «возвышенным» романтизмом, отвергаемым во имя обнажения страшной правды жизни, что идеологи натуральной школы находили у Гоголя, но и байроническую неудовлетворенность несовершенным миром, который вместо пламенных страстей и полетов духа предлагает довольствоваться пошлой скукой прозаического существования. Законный брак, казалось бы, искренне полюбивших друг друга героев поэмы представлен в финале как апогей пошлости: «Сбылося все... и оба влюблены... Но все ж мне слышен хохот сатаны». Мировоззренческий ракурс, в котором решена поэма, поразительным образом соединяет в себе Гоголя и Байрона. Недаром основную идею поэмы, перекликающуюся с гоголевским «Скучно на этом свете, господа!», озвучивает в ней сам «владыка зла», наблюдающий через забор за счастливой четой с байронически-презрительной улыбкой на устах.

Однако уже в повестях 1840-х годов Тургенев начинает вести борьбу и с этим мироощущением, склонность к которому он находил в себе самом, и с тем психологическим типом, который являлся его носителем в жизни и литературе. Признавая колоссальные заслуги Гоголя перед русской литературой, считая его обладателем величайшего художественного дара, Тургенев в то же время довольно рано осознает, что его путь – не

гоголевский. Что его не устраивает в Гоголе, так это его «отрицательный» взгляд на действительность, болезненно фиксирующий в первую очередь ее негативные и темные стороны, нередко преувеличивая их, сатирически или гротескно заостряя, или, по-другому, то именно в Гоголе, что волей-неволей сближает его с романтическим «отрицателем» Байроном. В этом «отрицательном» взгляде, при всей его остроте и глубокой пронизательности, Тургеневу не хватает идеала и веры в то, что этот идеал может быть открыт в самой жизни. Неверие в идеал и светлый смысл жизни – вот что, по Тургеневу, является отличительной чертой байронического романтика, или романтика – «отрицателя». Из этой основной черты вытекают и все остальные: эгоцентризм, подавляющий перевес умственной деятельности над действием воли, разъедающая рефлексия, презрение к людям и безнравственное обращение с ними. Выявление эгоистической сущности «благородного» романтика – общее место критики романтизма, осуществлявшейся писателями и критиками натуральной школы: достаточно вспомнить образы Дмитрия Круциферского из «Кто виноват?» Герцена и Александра Адуева из «Обыкновенной истории» Гончарова. Тургенев присоединяет свой голос к их голосам – в рецензии на русский перевод «Фауста» Гете (1844), где символом всецело сосредоточенного на себе романтика-эгоиста объявляется чрезмерно умствующий Фауст, из страха перед действительной жизнью ищущий поддержки в бесплодном мифистофелевском скепсисе, и, еще ярче и заметнее, – в повести «Дневник лишнего человека», ставшей своеобразной художественной иллюстрацией мыслей, изложенных в рецензии. Главный герой повести, молодой помещик с университетским образованием Чулкатурин, умирающий от чахотки, словно сконцентрировал в себе все то дурное, что только можно найти в типе романтика-эгоиста: он мелочно придирчив, обидчив, болезненно ревнив, не может простить своей возлюбленной Лизе, что она предпочла ему другого, и весь его дневник, где он с утонченной скрупулезностью романтика анализирует свои чувства, представляет собой, по его собственным словам, что-то вроде самоуслаждения «зрелищем своего несчастья».

Альтернативу этому типу разъедающего самого себя романтика Тургенев ищет в противоположном ему типе цельного и нравственно устойчивого человека, который способен в сложной ситуации сохранить достоинство и при этом не заставлять страдать из-за себя других. Андрей Колосов из одноименной повести – первая попытка создания такого героя. Андрей Колосов изображается как цельная сильная личность нового типа: в нем нет рефлексивной раздвоенности – тяжелого наследия умствующей культуры прошлого, а есть сила духа, позволяющая ему поступать так, как диктует внутренне «природное» чувство, далеко не всегда совпадающее с требованиями традиционной нравственности: утратив чувство любви к девушке Варе, продолжающей любить его, Колосов находит в себе силы прекратить с ней отношения, не унижая ее оскорбительной жалостью и не чувствуя ненужного раскаяния за содеянное. Тургеневский Колосов – русский вариант идеальных «положительных» героев Жорж Санд, в творчестве которой в модифицированном виде была воскрешена старая идея Ж. Ж. Руссо о несовпадении «естественной» нравственности человека и аморальных требований общества, отклонившегося от «естественного» пути развития и превратившегося в оковы для человеческой свободы и спонтанности. В 1860-е годы тот же тип цельной и сильной личности и тоже под влиянием Жорж Санд будет воспроизведен Чернышевским в образах главных мужских персонажей романа «Что делать?» – Лопухова и Кирсанова. Важно подчеркнуть, что при всей своей противоположности байроническому романтику, Андрей Колосов тоже по-своему необыкновенная личность; «необыкновенным», по словам автора повести, его делает уже сама его «естественность», бросающая вызов привычным представлениям о норме. В этом отношении он вполне может считаться «положительным» двойником байронических героев; он такая же титаническая фигура, как и они, только вместо глобальной пессимистической разочарованности в нем преобладает вера в правоту своей глубинной «естественной» мощи.

## **«Записки охотника»**

В 1847 г. Тургенев пишет и публикует в журнале «Современник» очерк «Хорь и Калиныч» – первую ласточку будущего знаменитого цикла «Записки охотника», вышедшего отдельным изданием в 1852 г. В этом цикле он предстает уже зрелым, сложившимся художником со своей оригинальной – собственно *тургеневской* – поэтикой и вполне определенной идейной концепцией. К этому времени он полностью разделяет воззрения литераторов круга «Современника», большинство из которых: В. Г. Белинский, Н. А. Некрасов, А. И. Герцен, Т. Н. Грановский – являются его близкими друзьями. Идеологией этого круга единомышленников, художественным выражением которой стала эстетика натуральной школы, был так называемый западнический либерализм, предполагающий ориентацию на Западную Европу как на духовный образец подлинного политического, экономического и культурного прогресса. Россия, по мнению западников-либералов, бесконечно отстает от Европы и для своего дальнейшего развития нуждается в значительных социальных преобразованиях. Главным тормозом на пути этих преобразований в 1840-е годы считался институт крепостного права. Именно он становится основным объектом критики в тургеневских «Записках охотника». «Записки охотника» – такое же сознательно идейное и даже, можно сказать, социально ангажированное произведение, как и многие другие произведения натуральной школы, в которых, в соответствии с призывом ее главного идеолога Белинского, преобладал пафос социального разоблачения язв и пороков современного российского общества. Примечательной особенностью русского западнического либерализма была его постоянная переплетенность с более радикальной социалистической идеологией, будь то в ее относительно умеренном (христианский и утопический социализм М. В. Петрашевского, А. Н. Плещеева, ранних Ф. М. Достоевского и М. Е. Салтыкова-Щедрина) или потенциально революционном, бунтарском варианте («якобинский» социализм А. И. Герцена, отчасти В. Г. Белинского, «анархический» социализм М. А. Бакунина), – идеологией, общим истоком которой была все та же руссоистская критика «порочного» иерархического общества, ущемляющего права демократических низов. Хотя по своим взглядам Тургенев был классическим либералом (подобно таким членам западнического кружка, как историк Т. Н. Грановский, критик П. В. Анненков), широта демократических требований русских социалистов-руссоистов его по-своему привлекала, поскольку представлялась исторически закономерной. Отсюда – отчетливо руссоистские тона всей идейной концепции «Записок охотника». Сюжетно-композиционной основой целого ряда очерков цикла, таких как «Ермолай и мельничиха», «Малиновая вода», «Бурмистр», «Контора», «Льгов», «Петр Петрович Каратаев», становится достаточно жесткая социальная схема: грубые, деспотические помещики, развращенные властью, ломают судьбы и уродуют души крепостных крестьян, бессильных что-либо противопоставить их тираническому произволу. Причем специально подчеркивается, что помещики нарушают элементарные права, которые даны человеку самой природой, извращая тем самым естественный ход человеческого развития. Дворовые девушки Арина в «Ермолае и мельничихе» и Матрена в «Петре Петровиче Каратаеве» по прихоти своих господ оказываются лишенными обычного человеческого счастья – счастья жить в любовном союзе с тем, кого избрало их сердце; их робкие попытки защитить себя приводят только к обострению барского гнева и в итоге к полному жизненному краху. Еще одна характерная жертва крепостнического произвола, изображаемая Тургеневым, – тип крепостного крестьянина с растоптанным чувством собственного достоинства, потерявшим свое «я», свою личность и окончательно смирившимся со своей участью. Таковы старик Сучок из «Льгова», живущий в постоянном страхе перед любым возможным барским окриком (его готовность откликаться на всякое новое имя, какое дают ему господа, лишний раз подчеркивает полное отсутствие в нем личностного начала), и буфетчик Вася из «Двух помещиков», с горячей убежденностью отвечающий на вопрос рассказчика-охотника, за что он так жестоко по приказу барина был наказан розгами: «А поделом, батюшка, поделом. У нас по пустякам не наказывают».

Эти примеры ясно показывают, насколько Тургенев привержен новоевропейскому идеалу свободной личности, воспринимающей свою зависимость от подавляющих ее структур традиционного общества как рабство. Такая позиция резко отделяет Тургенева, как и других западников-либералов, от их основных идейных противников в среде мыслящей русской интеллигенции того времени – славянофилов, которые спасение России от ее бедственного современного положения, напротив, видели в возвращении к идеалам русского допетровского прошлого и крайне враждебно относились ко всем новейшим европейским веяниям, их главную опасность усматривая как раз в культе отдельной, независимой личности, стремящейся как можно полнее эмансипироваться от всех традиционных, прежде всего религиозных, установлений. Заканчивая «Двух помещиков» прямо обращенной к читателю фразой: «Вот она, старая-то Русь!», Тургенев высмеивает славянофильский идеал «старой Руси» как воплощения духовного мира и общественного благополучия: для него, как для западника, все, что было в русском прошлом до преобразований Петра I, попытавшегося приобщить Россию к гуманным ценностям европейской культуры, основывалось на варварском неуважении к человеку, когда любой носитель власти и силы мог позволить себе безнаказанно издеваться над своей безропотной жертвой. Ироническое отношение Тургенева к идее славянофилов вернуть русское европеизированное дворянство к русским национальным корням и формам жизни нашло выражение в очерке «Однодворец Овсянников», где в фигуре молодого помещика Любозвонова, облачающегося на глазах своих крепостных в русский национальный костюм и предлагающего им спеть «народственную песню», узнаваемо, хотя и не без сатирического преувеличения, выведен К. С. Аксаков – самый пламенный в славянофильском кружке защитник национальных обычаев.

Но тип крестьянина-жертвы не самый характерный в крестьянском мире «Записок охотника». В отличие от Григоровича – другого заметного представителя натуральной школы 1840-х годов, изображавшего крестьян (в получивших широкую известность повестях «Деревня» и «Антон Горемыка») исключительно как несчастных страдальцев, невольных мучеников крепостнического жизненного уклада, – Тургенев свое основное внимание сосредоточивает на изображении крестьян, которые, вопреки крайне неблагоприятным для них социальным обстоятельствам, сумели «не утратить лица», сохранив во всей его полноте и многообразии тот колоссальный потенциал духовных и творческих сил, который, как считали все западники, хорошо усвоившие идеи Руссо, живет, как в запечатанном сосуде, в народной душе и страстно ждет своего освобождения. В русской крестьянской среде, показывает Тургенев, есть люди, по богатству своего внутреннего мира не уступающие лучшим представителям русского образованного дворянства, а по силе натуры и способности к активной и продуктивной деятельности приближающиеся к носителям европейского духа новой свободы и волевого преобразования существующих форм жизни. Так, Хорь из очерка «Хорь и Калиныч» за свою практическую хватку, умение разумно и экономно вести хозяйство и неподдельный интерес к вопросам европейского государственного устройства награждается рассказчиком-охотником такими непривычно высокими для крестьянина *культурными* эпитетами, как «рационалист», «скептик», «административная голова». В хозяйственнике Хоре Тургеневу видится некий русский эквивалент представителей европейского третьего сословия – честных и предприимчивых бюргеров, преобразивших экономическое лицо Европы. Подросток Павлуша из «Бежина луга», восхищающий охотника своей исключительной смелостью и готовностью давать рационально-трезвые объяснения тем чудесам и тайнам, о которых, крестясь и дрожа от страха, рассказывают друг другу мальчики в ночном, представлен как сильная личность нового типа, способная бросить вызов самой Судьбе, неподконтрольной человеку тайной силе, распоряжающейся его жизнью и смертью. Павлуша есть очевидная крестьянская параллель образу «необыкновенного» человека Андрея Колосова, а значит, в какой-то мере, и байроновским героям, дерзко бросающим вызов Богу; «байроническим мальчиком» остроумно назвал Павлушу критик А. А. Григорьев. Тургенев сам нередко прибегает к



такому приему возвышения своих героев, как сравнение их с великими деятелями русской или мировой культуры и истории, а также с классическими «вечными образами» европейской литературы. Интересно, что этот прием распространяется им не только на крестьян, но и на дворянских героев цикла, из которых далеко не все принадлежат к типу жестокого помещика – «тирана»: дворянские характеры в «Записках охотника» также весьма многочисленны и разнообразны. «Рационалист» Хорь сравнивается с философом Сократом и косвенно с Петром I; однодворец Овсянников из одноименного очерка – с баснописцем Иваном Крыловым; Лукерья из очерка «Живые мощи», женщина с трудной судьбой и невероятным духовным самообладанием, – с сожженной на костре Жанной д'Арк; есть в цикле и свой Гамлет – разуверившийся в романтических ценностях, но тем не менее не способный избавиться от романтического эгоцентризма молодой дворянин из очерка «Гамлет Шигровского уезда» (характер, психологически родственен Чулкатурину из «Дневника лишнего человека»), и русский Дон Кихот – полностью разоренный, но по-прежнему рыцарски преданный высокому понятию дворянской чести, всегда готовый защитить слабого и страдающего, помещик Чертопханов, герой очерков «Чертопханов и Недопюскин» и «Конец Чертопханова».

Распространение одного и того же приема на представителей разных сословий позволяет Тургеневу, с одной стороны, чисто художественными средствами высказать отстаиваемую либералами идею правового равенства всех людей независимо от их происхождения и степени богатства, а с другой – что особенно близко учению Руссо – намекнуть на существенные преимущества представителей непривилегированного крестьянского сословия перед привилегированным дворянским: при всей своей внешней непросвещенности внутренне они уже обладают всем тем, что носители просвещенного дворянского разума ошибочно считают отличительной чертой только своего круга, – *духовной культурой*, причем в том ее «естественном», первоначальном виде, который просвещенное сознание либо грубо исказило, либо безнадежно утратило. В очерке «Певцы» судящий состязание певцов Дикий-Барин (и, соответственно, стоящий за ним автор) не случайно отдает пальму первенства не городскому жителю, мещанину из Жиздры, певшему по-своему прекрасно, а простому парню из народа Яшке Турку, чье пение, не знавшее никаких внешних формальных ухищрений, словно лилось из глубины его души. Важной особенностью пения Якова, специально отмечаемой Тургеневым, является также то, что он пел без оглядки на других, на то, какое он производит впечатление, пел, забывая самого себя, – черта, открывающая в нем тип, противоположный не только типу романтика-эгоцентрика, но во многом и тому «рациональному» крестьянскому типу, к которому принадлежат Хорь и Павлуша. Если для последних характерно сознание значительности собственной личности, основанное на уважении к своему критически мыслящему «я», что дает основание называть их крестьянскими «западниками», то основой человеческой значительности Яшки Турка, наоборот, оказывается принципиальный отказ от своего «я», который, однако, не превращает его в подобие духовно сломленного и забитого героя «Льгова», а парадоксальным образом становится условием проявления его могучей душевной силы. По контрасту с «западным» этот тип справедливо было бы назвать «восточным», и следует также заметить, что Тургеневу, как художнику и психологу, он интересен не меньше, чем первый. Многие описываемые с видимой любовью крестьянские персонажи охотничьего цикла относятся к этому «восточному» типу. Наиболее яркие его представители: Калиныч из «Хоря и Калиныча», близкий природе (в отличие от своего друга Хоря, больше занятого общественными и хозяйственными вопросами), тонко чувствующий ее красоту и, благодаря особому дару проникновения в ее тайны, обладающий чудесной способностью заговаривать кровь, ладить с пчелами, предсказывать погоду; и карлик-горбун Касьян из очерка «Касьян с Красивой Мечи» – странный человек «не от мира сего», сочетающий в себе черты лесного «волшебника», понимающего язык птиц и растений, и природного мистика, с почти буддийской сострадательностью относящегося к каждому обреченному на гибель живому существу.

Те же доверие и любовь к природным живым существам, зверям и птицам в соединении с верой и глубокой убежденностью, что спасется только тот, кто кротко, не возмущаясь и не жалуясь, претерпевает свою участь, какой бы трагической она ни была, составляют основу характера Лукерьи из очерка «Живые мощи». В очерке «Смерть» Тургенев изображает целую галерею героев – носителей «восточной» души, которых объединяет умение спокойно и легко относиться к собственной смерти, что становится возможным, как дает понять автор, только в случае, если человек не привязан к своему «я», не фиксируется на нем как на высшей ценности. Любопытно, что в «Смерти» опять выведены представители разных сословий: помимо крестьянских образов там есть образы дворянки-помещицы и домашнего учителя, разночинца Авенира Сорокоумова, но объединяет их всех уже не «западная» идея правового равенства, а причастность «восточной» идее жертвы и отречения. Жертва своим «я» ради другого и бескорыстное служение ему, будь то человек или некая Высшая Правда, – главная черта в характере Авенира Сорокоумова, вызывающая искреннее восхищение автора. В этом герое есть что-то от чувствительного, или «сентиментального», романтизма Жуковского – создателя поэтического образа меланхолического юноши, готового отречься от призрачных земных благ во имя соединения с идеальным миром *Там*. Такой романтизм, с его пылким и жертвенным стремлением к идеалу, всегда вызывал симпатию у Тургенева и, в отличие от романтизма байронического, принимался им безоговорочно. Именно в этом – возвышенном, а не дискредитирующем – смысле Калиныч с его восторженным и предельно открытым отношением к миру и людям именуется «романтиком» и «идеалистом».

Обостренное внимание Тургенева к людям «восточной» души находится в известном противоречии с его либерально-западническими идеалами: не случайно славянофилам, всегда активно противопоставлявшим «гордый ум» атеистического Запада «кроткой душе» русского христианского Востока, многое в «Записках охотника» пришлось по вкусу, так что даже возникло мнение о Тургеневе как тайном стороннике их лагеря. Сам Тургенев с таким суждением о себе был решительно не согласен, но «восточный» уклон охотничьего цикла, тем не менее, не подлежит сомнению; то же относится и к его подспудным романтическим тенденциям. Складывается впечатление, что «Записки охотника» – это сплав или, точнее, сложное сосуществование сразу нескольких идеологических ракурсов.

### **Поэтика «Записок охотника»**

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

бровях». Действительно, тургеневский портрет едва ли не избыточно подробен: даются сведения об одежде героя, форме его тела, общей комплекции, при изображении лица детально – с точным указанием цвета, размера и формы – описываются лоб, нос, рот, глаза и т. д. В пейзаже та же утонченная детализация, призванная воссоздать «реалистически» правдивую картину природы, дополняется массой сведений специального характера.

Справедливо мнение, что на птиц автор «Записок охотника» смотрит как орнитолог, на повадки собак – как кинолог, на жизнь растений – как ботаник.

Вместе с тем в тургеневском портрете и пейзаже, несмотря на всю их бросающуюся в глаза «реалистическую» натуральность, скрыто присутствует другая – романтическая традиция изображения природы и человека. Тургенев словно потому и не может остановиться в перечислении особенностей внешнего облика персонажа, что изображает не столько разновидность порожденного «средой» определенного человеческого типа, как это было у авторов «Физиологии Петербурга», сколько то, что у романтиков называлось *тайной индивидуальности*. Средства изображения – в позитивистскую эпоху – стали другими: «научными» и «реалистическими», предмет же изображения остался прежним. Герои «Записок охотника», будь то крестьяне или дворяне, «западники» или «восточники», не только типы, но и всякий раз новая и по-новому живая и таинственная *индивидуальная душа*, микрокосм, маленькая вселенная. Стремлением как можно более полно раскрыть индивидуальность каждого персонажа объясняется и такой постоянно используемый в очерках прием, как «парная композиция», отразившийся в том числе и в их названиях («Хорь и Калиныч», «Ермолай и мельничиха», «Чертопханов и Недопюскин»), и прием сравнения героя с «великой личностью». Точно так же и природа в «Записках охотника» имеет свою душу и свою тайну. Тургеневский пейзаж всегда одухотворен, природа у него живет своей особой жизнью, часто напоминающей человеческую: она тоскует и радуется, печалится и ликует. Та связь между природным и человеческим, которую открывает Тургенев, не имеет «научного» подтверждения, зато легко может быть истолкована в духе воскрешенной романтиками (прежде всего иенскими и романтиками-шеллингианцами) архаической концепции взаимосвязи человеческого микро– и природного макрокосма, согласно которой душа каждого человека таинственными нитями связана с разлитой в природе Мировой Душой. Очевидной данью этой концепции является у Тургенева прием психологического параллелизма, когда определенное состояние, в котором оказывается «душа» природы, прямо соотносится с аналогичным по внутреннему наполнению состоянием души героя. Психологический параллелизм лежит в основе композиции таких очерков, как «Бирюк», «Свидание», отчасти «Бежин луг». Он же, можно сказать, определяет и общую композицию цикла, открывающегося *человеческим* очерком «Хорь и Калиныч» и завершаемого полностью посвященным *природе* очерком «Лес и степь» (с тем же принципом «парности» в названии).

В поэтике «Записок охотника» очевидны знаки уже начавшейся переориентации Тургенева с гоголевской «отрицательной» стилистики на «положительную» пушкинскую. Следование Гоголю в кругах сторонников натуральной школы считалось нормой: писатель, изображающий грубую правду жизни, должен хотя бы в какой-то мере быть обличителем. Обличительная тенденция чувствуется в откровенно «социальных» очерках тургеневского цикла, где четко распределены социальные роли персонажей и «отрицательным» даются, как правило, значимые фамилии (Зверков, Стегунов и др.). Но основная тургеневская установка все-таки не обличительная. Ему ближе пушкинское стремление к примирению противоречий при сохранении яркой индивидуальности изображаемых характеров. Не только «научная» объективность, не только либеральная идея уважения прав личности, но и пушкинская «эстетика примирения» заставляют Тургенева с равной заинтересованностью и доброжелательным вниманием изображать жизнь крестьян и дворян, «западников» и «восточников», людей и природы.

## **«Любовные» повести Тургенева**

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

Как и Жорж Санд, Тургенев, сочувствующий новоевропейским идеалам раскрепощения личности, в сфере любви понимает это раскрепощение как дарование человеческому и, в частности, женскому сердцу права любить страстно, т. е. не считая чувственное влечение грехом, и свободно, т. е. выбирая предмет любовного влечения по собственной, а не по чужой воле. Согласно новым представлениям, семья, церковь и государство не могут управлять свободой человеческого чувства, оно не должно быть подавляемо ими; если же оно все же нуждается в какой-то регуляции и гармонизации, то лучшее средство для этого – воспитание по-новому гуманного, просвещенного ума, обладая которым человек сам, без посредников, сможет разобраться в своих чувствах и благодаря которому научится уважать и воплощать на практике «принцип равенства в любви», когда ни один из любящих не возвышается над другим и не утверждает себя за счет другого. Это независимое, свободолобивое «жоржсандовское» начало наиболее заметно в героине «Аси», которая, в подражание пушкинской Татьяне, первой признавшей себя в любви своему кумиру, сама назначает свидание господину Н.Н., и в героине «Первой любви» княжне Зинаиде, чей образ жизни – а она постоянно окружена поклонниками, ежевечерне посещающими ее дачу, – вызывает у рассказчика, юного Владимира, смешанное чувство недоумения и восхищения: «Как не боялась она погубить свою будущность? Да, думал я, вот это любовь, это страсть, это преданность». Часто в тургеневской «любвонной» повести возникает структурная пара: сильный женский персонаж – слабый мужской, слабость которого, исходя из новой концепции любви, правильно было бы объяснить его излишней рефлексивностью и внутренней разорванностью – плодом традиционного воспитания, где «сдержанность» преобладала над «страстностью» и неизменно подавляла ее. Такое объяснение более всего подходит господину Н.Н. из «Аси», который в решительный момент свидания неожиданно пугается могучей силы любовного чувства и оказывается не в состоянии отдалиться ему. Не способен ответить на обращенное к нему чувство и унылый «прожигатель жизни» Веретьев в «Затишье», предмет слепого поклонения безнадежно влюбленной в него Маши, натуры цельной и глубокой. Слабость Санина в «Вешних водах» проявляется в том, что он предает чистую любовь итальянки Джемы, забывая о ней после встречи с другой женщиной – циничной, плотской, жестокой Марьей Николаевной Полозовой.

В повести «Фауст» такой же раскрепощающей и по-новому возвышающей личность силой, как любовь, представляется и искусство, также понятое – в соответствии с гуманистическими идеалами Нового Времени, полностью разделяемыми западником Тургеневым, – как начало, одухотворяющее соприкоснувшегося с ним человека прежде всего своей чувственной, земной красотой. Герой-рассказчик повести, Павел Александрович,

интеллигентный молодой человек, противник старого «аскетического» воспитания на средневековый манер, пытается приохотить героиню повести Веру, именно так воспитанную своей матерью, к великим ценностям нового искусства, утонченно и красочно описывающего все прихотливые изгибы живого любовного чувства, малейших проявлений которого, верная материнским заветам, она поначалу боялась как огня. Но после совместного с Павлом Александровичем чтения «Фауста», «Евгения Онегина» в Вере пробуждается огонь страсти, ощущаемый ею как наслаждение, с которым ничто не может сравниться...

Такова одна – гуманистическая и по эмоциональному наполнению *светлая* сторона тургеневской «любовной» повести. Но есть и другая – *темная*, тайно дискредитирующая идеалы нового гуманизма, если не прямо враждебная им. Ее появление в тургеневском творчестве уместно связать с переломным для всего русского западничества 1848 г. – годом третьей французской революции и начала «мрачного семилетия» в России. 1848 г. ознаменовал кризис русского западничества с его высокими гуманистическими идеалами: верой в исторический прогресс и надеждой на рождение новой сильной личности, свободной от пут догматической Традиции. Причиной кризиса было не само по себе ужесточение ненавистного не одним западникам авторитарного николаевского режима, а глубочайшее разочарование русской либеральной интеллигенции в итогах французской революции, первоначальные победы которой странным образом способствовали ее последующему полному поражению. В 1848 г. Франция, по общему мнению всех либералов, – передовая страна прогресса, становится республикой. Через несколько месяцев оказавшиеся у власти «республиканцы» топят в крови восстание рабочих, а еще через некоторое время выбранный народом президент Луи Бонапарт устраивает государственный переворот и возвращает Франции статус империи, а себя объявляет ее императором Наполеоном III. Благородная идея прогресса на глазах терпела крах и трещала по швам. Именно в это время в Европе начинается увлечение А. Шопенгауэром, классиком философского пессимизма, не верившим в поступательный ход развития человечества, поскольку, как утверждалось в его учении, в основе всего лежит слепая иррациональная сила, названная им Мировой Волей, которая сама же разрушает все, что созидает, а люди с их проектами и надеждами не более чем ее послушные орудия, пребывающие в постоянном самообмане: желая очередной общественной перестройкой избавить общество от зла, они только увеличивают его количество. Зло, по Шопенгауэру, неустранимо; оно есть сама сущность жизни. Человек не хочет замечать его и всегда надеется на лучшее, между тем как в действительности человеческое существование есть череда сменяющих друг друга несчастий, горестей и страданий, ведущих, в конечном итоге, к смерти.

Давно замечено, в какой большой мере повести Тургенева пропитаны если не идеями Шопенгауэра (хотя известно, что Тургенев не только читал, но и высоко ценил его сочинения), то самой пессимистической атмосферой его философии. Все рассказываемые им любовные истории обязательно имеют трагическую или, по крайней мере, болезненно-драматическую развязку. Идея нового свободного чувства все время наталкивается в них на некое препятствие, суть которого невозможно объяснить наследием традиционной этики. Шопенгауэр же по-своему убедительно объясняет его, исходя из факта изначального несовершенства человеческой природы. По его логике, Мировая Воля заставляет каждого человека центрироваться на своем «я» и удовлетворять его ненасытные желания; одно из самых сильных желаний в человеке – диктуемое половым инстинктом стремление к чувственному удовлетворению, которое, в силу взаимодействия Любви и Смерти – двух главных ликов Мировой Воли, – есть бессознательное стремление к саморазрушению, поэтому любовь, основанная на чувственном влечении, или любовь-страсть, всегда ведет к гибели, всегда трагична. Шопенгауэр также подчеркивал, что урегулировать чувственную стихию, опираясь на разум, каким бы просвещенным он ни был, невозможно: всемогущая иррациональная Воля как в истории, так и в частной жизни неизбежно разбивает все рациональные постройки. По той же причине – как иллюзию наивных рационалистов – отрицал Шопенгауэр и идею равенства в любви: два чувственных

«я», одинаковые орудия Мировой Воли, не могут образовать гармонического союза, они, по природе, соперники, и поэтому каждый из них стремится властвовать над другим.

Уже в «Дневнике лишнего человека» Чулкатурин задается странным вопросом: «Разве любовь естественное чувство? Любовь – болезнь». Имеется в виду, что любовь не преображает, а, подобно болезни, уродует человека, и что точно так же, как со смертельной болезнью, с нею, когда она приходит, невозможно справиться. Но если в «Дневнике...» подобные мысли преподносились, скорее, как свидетельство мизантропического эгоцентризма героя, то в повести «Переписка» они определяют саму сюжетную канву произведения. Состоящие в переписке тонкие, образованные, культурные молодые люди – «философ» и «философка», чувствуя родство своих душ, стремятся соединить и свои судьбы, но это оказывается невозможным, потому что «философ» вдруг совершенно неожиданно влюбляется в не очень красивую, совсем неумную танцовщицу и начинает везде следовать за ней, не в силах противостоять захватившей его страсти. Чувствуя себя полностью раздавленным ею, в своем последнем письме он не только называет любовь болезнью, но и формулирует еще один шопенгауэровский тезис: «... в любви нет равенства, нет свободного соединения душ; в любви – один обязательно раб, другой властелин». Той же иррациональной природы страсть Санина в «Вешних водах» к Марье Николаевне, с такой звериной энергией подчинившей себе его слабую душу, что напрашивается предположение: не саму ли Мировую Волю хотел в ее лице символически изобразить писатель? Подобным – разрушительным – образом действует иррациональная сила страсти и на доверившиеся ей женские души. Сожженная любовью к своему избраннику, еще совсем молодой умирает в «Первой любви» княжна Зинаида, которая при всей своей «жоржсандовской» независимости в самой себе несет разъедающий ее изнутри комплекс «раба-властелина»: с суеющимися вокруг нее поклонниками она чувствует себя полновластной царицей (однажды, как бы играя, даже втыкает булавку в руку одному из них), тогда как по отношению к избраннику сердца она – безвольная раба, полностью растворенная в любви к нему (когда он в гневе ударяет ее хлыстом по руке, она с благодарностью целует эту рану). Умирает Вера в «Фаусте», не выдержав пожара свободной страсти, начавшего разгораться в ее душе. Безысходная любовь приводит к смерти и Машу в «Затишье». Любопытно, что в последних двух повестях не только любовь, но и искусство, по причине их одинаково чувственной природы, оказывается силой, несущей смерть и разрушение. По Тургеневу, у искусства, как и у любви, есть свой *темный* и трагический лик. Может быть, даже больше, чем Вера, соблазненная сладким ядом любовной поэзии, прочувствовала трагическую природу искусства Маша в «Затишье»: любовь к Веретьеву открыла ей, никогда не любившей стихов, глаза на красоту пушкинского «Анчара», который она, однако, прочитывает как стихотворение о смертоносном жале любви и перед тем, как броситься в пруд, повторяет заученные наизусть строчки: «И умер бедный раб у ног Непобедимого владыки...»

Разрушительной силе любви в тургеневских повестях обычно противостоит идея долга, понятая как бескомпромиссное отречение от любых чувственных соблазнов и также имеющая аналогии в философии Шопенгауэра. Ссылаясь на опыт святых и мистиков всех религий, Шопенгауэр учил, что одолеть Мировую Волю можно, только отказавшись от фиксации на своем «я» или, по-другому, от желаний; применительно к любви это означает полный отказ от чувственной жизни или аскезу; только такая «смерть» до смерти может по-настоящему одухотворить человека, даровать ему внутренний покой и удивительную, непонятную обычным, слепо привязанным к жизни людям способность легко и радостно встречать реальную смерть. Повесть «Фауст» заканчивается горестными признаниями Павла Александровича, невольного соблазнителя Веры, в которых он фактически переходит на позицию своей «идейной оппонентки» – матери Веры, фанатичной защитницы аскетически понятого долга. Его мысль о том, что жизнь «не наслаждение», а «тяжелый труд», и что вынести ее можно, лишь наложив на себя «железные цепи долга», перекликается и с эпиграфом к повести, взятым из гетевского «Фауста»: «Отказывай себе, смирай свои желанья». Прямой иллюстрацией этой же мысли – аскетический долг выше чувственного

счастья – является повесть «Яков Пасынков». Сам Яков Пасынков – своего рода «реалистический» двойник сентиментальных героев Жуковского; как и они, он верит в идеал чистой любви, как и они – ничего не хочет для себя: он – воплощенное самоотречение. Свою любовь к нелюбящей его Софье он без колебаний приносит в жертву тому, кого избрало сердце его возлюбленной. В течение всей своей жизни он молчит об этой согревающей его душу любви и признается в ней приятелю только перед смертью. Так же ведет себя и сестра Софьи Варя, безответно и безнадежно влюбленная в Якова, но умеющая молчать о своей любви. В финале повести Софья произносит что-то вроде «похвального слова» «чувству долга», которое, как якорь, удерживает нравственного человека от эксцессов губительной чувственности и себялюбия. Обе героини повести прозрачно соотнесены с пушкинской Татьяной, но уже не с той «романтической» Татьяной, в которой проснувшееся страстное чувство готово было по – «жоржсандовски» не считаться ни с какими препятствиями, а с Татьяной, научившейся «властвовать собою» и сознательно предпочитающей основанный на жертве и отречении нравственный долг проблематическому личному счастью. С этой точки зрения по-иному следовало бы истолковать и поведение господина Н.Н. в «Асе». Его слова «я *должен* бы оттолкнуть ее прочь» свидетельствуют не только о слабости и страхе, но и о чисто человеческой порядочности героя повести: как человек, связанный нравственными обязательствами перед братом Аси, он в сложившейся ситуации едва ли мог поступить иначе.

Однако искреннее восхищение людьми долга никогда не переходит у писателя в его апологию: идеал нового человека с раскрепощенным сердцем, несмотря на его трагическую оборотную сторону, больше говорит его душе. Герои, выбравшие мирскую аскезу как единственное спасение от бед жизни, рисуются им как существа, насильно наложившие на себя цепи, от которых они сами страдают, потому что сердца их продолжают втайне тянуться к идеалу любви-наслаждения. Их позицию правильно было бы назвать вынужденным или подневольным стоицизмом. Даже смиренно и светло умирающий Яков Пасынков с тоской и болью вспоминает в предсмертном бреду, что сердце его – разбито. Отсюда пронизывающая все «любовные» повести грустная интонация, интонация жалобы и сокрушения о несбывшихся мечтах и утраченных надеждах, позволяющая жанрово определить тургеневскую повесть как «повесть-элегию». По общему эмоциональному колориту наиболее близка она русской «унылой» элегии. Очевидна их близость и в структурном отношении. Главная оппозиция «унылой» элегии временная: прекрасное прошлое – драматическое настоящее. Это элегическое противопоставление у Тургенева реализовано в композиции: как взгляд из безрадостного настоящего (герой стареет, подвержен недугам, близок к смерти) в чарующе прекрасное прошлое (когда он был молод и счастлив) построены «Ася», «Первая любовь», «Вешние воды». Характерен также эпиграф к «Вешним водам»: «Веселые годы, Счастливые дни – Как вешние воды, Промчались они!»

## **Романы о русской интеллигенции. Поэтика тургеневского романа**

В 1856 г. публикацией романа «Рудин» Тургенев открывает серию произведений, написанных в этом новом для него жанре. За «Рудиным» последовали «Дворянское гнездо» (1859), «Накануне» (1860), «Отцы и дети» (1862), «Дым» (1867), «Новь» (1877).

Как и в повестях, в романах Тургенева большое место уделяется любовной теме, которая, однако, чего не было в повестях, всегда дается в сплетении с исторической темой, а точнее, с темой смены поколений, рассматриваемой на широком фоне движения современной – европейской и русской – Истории. Каждый тургеневский роман – это своеобразный отчет об определенной эпохе русской истории, а взятые вместе они с полным правом могут быть названы *художественной летописью* жизни русской интеллигенции 30-60-х годов XIX в. Пробуждение у Тургенева интереса к злободневной исторической тематике находится в прямой связи с мощными общественными и культурными переменами, начавшимися в России после смерти в 1855 г. Николая I. На смену авторитарному правлению

Николая I приходит более мягкое и более открытое Европе и новоевропейским жизненным ценностям правление Александра II, старавшегося опираться на трезвую либеральную интеллигенцию и довольно скоро приступившего к осуществлению ряда весьма значительных социальных и экономических реформ, первой из которых явилась знаменитая отмена крепостного права в 1861 г. Прогрессивные начинания нового царя оживили надежды западников-либералов и словно вдохнули в них новые силы, казалось, навсегда утраченные после тяжкого кризиса 1848 г. Вновь окрепла их вера в возможность исторического прогресса.

Первые три романа Тургенева посвящены еще «николаевскому» времени, но происходящее в них изображается как предчувствие и подготовка того, что случится после 1855 г. – эпохи «великих реформ» Александра II. Неблагополучное, трудное прошлое описывается из полного надежд настоящего (схема, противоположная «элегической» схеме «любви» повести); в этом смысле название третьего романа – «Накануне» – можно считать общим для всей «николаевской» трилогии. Вера Тургенева, как западника-либерала, в поступательное движение Истории опиралась также на представление о значимости отдельной человеческой личности, являющейся ее творцом. Это представление о личности, формирующей Историю, будь то мощью своей мысли или энергией своего деяния, нашло отражение в композиционной выделенности главного героя тургеневских романов, который, как правило, значительно превосходит масштабом своей индивидуальности остальных героев произведения и словно возвышается над ними как некий «гигант», избранный носитель духа Истории, живое воплощение ее пульсирующих токов.

Исключение составляет только главный женский персонаж, который также по-своему выделен среди персонажей второго ряда. Его функция – проверка личностной состоятельности героя и «суд» над ним в случае, если он не вполне и не во всем соответствует возложенной на него исторической миссии. Чаще всего такая проверка осуществляется в ситуации, обозначенной Чернышевским (в статье, посвященной повести «Ася») как ситуация «русского человека на *rendez-vous*»: духовная состоятельность героя проверяется его способностью выдержать испытание любовью. Разумеется, речь идет о любви нового типа, чувственной и раскрепощенной, но поскольку герой претендует на статус «нового человека», исторического деятеля, не скованного путами Традиции, он и должен быть подвергнут такого рода испытанию.

Едва ли не каждый из главных героев тургеневских романов соотнесен с типом Гамлета или Дон Кихота – классических литературных персонажей, характеры которых послужили основой для оригинальной тургеневской характерологии, изложенной писателем в докладе «Гамлет и Дон Кихот» (1860). В интерпретации Тургенева Гамлет – это умный, образованный, обладающий тонким эстетическим вкусом человек, но вместе с тем болезненный эгоцентрик, предельно зафиксированный на себе. Бесконечно ценящий свое «я», он не способен принести его в жертву во имя какого-либо идеала, поскольку его гипертрофированно развитый ум подвергает сомнению любой идеал, включая и Бога. Ни во что не верующий и никого не любящий, кроме себя, он не в состоянии перейти от отвлеченной мысли к реальному действию: ни в общественной сфере – народ, «толпа» никогда не пойдет за ним, так как он не умеет воспламенить ее; ни в сфере любви – сердцу Гамлета, холодному, как лед, не знакомо большое, сильное чувство. Дон Кихот, по мнению Тургенева, во всем противоположен Гамлету. Он – прирожденный альтруист, всего себя готовый отдать идеалу, которому служит, ни на минуту не сомневаясь в его истинности. Если Гамлет – воплощенная мысль, то Дон Кихот – воплощенное действие с постоянной готовностью к жертве. Так же жертвенно и возвышенно его отношение к женщине, которой он (пусть даже это простая цыганка) поклоняется как Идеальному Существо, божественной Прекрасной Даме. Пламенный энтузиаст, исполненный веры, он способен увлечь за собой народные массы, которые готовы следовать за ним так же преданно, как его вечный спутник Санчо Панса.

Нетрудно заметить, что Гамлет, в тургеневском его понимании, одновременно



напоминает байронического героя и во многом его повторяющих и к нему восходящих «лишних людей» русской литературы, таких как Онегин, Печорин, а из тургеневских – Чулкатурин из «Дневника лишнего человека» и Гамлет Щигровского уезда из «Записок охотника». Дон Кихот же – это соединение типа возвышенного романтика и отчасти типа нового, нерелексивно-цельного человека, некогда намеченного в образе Андрея Колосова. Отражает эта тургеневская характерология и социально-исторические воззрения писателя: читателям-современникам не составляло труда понять, что Гамлет – это символ русской дворянской интеллигенции с ее высоким уровнем образованности и рефлексивной культуры, который, однако, не столько помогает, сколько мешает ей соответствовать историческим задачам, стоящим перед русской нацией и требующим (особенно после 1855 г.) незамедлительных и активных действий; тогда как Дон Кихот – символ молодого, гораздо менее культурного, но гораздо более мобильного поколения разночинцев, которые как раз в середине века вышли на авансцену русской общественной жизни и с которыми Тургенев в тот период связывал надежды на ее действительное и результативное преобразование в духе новоевропейских идеалов.

### «Рудин»

В «Рудине», первом романе «николаевской» трилогии, изображается период конца 1830-х (может быть, самого начала 1840-х) годов – время интенсивного увлечения русской интеллигенции классической немецкой, главным образом гегелевской, философией, в которой молодые искатели истины видели ключ к разрешению всех мировых проблем и, в частности, проблем русской жизни. Главный герой романа – небогатый дворянин Дмитрий Рудин, получивший духовное крещение в философском кружке Покорского, где он приобрел любовь к абстрактному мышлению и где расцвел его дар красноречиво и вдохновенно излагать на публике отвлеченные философские истины. Прототипом кружка Покорского был сложившийся при Московском университете кружок Н. В. Станкевича, в который входили или которому были близки такие знаменитые впоследствии в русской культуре фигуры, как В. Г. Белинский, Т. Н. Грановский, В. П. Боткин, М. А. Бакунин, М. Н. Катков. Сам Рудин по темпераменту и мыслительному складу более всего напоминает Бакунина, во второй половине 1830-х годов бывшего фанатичным гегельянцем. Поначалу Рудин, как он обрисован в романе, кажется типичным Гамлетом, и именно за такие гамлетовские черты, как самолюбование, постоянная приверженность отвлеченной мысли и неумение справляться и ладить с «пошлой» реальностью обычного бытового существования, его упрекает его бывший приятель и соратник по кружку Лежнев. Как Гамлет, ведет себя Рудин и в ситуации «русского человека на *rendez-vous*», когда в него влюбляется замороженная его пламенными речами и исключительностью его облика молодая девушка Наталья Ласунская: в ответ на ее смелое предложение соединить с ним – вопреки воле матери – свою судьбу, Рудин, не чувствуя в себе ни капли любовного горения, объявляет себя не готовым к такому шагу. В этом эпизоде символически запечатлен крах предпринятой русским образованным дворянством попытки применить к проблемам русской жизни, давно ждущим своего разрешения, тончайший и якобы универсальный инструментальный немецкого абстрактного философствования. Как говорит Лежнев: «Несчастье Рудина в том, что он России не знает, а это точно большое несчастье». Тем не менее в финале тот же Лежнев, встречаясь через несколько лет с Рудиным, постаревшим, уставшим от вечных скитаний по России, где он так и не смог найти себе места (черта, определенно сближающая его с «лишними людьми» Онегиным и Печориным), говорит о наличии в рудинском типе целого ряда дон-кихотских добродетелей, резко поднимая его в глазах читателя и заставляя существенно пересмотреть уже сложившуюся оценку. К таким добродетелям, по словам Лежнева, относятся: вера философа Рудина в существование некоего Высшего Идеала, которому следует всемерно и самоотверженно служить (такова, кстати, тема первого рудинского монолога в романе), и его внутренняя чистота, не позволившая ему, несмотря на тяготы жизни, опуститься,

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

Объединяя в Рудине черты Гамлета и Дон Кихота, Тургенев стремится создать совокупный портрет своего поколения и, верный пушкинской «эстетике примирения», требующей объективного освещения противоречивой реальности, указывает как на сильные, так и на слабые его стороны, как на его исторические ошибки, так и на исторические заслуги. Двойному освещению подвергается Рудин и во втором, добавленном позднее эпилоге, изображающем смерть Рудина на баррикадах во Франции во время революционных событий 1848 г. Появление Рудина на баррикаде, уже оставленной ее защитниками, с саблей в одной и красным знаменем в другой руке, едва ли не намеренно подставляющего грудь под пулю, можно, при желании, толковать и как поступок Дон Кихота, наконец-то нашедшего себя в реальном действии и самоотверженно отдающего жизнь за Великие Идеалы Свободы и Прогресса, и как поступок самовлюбленного Гамлета, в последний раз стремящегося покрасоваться в собственных глазах и бессмысленно умирающего за то, во что у него нет и не может быть веры («Я кончу тем, что пожертвую собой за какой-нибудь вздор, в который даже верить не буду» – слова Рудина в основной части романа). В то же время смерть героя становится здесь обобщенной метафорой «смерти» целого поколения русских западников 1830-1840-х годов, с воодушевлением встретивших революцию 1848 года и уже в том же году утративших многие из своих надежд. Можно сказать, что смерть Рудина – это торжественный и печальный *реквием* Тургенева своему поколению. Вскользь намечена в эпилоге и еще одна тема, которая более активно будет развернута в последующих романах; это шопенгауэровская тема изначальной обреченности всякого исторического деяния, задумываемого и осуществляемого человеком. Когда о сраженном пулей Рудине говорится, что он упал, «точно в ноги кому-то поклонился», то имеется в виду, что он *хотел* той смерти, которая с ним случилась, и, возможно, хотел ее не столько как человек, предавший свои идеалы, сколько как человек, просто-напросто уставший от вечной борьбы жизни и осознавший всю тщетность попыток собственным ничтожным усилием разрушить незыблемые законы Мировой Воли.

### «Дворянское гнездо»

Следующий роман о «николаевской» эпохе «Дворянское гнездо» посвящен времени, когда западническая картина мира в сознании достаточно большей части русской интеллигенции, и Тургенев здесь не исключение, стала если не вытесняться, то в некоторых существенных пунктах активно корректироваться славянофильской. Действие романа происходит в 1842 г., т. е. как раз тогда, когда в русском образованном обществе начинаются настоящие баталии между представителями западнической и славянофильской партий. Тургенев, не разделяя свойственного славянофилам стремления реанимировать давно, с его точки зрения, отжившие идеалы допетровского прошлого, тем не менее считал, что по крайней мере в одном они правы – в критике односторонности духовного облика русского западника, не знающего и не чувствующего своих национальных корней (тема, затронутая уже в «Рудине»). Такой денационализированной и потому внутренне пустой личностью представлен в романе убежденный западник Паншин, полагающий, что спасение России заключается в механическом копировании западноевропейских образцов. Ему противопоставлен явно пользующийся глубокой авторской симпатией главный герой романа Федор Лаврецкий, выступающий в споре с Паншиным как бы от лица славянофилов и защищающий в их позиции то, что близко самому Тургеневу, – во всяком случае той части его души, которая еще в «Записках охотника» обнаружила странную (для последовательного западника) симпатию к «восточным» началам русской жизни. Так, Лаврецкий требует

«признания народной правды и смирения перед нею», имея в виду ту особую национальную «правду», которая продолжает жить в душе и характере русского крестьянина, верного этическим заветам древней духовно-религиозной Традиции. Это на уровне идей отстаиваемое Лаврецким движение с «Запада» на «Восток» находит свое воплощение и в «сюжете» его личной жизни. Роман начинается с того, что Лавреций, неустроенный, духовно разбитый, приезжает из Европы, где он оставил свою жену Варвару Павловну, брак с которой не принес ему счастья, в Россию, в свое старое родовое имение, где к нему – уже только потому, что он вновь стал дышать воздухом родины – неожиданно начинают возвращаться силы. Так же, как Лаврецкий Паншину, Варваре Павловне, с ее легкомысленным пристрастием к внешне роскошным формам европейской светской жизни, противопоставлена «русская душой» девушка Лиза Калитина, в которую по приезде на родину влюбляется Лаврецкий. Образ Лизы задумывался Тургеневым как воплощение и олицетворение того «восточного» начала, которое должно излечить разочаровавшегося в Европе и ее ценностях героя романа. Лиза – дворянка по происхождению и воспитанию, но определяющим для ее духовного становления было влияние, оказанное на нее няней Агафьей, привившей ей утраченную образованным сословием старую религиозную этику отречения от мирских соблазнов, мешающих обретению подлинной гармонии духа. Хотя автор специально, посредством ряда внешних указаний, акцентирует внимание на христианских и древнерусских корнях мироощущения и облика своей героини (есть даже основания полагать, что ее образ создавался под воздействием известного Тургеневу жития русской святой Юлиании Лазаревской), сама ситуация, в которой оказывается Лиза, начинающая после знакомства с Лаврецким, пробудившим в ее душе глубокое чувство, метаться между «счастьем» чувственного наслаждения и отрицающим его «долгом», свидетельствует о том, что и здесь, как и в «любвонной» повести, тургеневское понимание религиозного отречения все же ближе Шопенгауэру, чем национально окрашенному христианству славянофилов. Не имеет прочной связи со славянофильской доктриной и позиция Лаврецкого. Он так же, как и Лиза, мечется между «счастьем» и «долгом», однако поначалу достаточно горячо защищает (что немисливо для славянофила) новоевропейский идеал личного «счастья», которое, по его словам, человек должен создавать сам, своими руками, не оглядываясь в страхе и беспокойстве на Судьбу или Провидение – ту таинственную силу, которая от века запрещала человеку столь смелое, независимое поведение и за непослушание карала смертью. То, от чего хочет освободиться тургеневский герой, и есть шопенгауэровская Мировая Воля, враждебная всякой дерзающей выступить против нее личности. Лиза же, называющая эту силу Богом, в отличие от Лаврецкого, с самого начала считается с ней и страшится ее возмездия. За знак неотвратимо надвигающегося возмездия она принимает возвращение в Россию жены Лаврецкого, которую считали умершей, и, теперь уже окончательно решив, что ее любовное увлечение было ошибкой, уходит в монастырь, надеясь этой жертвой умиловать разгневавшую Судьбу. Смиряется перед Судьбой и Лаврецкий, признавая правду Лизы и, подобно ей, выбирая служение аскетическому «долгу», но не в монастыре, а в миру. Отказываясь от каких-либо личных интересов и чаяний, он начинает жить для других: для жены и дочери, которых обеспечивает материально, хотя и не возвращается к ним; для своих крестьян, которым, занявшись хозяйством в своем имении – «научившись землю пахать», как сказано в романе, он делает много добра. Однако, как и герои повестей, сознательно выбравшие «долг», он все-таки несчастен, несчастна и Лиза: разлучившись, они по-прежнему продолжают любить друг друга. Выбор в пользу «восточного» идеала отречения от себя не принес тургеневским героям желанного освобождения. «Музыкальная» атмосфера финала романа – элегическое уныние, не знающее исхода, не имеющее разрешения. В то же время, наряду с привычной для него апелляцией к шопенгауэровской Вечности, Тургенев в «Дворянском гнезде» предлагает дополнительное и новое по сравнению с повестями – собственно историческое – объяснение этого уныния. Герои романа – заложники и жертвы того тяжелого времени, в котором им выпало родиться и жить. Их сердца уже проснулись

для новой любви и новых свершений, но сила Традиции имеет все еще слишком большую власть над ними, чтобы в трудную минуту они смогли не посчитаться с ней и не побояться раз и навсегда вырваться за ее пределы. То, что не имеет разрешения в одной эпохе, возможно, разрешится в другой, – эта мысль, за которой стоит представление о неизбежности исторического прогресса, тонко вплетается в финальные размышления Лаврецкого, озаряя его печаль надеждой на то, что уже людям следующего поколения, возможно, «легче будет жить».

### **«Накануне»**

В романе «Накануне» Тургенев создает образы героев, чья связь с Традицией, предполагающей зависимость человека от Судьбы или Бога, уже не столь прочна, поскольку почти полностью заменена в их сознании идеей служения иному богу – богу исторического прогресса, требующего не внутреннего преобразования личности, а ее самореализации вовне путем совершения общественно значимых поступков. Такими героями в романе являются пришедшие на смену рефлексировавшим и не знающим жизни дворянским «гамлетам» разночинец Инсаров, болгарин, фанатически преданный идее освобождения своей родины от турецкого владычества, и его духовная сподвижница русская девушка Елена Стахова, потомственная дворянка, ставшая против воли родителей его женой, променяв жизнь «для себя» в довольстве и богатстве на полную лишений и опасностей жизнь «для других», тех, кто страдает от общественной несправедливости. В психологическом плане характеры Инсарова и Елены есть достаточно парадоксальное соединение типа Дон Кихота, энтузиаста и альтруиста, готового принести себя в жертву во имя идеала, и нового типа цельного человека вроде Андрея Колосова, не знающего расхождения между словом и делом, а также чувством и долгом и стоящего выше традиционной этики, настаивающей на подобном расхождении как на необходимом условии нравственности. За выбором Елены, последовавшей за новым Дон Кихотом Инсаровым, стоит, по Тургеневу, исторический выбор самой России, ждущей своего – русского Инсарова, способного повести ее, отсталую страну, давно нуждающуюся в коренных социальных преобразованиях, по пути общечеловеческого прогресса. Время действия романа – 1853 г. – год начала Крымской войны, трагическая неудача которой стала прологом и «кануном» александровских реформационных преобразований. Как тип «настоящего» деятеля и потенциально героической личности, Инсаров противопоставлен героям меньшего масштаба, каждый из которых также претендует на сердце Елены и символически представляет определенную сферу общественной или духовной жизни России того времени. Елена последовательно отказывается всем своим «женихам» – скульптору Шубину, историку и философу Берсеневу и крупному правительственному чиновнику Курнатовскому, потому что стоящие за ними сферы искусства, гуманитарной науки и, тем более, «охранительной» деятельности николаевского правительственного аппарата, несмотря на все различия между ними, одинаково неактуальны для данного исторического момента. Инсаров довольно сух и не восприимчив к красоте искусства (в отличие от Шубина), не очень образован (в отличие от университетского профессора Берсенева), зато у него есть то, чего нет у них: сила духа, целеустремленность, вера в победу и свое право осуществить то, к чему он, как недвусмысленно дает понять читателю автор романа, призван самим духом Истории, незримо, но неуклонно движущейся к новым, более совершенным формам жизни. Инсаров – фигура, сознательно идеализированная автором; как персонаж он получился не очень живым именно потому, что изначально был задуман как герой-образец. Своим романом Тургенев как будто задавал вопрос реальным русским разночинцам: таковы ли они, как его идеальный Инсаров? И, судя по концовке романа (когда один герой на прямой заданный ему вопрос другого: возможны ли русские Инсаровы? – не дает никакого внятного ответа), у него были определенные сомнения на этот счет. Обыкновенно тургеневским скепсисом в отношении возможности (по крайней мере, скорого) социального возрождения России

объясняют и неожиданную раннюю смерть главного героя романа. Инсаров умирает на руках у Елены в гостиничном номере в Венеции, так и не успев доехать до Болгарии, где он собирался стать во главе антитурецкого восстания. В обстоятельствах смерти Инсарова нет ничего героического, как вполне обыденна и его болезнь, приведшая к ней: скоротечная чахотка, развившаяся из обычной простуды. Однако скепсис Тургенева имеет не только социально-историческую, но и более глубокую – философскую подоплеку. В данном случае это опять шопенгауэровский пессимизм, направленный против «оптимистической» идеи исторического развития. Спрашивая себя, за какую «вину» Инсаров наказан смертью, а она сама – утратой любимого человека, Елена не находит ни за собой, ни за ним *исторической* вины. Действительно, перед Историей они абсолютно правы, они – выразители и вестники ее живого, беспокойного духа, духа вечного обновления. Но существует, как догадывается Елена, какая-то другая вина. Ее-то и выдвигает Тургенев в качестве главной причины смерти своего героя. Он виноват, как виновата и Елена, в том, что оба они бросили вызов Мировой Воле, а значит, и Традиции, призывающей покоряться ее законам. Покорности они противопоставили волевой активизм, основанный, несмотря на его внешне жертвенный характер, не на отречении от своего «я», а на переоценке его способности перестраивать мир в соответствии со своим – ограниченно человеческим – представлением о должном. Караются герои и за попытку соединить эгоистическое «счастье» чувственного наслаждения в любви и «долг» самоотверженного служения ближним. «Долг» есть «долг», это, по Шопенгауэру, форма аскезы, поэтому никакие компромиссы с личным «счастьем» здесь невозможны. Сделав ставку на любовь, Елена и Инсаров, как и герои «любовных» повестей, обрекли себя на страдания и гибель. «Я искала счастья, – пишет Елена в прощальном письме родителям, – и найду, быть может, смерть». Верная делу и идеалам своего мужа, она собирается уехать в Болгарию и стать там сестрой милосердия. Но случилось ли это – неизвестно. Тургенев дает намек, что, возможно, и ее постигло возмездие Мировой Воли, и «уже кончилась маленькая игра жизни, кончилось ее легкое брожение», – это последнее, что сказано в романе о Елене.

### **«Отцы и дети»**

В 1862 г. писатель публикует свой самый знаменитый роман «Отцы и дети», вызвавший наибольшее количество весьма противоречивых откликов и критических суждений. Популярность романа у широкой публики не в последнюю очередь объясняется его острой злободневностью. События, в нем изображенные, относятся к лету 1859 г. Это время, когда в ожидании приближающейся отмены крепостного права, первой «великой реформы» Александра II, особенно накалились страсти в русском интеллигентном обществе и произошло его размежевание на три враждебных друг другу лагеря: дворян-крепостников, противников замышлявшейся реформы; дворянских либералов, или либералов-западников, ее принципиальных сторонников; и довольно многочисленной группы, в основном представленной молодыми, демократически настроенными разночинцами, которые так же, как «крепостники», в целом не симпатизировали готовящейся реформе, но, в отличие от них, критиковали ее не «справа», а «слева», считая, что она проводится в интересах не народа, а государства, пекущегося о своих выгодах. Тургенев, как западник-либерал, принадлежал ко второму лагерю. Его отношение к «крепостнической» партии было последовательно бескомпромиссным: они не имеют права диктовать условия обновляющейся России. Отношение же его к партии разночинцев и их позиции было сложным. С одной стороны, они привлекали его своими широкими демократическими требованиями, и одно время он даже видел в них благородных Дон Кихотов, пришедших на смену вялым дворянским Гамлетам. С другой – писатель отнюдь не считал, что Дон Кихоты должны вообще вытеснить Гамлетов из русской жизни; он мечтал, скорее, о союзе просвещенного и культурного дворянского ума с умелым и «энергическим» действием разночинцев (мысль о том, что нужны и те, и другие есть и в его докладе «Гамлет и Дон Кихот»). Между тем сами разночинцы думали

по-другому. В ответ на либеральный, и в частности тургеневский, идеал *консолидации* лучших сил общества в борьбе с общим врагом они выдвинули свой идеал – идеал *конфронтации*, противопоставив себя всему дворянству как таковому, как консервативному, так и либеральному, а заодно и всей дворянской культуре, считая ее чрезмерно утонченным, а потому болезненным и чуждым народу продуктом творчества незнакомых с настоящим трудом людей. Такой точки зрения придерживались признанные вожди разночинской партии Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов, с которыми Тургенев, как и многие другие знаменитые дворянские писатели, сотрудничал в некрасовском журнале «Современник». В 1859 г. в «Современнике» происходит окончательный раскол: под нажимом разночинцев дворянские писатели (среди них такие значительные авторы, как А. А. Фет, Л. Н. Толстой, Д. В. Григорович) покидают журнал; последним в 1860 г. уходит Тургенев.

Все это нашло отражение в романе. Его главный герой – Евгений Базаров – характерный представитель разночинной идеологии рубежа 1850–1860 гг. (резкостью своих суждений, а также рядом внешних примет – высокий рост, бакенбарды – напоминающий Добролюбова). Его идейными противниками в романе, в соответствии с реальной раскладкой исторических сил, выведены либеральные дворяне – братья Павел и Николай Кирсановы. Причем если Николай Кирсанов, подобно Тургеневу, пытается наладить контакт и найти общий язык с молодым разночинцем, то его брат Павел, в котором живы аристократические сословные предрассудки, сразу занимает позицию обороны и нападения. Для Базарова же они, прежде всего, баре и «феодалы», быт, образ жизни и культура которых, отравленные «праздностью», подлежат полному и безоговорочному отрицанию. Отсюда название его идеологической позиции – «нигилизм». По Тургеневу, в антидворянской установке Базарова есть своя, очень существенная правда. Аристократическая надменность, или барская спесь, – вот основная психологическая черта людей старого иерархического общества, где «высшие» подавляют «низших», – черта, остро улавливаемая Базаровым с его разночинным, «плебейским» происхождением. Правоту Базарова, обличающего «барские» привычки дворян, признают и молодая богатая помещица Анна Одинцова, которой увлекается Базаров, и его главный враг Павел Кирсанов, в конце романа разрешающий своему брату Николаю жениться на «неровне» – мещанке Фенечке. Однако другие стороны базаровского «нигилизма» Тургенев решительно не принимает. Его не устраивает ни социальный радикализм Базарова, в котором он видит угрозу европейским нормам цивилизованного существования, ни его – и это, пожалуй, главное, за что автор упрекает своего героя, – агрессивно-разоблачительное отношение к духовным и эстетическим ценностям, выработанным культурой не одного «праздного» дворянского сословия, но и всего человечества. По своим взглядам Базаров, медик по профессии, – убежденный «позитивист», сторонник эмпирической науки, с точки зрения которой все, что не проверено опытом и не имеет опоры в материальных, физических процессах, включая сюда религию, традиционную философию и искусство, признается «пустыми» формами человеческого сознания, не нужными для практической жизни. Для Базарова все, что имеет хотя бы отдаленное отношение к «духовному» и «возвышенному», определяется бранным в его устах словом «романтизм». «Романтизмом» объявляются вся поэзия (если Чернышевский и Добролюбов недолюбливали Пушкина, то тургеневский герой испытывает к этому имени чувство, близкое к ненависти), музыка, живопись («Рафаэль гроша медного не стоит»), преклонение перед природой и восхищение ее красотой и, наконец, любовь, если она понимается как «высокое» чувство, не сводимое к физиологическим переживаниям. Конечно, Базаров не просто разночинец и не просто «позитивист». За этими социальными и идеологическими масками скрывается не кто иной, как былой тургеневский кумир – новый «необыкновенный» человек, возвышающийся над обычными людьми с их рабской привязанностью к условным моральным нормам, образ, который то возвеличивался писателем в виде цельной личности Андрея Колосова и его подобий от Павлуши из «Бежина луга» до Инсарова, то развенчивался как мрачный, холодный и внутренне разорванный байронический герой, окутанный демонической дымкой. Поскольку в образе Базарова и тот, и другой

психологический тип оказываются слиты воедино, постольку за героем, несущим какую-то новую правду, нужную людям, поработенным традиционным укладом жизни и бессильным преобразить или отринуть его, все время проглядывает зловещая фигура демонического отрицателя, ищущего разрушения ради разрушения и отвергающего все духовное, потому что оно предполагает покорность Высшему Началу, как бы оно ни называлось – Богом, Судьбой или Мировой Волей. Таким образом устанавливается принципиальная общность двух типов, прежде представлявшихся Тургеневу противоположными: то, что Андрей Колосов как цельная личность противостоит байроническому герою как личности «разорванной», не отменяет того, что в них обоих присутствует сильное эгоцентрическое начало – фиксация на своем «я» как на основополагающей ценности. Именно эту черту в личности Базарова отмечает в романе его друг Аркадий, сын Николая Кирсанова, называя ее – в момент, когда уже начинает охладевать к так увлекавшим его прежде идеям «нигилизма», – «бездной базаровского самолюбия». За охлаждением Аркадия к своему другу стоит охлаждение самого Тургенева к подобного типа личности – личности новейшего образца, не боящейся бросить вызов Судьбе, от века предопределившей ход человеческого, в том числе исторического, существования. Все попытки Базарова, называющего себя «гигантом», встать, опираясь исключительно на силу своего «я», над маленькими радостями и горестями обыкновенных людей заканчиваются крахом. Сила Судьбы и сила Традиции оказываются сильнее бунтаря-одиночки. Если героям с «восточными» душами и героям, сознательно выбравшим аскетический долг, удастся ценой отказа от своего «я» спасти себя, то Базаров гибнет. Его смерть от случайного заражения, так же как и смерть Инсарова от чахотки, есть реалистически-бытовое проявление мистического возмездия Мировой Воли, причем орудием возмездия, как и в повестях, становится любовь. Отрицание Базаровым любви как стихии, поработящей человека, внешне напоминает отвержение ее людьми долга. Как и для них, для него человек, «поставивший всю свою жизнь на карту женской любви», как отзывается он о Павле Кирсанове, долгие годы после смерти своей «роковой» возлюбленной Нелли Р. продолжающем мечтать о ней и поэтизировать ее образ, – проявляет постыдную слабость. Но если те боролись с любовью, отрекаясь от себя и принося жертву, то Базаров борется с ней, ничем не жертвуя, а, наоборот, все больше замыкаясь в своем эгоцентризме. Поэтому он не только не спасается от любви, но сам становится ее жертвой. Он попадает в ловушку любви, разрушающей все его «нигилистические» теории. Презиравший дворянский аристократизм и «барство», женскую красоту и «романтическую» поэтизацию любовного чувства, он неожиданно для самого себя, одновременно возвышенно и страстно, влюбляется в Одинцову – богачку, аристократку и к тому же обворожительно красивую женщину. Отказ Одинцовой ответить на его чувства болезненно ударяет по базаровской гордости, и в какие-то моменты он, к своему ужасу, видит себя ничтожной частицей огромного мироздания, законов которого ему – такому же смертному созданию, как и все остальные люди, – все равно не удастся преодолеть. «... Попробуй отрицать смерть. Она тебя отрицает, и баста!» – восклицает Базаров, ясно понимая, что болезнь его прогрессирует и конец неотвратим. Признание, пусть и подневольное, своей ограниченности пробивает брешь в базаровском эгоцентризме, и перед смертью он несколько смягчается. Нежность, граничащая со смирением, слышится в его последних (и, что немаловажно, по стилю близких «красивой» дворянской речи) словах, обращенных им к Одинцовой, приехавшей проститься с умирающим: «Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет». То, что должен был, но до конца так и не смог понять Базаров, договаривает за него автор в проникновенном лирическом пассаже, завершающем роман и дающем ключ к пониманию финальной сцены, изображающей престарелых родителей Базарова, плачущих на могиле сына. В этом эпизоде поставлены в связь слезное обращение базаровских родителей к Богу как Высшей Силе, управляющей всем существующим, и навеваемая прекрасной в своей умиротворенности природой, осеняющей могилу Базарова, мысль о «вечном примирении и о жизни бесконечной». Высший покой нисходит на тех, кто отказался от бунта и сопротивления, как в социальном, так и в более высоком – метафизическом

смысле, – такова главная идея финала, в которой шопенгауэровская философия отречения поворачивается, в отличие от финалов предыдущих романов, не столько своей пессимистической, сколько просветляюще-примиряющей стороной. Здесь очевидно влияние гармонического, уравновешивающего крайности пушкинского взгляда на вещи. От Пушкина идет и пронизывающая весь роман атмосфера приятия и благословения вечного круговорота жизни, где победителем оказывается не тот, кто вырывается из него, а тот, кто легко и радостно подчиняется ему и живет в одном с ним ритме. Из этого «пушкинского» круговорота в «Отцах и детях» явно выпадают, помимо Базарова, такие психологически родственные ему герои, как Павел Кирсанов и Одинцова. Все они по-своему горды, самолюбивы и в силу этого не мягки и не открыты миру, что проявляется, в частности, в их общей нечувствительности к красоте природы и искусства. Противостоят же им мягкие, кроткие, не мудрствующие лукаво герои, не любящие и не умеющие конфликтовать с жизнью как таковой и, как правило, одаренные эстетическим чувством и живо реагирующие на красоту окружающего мира. В противоположность первым, героям-одиночкам, последние объединены писателем в семейные пары – это родители Базарова, Николай Кирсанов и Фенечка, Аркадий и Катя, младшая сестра Одинцовой. Три счастливые семейные пары, относящиеся, соответственно, к старшему, среднему и младшему поколению, символически выражают идею мирного течения жизни, всегда прокладывающей себе дорогу в обход крайних, взрывных и разрушительных по результатам решений, которые скорее мешают, чем помогают движению вперед. Так, с опорой на Пушкина, в «Отцах и детях» утверждается тургеневский либеральный идеал срединного пути и, одновременно, находит разрешение болезненный конфликт между Историей и Вечностью, гуманистическим радикализмом и Традицией, свойственный прежним романам.

### **Духовный кризис Тургенева. «Призраки», «Довольно!»**

После публикации «Отцов и детей» начинается кризисная полоса в жизни Тургенева. Его, призывавшего к духовному примирению и социальной консолидации, объявили своим врагом как консерваторы, обвинив в потворстве бунтующей молодежи, так и молодые радикалы, обвинявшие его, в свою очередь, в идейном консерватизме и обтекаемости политической позиции. Кризис усугублялся также событиями начала 1860-х годов, когда, после обнародования манифеста об отмене крепостного права, в ответ на угрозы со стороны радикалов, ждавших массового возмущения крестьян и призывавших к «отрублению» «миллионов» помещичьих голов, правительство ответило суровыми репрессиями (наряду с прочими был арестован Чернышевский), заставившими вспомнить о, казалось бы, навсегда отошедшей в прошлое николаевской эпохе. Кризисными настроениями пропитаны написанные в те годы два небольших произведения Тургенева: повесть «Призраки» (1864) и лирико-философский этюд «Довольно!» (1865). В первой фантастический сюжет – ночные полеты безмянного героя с таинственной, бесплотной девушкой Эллис по разным странам и эпохам – достаточно прозрачно выражает мысль автора о бесперспективности движения Истории, в которой вечно – и в древности, и в современности – сталкиваются две одинаково жестокие силы: сила государственного давления и сила разрушительного бунта «низов»; и в Риме времен Цезаря, и в России времен Разина, и в «сегодняшних» Париже и Петербурге люди продолжают лить кровь и уничтожать друг друга, и никто не в состоянии прекратить эту бессмысленную вселенскую бойню. В «Довольно!», написанном от лица «художника», Тургенев сначала провозглашает верховенство «чистого» искусства с его нетленной и независимой от злобы дня красотой над любыми политическими доктринами, включая и либеральные, всегда ведущими, как это видится ему теперь, только к насилию, крови и пошлости, а потом и само искусство, последнее утешение человека на этой земле, объявляет тленным, преходящим и бессильным противостоять всепожирающей смерти, с равным безразличием уничтожающей и «драгоценнейшие строки Софокла», и «божественный лик фидиасовского Юпитера». Шопенгауэровская Вечность опять повернулась к писателю своей



темной и страшной стороной. «Призраки» и «Довольно!» – высшая точка и апофеоз тургеневского пессимизма.

## «ДЫМ»

Этюдом «Довольно!» Тургенев предполагал завершить свою писательскую карьеру и никогда больше не братья за перо. Однако уже через два года он публикует новый роман «Дым». От предыдущих романов «Дым» отличается отсутствием в нем центрального героя – вершителя Истории. Масштабное, грандиозное деяние должно быть заменено спокойной и мудрой цивилизаторской работой по медленному преобразованию русской жизни, еще не знающей ни подлинной культуры, ни подлинного просвещения и потому упорно, по-варварски, продолжающей апеллировать к грубой силе и слепой мощи стихийного порыва, – такова главная мысль романа. Теоретически ее обосновывает далеко уже не молодой человек, разночинец Потугин, «*alter ego*» автора и рупор его идей, демонстративно противопоставленный разночинцам Инсарову и Базарову. Тургенев хочет сказать, что «деятельный» разночинец, прежде чем действовать, должен обрести некоторые культурные навыки, чтобы его действия не стали губительными для него самого и для общества, которое он стремится преобразовать. Образцом и гарантом подлинной культуры, регулирующей и гармонизирующей стихийное начало в отдельном человеке и в обществе, выступает в романе европейская цивилизация, которую с неизменным пафосом и защищает Потугин, попутно обличая неурегулированный, дикий и потенциально кровавый хаос русской общественной жизни. Варварский русский хаос представляют в романе две группы героев, зеркально отражающиеся друг в друге: это аристократический кружок генерала Ратмирова, члены которого мечтают силой подавить и приостановить начавшиеся в России преобразования, и кружок Губарева, состоящий из революционеров-эмигрантов, также недовольных либеральными реформами Александра II и мечтающих о стихийном народном и, разумеется, тоже силовом взрыве, который раз и навсегда разрушил бы старые структуры жизни. В Губарева и его сторонниках разочарованный в революционной идее Тургенев сатирически изобразил своих бывших друзей – лондонских эмигрантов Н. П. Огарева и А. И. Герцена, а также М. А. Бакунина – убежденных социалистов, считавших тупиковым и губительным путь европейской «буржуазной» цивилизации и связывавших свои надежды со свободным от ее бремени русским крестьянством, которое, как им казалось, однажды проснувшись для революционного взрыва, укажет всему миру путь дальнейшего развития. Идеи Потугина – о медленном приобщении России к европейским культурным нормам, – по мысли автора, предстоит воплотить в жизнь другому герою, молодому дворянину Литвинову, пронизательно усматривающему глубинное сходство между враждующими партиями «аристократов» и «революционеров» и возвращающемуся в конце романа в Россию, с тем чтобы начать применять в ней те навыки цивилизованного ведения хозяйства, которым он обучался в Европе. Вместе с тем, «Дым» – самый пессимистический роман Тургенева; голос темной шопенгауэровской Вечности звучит в нем так же отчетливо и так же зловеще, как в «Призраках» и «Довольно!». Потугин и Литвинов, убежденные сторонники цивилизации и культуры, призванные умерять и успокаивать силовые вихри социального хаоса, сами, несмотря на всю свою интеллектуальную трезвость, оказываются жертвами стихии – стихии страсти, неодолимого, «рокового» чувственного влечения к одной и той же женщине, красавице-аристократке Ирине. Справиться с этой силой они не в состоянии, и становится понятно, что сила принуждения, подавления или бунта, к которой, как к своему спасению, всегда готово прибегнуть «варварское» сознание русского общественника, есть та же самая сила, которая не позволяет слепому влюбленному человеку – где бы он ни находился: в России, в Европе, в любой точке мира, – преодолеть свою мучительную страсть, даже если он сознает, насколько она губительна для его нравственной жизни. Все это, согласно философской концепции Тургенева, лики Мировой Воли, играющей человеком, не способным наложить на себя «железные цепи долга». Однако, в противоположность идеям ранней «любвонной»

повести, поздний Тургенев все меньше верит в способность человека уйти от гнева Мировой Воли: если она избрала его своей жертвой, то, что бы он ни делал, ему уже не выбраться из ее когтей. Если Литвинов в финале романа возвращается к своей нравственно-чистой невесте Татьяне, то только потому, что Ирина, полностью завладевшая его сердцем, отказалась соединить с ним свою судьбу. Важнейшее место романа, объясняющее смысл его названия, – размышления Литвинова, глядящего на дым, вырывающийся из трубы паровоза, увозящего его в Россию. Сознывая свое полное бессилие перед мощью подчинившей его себе страсти, а значит, и судьбы, он признает «дымом», т. е. чем-то призрачным, иллюзорным и бессмысленным, сначала «все русское» – толки «губаревцев», толки «ратмировцев», а потом и речи Потугина, пламенного защитника европейской цивилизации... Тем самым в его глазах – и в глазах автора – «дымом» оказывается *вся* человеческая жизнь, «все людское». Этими размышлениями окончательно сводится на нет и культ Героя, вершащего Историю; он как бы выворачивается наизнанку: там, где раньше была сила, бросающая вызов Вечности, теперь не осталось ничего, кроме бесплотного, маленького и жалкого колечка дыма.

## «Новь»

В последнем романе «Новь» Тургенев опять проявляет живой интерес к событиям современной истории. На этот раз предметом изображения становится народническое движение 1870-х годов. Действие романа происходит в 1868 г., когда появляются и начинают активно функционировать первые народнические кружки, в которых вырабатывалась тактика мирного хождения интеллигенции в народ, а также подготавливался ряд акций по возбуждению народного гнева и неповиновения властям. Разочарованный в идеале Героя, Тургенев достаточно скептически относился к планам и деятельности народников, политическая программа которых во многом строилась на концепции Героя-лидера, призванного вести за собой непросвещенную толпу, вдыхая в нее энергию ненависти к существующему положению вещей. Таким бунтарем-фанатиком, безоглядно преданным идее скорейшего освобождения народа и готовым ради ее торжества все сокрушить на своем пути, выведен в романе народник Маркелов, тип выродившегося Дон Кихота. Характерный для народнической среды тип «кающегося» дворянского интеллигента, сознающего свою вину перед народом, но неспособного проникнуться его жизнью и болезненно переживающего свою оторванность от него как в социальном, так и в культурном отношении, представлен в образе Нежданова, имеющего много общих черт с героями, относимыми Тургеневым к типу образованных и утонченных, но слишком пестующих свое «я», самозафиксированных дворянских Гамлетов. Самоубийство Нежданова в конце романа символически выражает глобальную неудачу всего народнического движения, которое, по мнению писателя, было обречено с самого начала. Тем не менее, по-человечески, представители оппозиционной интеллигенции в «Нови» пользуются большей симпатией Тургенева, чем это было в «Дыме». Здесь они изображаются не как зеркальное отображение «консервативной» партии, а как люди, безусловно, обладающие рядом моральных преимуществ по сравнению с их идейными врагами – дворянскими аристократами. Резко сатирическому освещению подвергаются в «Нови» ультраконсерватор, убежденный монархист Калломейцев и близкий ему по взглядам, хотя и маскирующийся под здравомыслящего и гуманного либерала богатый аристократ Сипягин. Это люди, дорожащие своим благосостоянием и положением в обществе и готовые силой защищать свои привилегии от тех, кто пытается обратить их внимание на существование бедных и обездоленных. В отличие от дворян-аристократов, народники открыты страданиям несчастных, сознают всю тяжесть и бедственность их положения и изо всех сил стремятся к тому, чтобы изменить и улучшить его. В этом, но только в этом, по Тургеневу, заключается правда народнического движения. Примечательно, что даже к популярной в народнических кругах идее жертвования собой во имя страдающих масс писатель, всегда благоговевший

перед людьми, способными на отречение от своего «я», от своих личных интересов ради служения ближнему и Высшему, относится по меньшей мере двойственно, – возможно, как раз потому, что не считает Высшим то, ради чего в данном случае эта жертва приносится. Недаром Марианна, главный женский персонаж романа, народнический вариант страстной и цельной «тургеневской девушки», мечтающей о жертвенном подвиге, в конце концов отказывается от идейной дружбы и любовного союза с народником Неждановым и становится женой Соломина – героя, воплощающего, по Тургеневу, единственно верный путь дальнейшего социального и культурного развития России. Соломин так же остро враждебно относится к консерваторам, как и сами народники, однако их тактике, основанной на таких внешних, с его точки зрения, эффектах, как бунт и жертва, предпочитает медленное культурное строительство, обучение русских крестьян и рабочих навыкам честного, ответственного труда и через это повышение их самосознания и общей степени цивилизованности. Звучит в «Нови», хотя значительно глуше, чем в других романах, и тема Вечности, стоящей за Историей и открывающей за пестрым веером фактов и событий всегда один и тот же универсальный узор борьбы жизни и смерти, роста и разложения, возбуждения и спада. Как и в «Дыме», темная Вечность действует в романе через иррациональную силу любви: Нежданов убивает себя не только осознав крах дела, которому служил, но и потому, что теряет ушедшую от него к Соломину Марианну; темная стихия болезненной страсти к Нежданову проходит через всю жизнь революционерки-народницы Машуриной, продолжающей и после его смерти хранить память о нем и, как идолу, поклоняться его фотографическому портрету...

### **Последний период творчества: «Таинственные» повести, стихотворения в прозе**

Основным жанром тургеневского творчества позднего периода (1870-е – начало 1880-х годов) становится так называемая «таинственная» повесть – новый тип повести (отчасти предсказанный в «Призраках»), сюжет которой в большинстве случаев представляет собой рассказ о вторжении в обыденную, повседневную жизнь каких-либо необычных, таинственных, сверхъестественных сил, неподвластных человеческому разуму, фатально-неотвратимых и, как правило, разрушительным образом действующих на судьбу подпавшего под их влияние человека. Человек как бессильная жертва слепой игры Мировой Воли – эта излюбленная тема позднего Тургенева на разные лады варьируется в таких «таинственных» повестях, как «Собака» (1864) и «Рассказ отца Алексея» (1877), где мистическая жуть, через которую говорит Неведомое, предстает в восприятии простых людей, мещанина и сельского священника; «Сон» (1877), где череда ирреальных событий, напоминающих сновидение, постепенно складывается в историю о трагической предопределенности судьбы человека его наследственностью и тайной рождения; «Песнь торжествующей любви» (1881) и «После смерти (Клара Милич)» (1883), где вновь, в который уже раз у Тургенева, тема зависимости от Судьбы переплетается с темой неодолимого чувственного зова, противиться которому – выше человеческих сил.

Тогда же, на рубеже 1870-1880-х годов Тургенев создает цикл «Стихотворения в прозе», который стал итогом и завершением всего его творческого пути и одновременно лебединой песней автора. Цикл состоит из лирических миниатюр, тематика которых воспроизводит главные темы тургеневских произведений прошлых лет. Мотивы и образы «Записок охотника» узнаются в стихотворениях «Деревня», «Два богача», «Ши», «Христос», «Сфинкс», рассказывающих о духовном богатстве, непостижимой душевной глубине и загадочности русского крестьянского характера. Знакомая по «любовным» повестям и романам тема разрушительной чувственной и просветляющей жертвенной любви присутствует в стихотворениях «Роза», «Как хороши, как свежи были розы...», «Стой!», «Воробей», «Памяти Ю. П. Вревской». Историческая линия романов прослеживается в стихотворениях, посвященных сложным взаимоотношениям народа и интеллигенции, судьбе

и дальнейшим путям развития России: «Чернорабочий и белоручка», «Порог», «Русский язык». Особую и самую многочисленную группу в цикле составляют стихотворения пессимистического характера, продолжающие шопенгауэровскую линию тургеневских романов и развивающие как тематически, так и эстетически (ирреальные образы «инога мира», поэтика сновидения и т. д.) мотивы «таинственных» повестей; к ним относятся «Разговор», «Старуха», «Собака», «Конец света», «Череп», «Насекомое» и др.

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

## Основные понятия

Байронический герой, драматическая поэма, западник-либерал, западничество, идейная концепция, идеологический ракурс, историческая тематика, лирико-философский этюд, лирическая миниатюра, любовная повесть, натуральная школа, нигилизм, очерковый цикл, повесть – «элегия», реалистическая эстетика, романтизм, руссоизм, славянофильство, стихотворение в прозе, «таинственная» повесть, «тургеневская девушка», чистое искусство, шопенгауэровский пессимизм.

## Вопросы и задания

1. Каково отношение Тургенева-реалиста к романтической традиции? Какие элементы романтической эстетики включены в реалистическую систему писателя?
2. Какие принципы натуральной школы получили отражение в очерковом цикле Тургенева «Записки охотника»?
3. Каково соотношение идеологического и художественного начал в цикле «Записки охотника»?
4. В чем существо тургеневской концепции любви? Как последняя отразилась в цикле любовных повестей писателя?
5. Какие этапы русской истории нашли свое художественное воплощение в романах Тургенева?
6. С какими «вечными образами» мировой литературы соотносятся главные герои тургеневских романов «Рудин», «Накануне», «Отцы и дети»?
7. Охарактеризуйте основные жанровые особенности тургеневских романов.
8. Каково соотношение любовной и историко-идеологической проблематики в романах Тургенева?
9. Каков идейно-художественный смысл использования фантастического элемента в «таинственных» повестях писателя?
10. Охарактеризуйте жанровое своеобразие «Стихотворений в прозе» Тургенева.

## Литература

*Батюто А. И.* Творчество И. С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени. Л., 1990.

*Батюто А. И.* Тургенев-романист. Л., 1972.

- Бялый Г.* Тургенев и русский реализм // Бялый Г. Русский реализм. От Тургенева к Чехову. Л., 1990.
- Лебедев Ю. В.* Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети». М., 1982.
- Маркович В. М.* Человек в романах И. С. Тургенева. Л., 1975.
- Муратов А. Б.* Тургенев-новеллист (1870-1880-е годы). Л., 1985.
- Пумпянский Л. В.* Статьи о Тургеневе // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. М., 2000.
- Топоров В. Н.* Странный Тургенев. М., 1998.

## Глава 8

### И. А. Гончаров (1812–1891)

**Иван Александрович Гончаров – автор знаменитой трилогии («Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв»), книги «Фрегат Паллада», критических статей и других произведений, один из самых крупных писателей среди великих реалистов XIX в.**

И. А. Гончаров вступил на писательское поприще в переломные для отечественной литературы 1840-е годы, когда нескончаемый поток лирической поэзии резко пошел на убыль и ведущее место на журнальных подмостках заняла ее величество Проза. Заняла, чтобы всю вторую половину XIX в. уже не уступать своего лидерства. «Роман и повесть стали теперь во главе всех других родов поэзии, – писал В. Г. Белинский в обзоре «Взгляд на русскую литературу 1847 года». – В них заключилась вся изящная литература – так что всякое другое произведение кажется при них чем-то исключительным и случайным»<sup>191</sup>. Наступление «прозаического» века оценивалось современниками неоднозначно. С одной стороны, в плане собственно художественном роман и повесть обещали обогатить русскую литературу новыми формами реалистического изображения человека и действительности. «В них, – отмечал в том же обзоре Белинский, – лучше, удобнее, нежели в каком-нибудь другом роде поэзии, вымысел сливается с действительностью, художественное изобретение смешивается с простым, лишь бы верным, списыванием с натуры. <...> Это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии; в нем талант чувствует себя безгранично свободным»<sup>192</sup>. С другой стороны, в плане смены культурных ценностей закат «поэтического века» таил в себе грозное предвестие грядущего торжества «прозаического», т. е. приземленного, откровенно потребительского взгляда на жизнь. У всех на памяти еще свежо было горькое открытие Н. В. Гоголя: «Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить во что бы то ни стало другого, отомстить за пренебрежение, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»<sup>193</sup>. С легкой руки Гоголя основной приметой современной литературы становится исследование не столько индивидуально-конкретных, неповторимо-личностных качеств человека, сколько «типовых», стандартных свойств характера, отвечающих усредненным, обусловленным приличиями сословного и должностного круга общения поведенческим стереотипам. Собственно, Гоголь в драматургии и в прозе запечатлел (средствами гротеска прежде всего) эту трагедию перерождения живой человеческой индивидуальности в безликий «социальный тип», в

<sup>191</sup> *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 10. М., 1956. С. 315.

<sup>192</sup> Там же. С. 315–316.

<sup>193</sup> *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М., 1952. С. 244–245.

«бесплатное приложение» чина и звания.

Прозаики 1840-х годов, и среди них Гончаров, не могли не учитывать этих художественных прозрений их старшего современника. Именно через обостренный интерес к проблеме типического в литературе, к соотношению в литературном характере «общего и особенного», исторически закономерного и случайного, к упорядочению и художественной классификации «типов» и созданию на этой основе объективной картины действительности, равной по достоверности «научной», и проходила, как известно, магистральная линия художественных экспериментов в русской прозе 1840-х годов. Она привела к созданию «натуральной школы», в лоне эстетических установок которой и проходило становление таланта Гончарова.

## **И. А. Гончаров и принципы «Натуральной школы». Роман «Обыкновенная история»**

Еще задолго до знакомства с «отцами» «натуральной школы», В. Г. Белинским и Н. А. Некрасовым, словно ощущая токи времени, писатель в 1841 г. пишет повесть «Иван Савич Поджабрин», в которой описание дня обычного петербургского жуира и дамского угодника было выполнено в композиционной технике «физиологического» очерка. Подробно и сочно выписаны обстановка петербургского доходного дома, портреты дворника и жильцов, диалоги, как бы выхваченные из потока будничной жизни обитателей дома, жанровые сценки (например, въезд в дом новых квартирантов). Столь же любовно каталогизирован вещный быт Поджабрина: интерьер его квартиры, портрет камердинера Авдея, распорядок дня. Все эти композиционные элементы впоследствии писатель будет использовать и в своих романах, в описании «дня героя» – Александра Адуева, Ильи Обломова или Бориса Райского...

Однако уже в «Поджабрине» принципы типизации характера отнюдь не ограничиваются техникой «даггеротипного» (фотографического) письма. Поджабрин как литературный характер – это вовсе не «слепок» своего петербургского *locus'a*, не этнографический экспонат, лишь слегка оживающий в очерковых мизансценах. Этот эпикуреец на «чиновный лад» (Иван Савич служит «в должности»), дальний пародийный потомок героев «легкой поэзии» М. Муравьева, И. Дмитриева, К. Батюшкова, оставляет двойственное впечатление. У Гончарова это тип настолько же «петербургский», насколько и общелитературный. За всеми сюжетными перипетиями пародийно прочитываются аналогии с пушкинским Дон Гуаном, гоголевскими Пискаревым и Ковалевым<sup>194</sup>. В Поджабрине странно уживаются и по-детски наивный романтик, утонченный эстет, и праздный петербургский щеголь, пошлый франт.

Таким образом, уже «ученическое» творчество Гончарова обнаруживает как тесную связь с эстетическими принципами «натуральной школы», так и заочную полемику с ними. «Электричество чина» в его произведениях отнюдь не является единственным и главным критерием художественной правды изображения современного человека. Власть этого «электричества» Гончаров решительно противопоставил «вечные», не зависящие от жестокой исторической реальности потребности человеческой природы – в красоте, в любви, в творческих порывах духа...

Вот почему именно антитеза героя – «идеалиста» и героя – «практика» в разных ее вариациях станет ведущей для романного мира Гончарова. Она будет организовывать систему образов всех романов писателя – «Обыкновенной истории», «Обломова» и «Обрыва». Сам Гончаров не раз писал о внутреннем художественном единстве всех трех романов, воспринимая их как «романную трилогию». Ее «сквозная тема» – Россия на переломе двух эпох: патриархально-крепостнической и пореформенно-буржуазной.

---

<sup>194</sup> Отрадин М. В. Проза И. А. Гончарова в литературном контексте. СПб., 1994. С. 10–11.

Прекраснодушный романтизм Александра Адуева, мечтательная лень Обломова, мудрый консерватизм бабушки Татьяны Марковны Бережковой в «Обрыве» – все это разные лики уходящей патриархальности. Им противостоят образы «деловых людей»: Петра Адуева, Штольца, Тушина. Причем во всех трех романах Гончаров изображает смену исторических эпох как процесс принципиально неоднозначный, в котором духовные обретения неизбежно влекут за собой и духовные потери, и наоборот. В каждом укладе Гончаров видит свои плюсы и минусы, всецело не связывая ни с одной из сторон исторического противоборства авторский идеал «нового человека».

### «Обыкновенная история»

Уже в первом романе «Обыкновенная история» (1847) замысел всей трилогии получил оригинальное воплощение. Конфликт между дядей и племянником призван был отразить весьма характерные явления русской общественной жизни 1840-х годов, нравы и быт той эпохи. Сам Гончаров следующим образом разъяснял свой замысел в критической статье «Лучше поздно, чем никогда» (1879): «В борьбе дяди с племянником отразилась и тогдашняя, только что начинавшаяся ломка старых понятий и нравов – сентиментальности, карикатурного преувеличения чувств дружбы и любви, поэзия праздности, семейная и домашняя ложь напускных, в сущности небывалых чувств <...>, пустая трата времени на визиты, на ненужное гостеприимство» и т. д.

Вся праздная, мечтательная и аффектационная сторона старых нравов с обычными порывами юности – к высокому, великому, изящному, к эффектам, с жаждою высказать это в трескучей прозе, всего более в стихах.

Все это «отживало, уходило; являлись слабые проблески новой зари, чего-то трезвого, делового, нужного»<sup>195</sup>. Эта оценка конфликта вполне понятна, если воспринимать ее в общеисторическом плане. По замыслу Гончарова, помещичий уклад, возрадивший Александра Адуева, праздная, без напряженного труда души и тела обстановка помещичьей усадьбы – это и есть социальные причины, обусловившие полную неподготовленность «романтика» Адуева к пониманию действительных потребностей современной общественной жизни.

Эти потребности, до известной степени, воплощены в фигуре дяди Петра Ивановича Адуева. Здоровый карьеризм вполне уживается в его характере и с образованностью, и с пониманием «тайн» человеческого сердца. Следовательно, по мысли Гончарова, сам по себе наступивший «промышленный век» вовсе не угрожает духовному развитию личности, не превращает ее в бездушную машину, черствую к страданиям других людей. Однако писатель, разумеется, отнюдь не склонен идеализировать нравственный облик представителя новой, победившей «философии дела». Жертвой этой «философии» предстает в эпилоге романа и дядюшка, который потерял любовь и доверие жены и сам очутился на пороге полной душевной опустошенности.

Здесь мы подходим к пониманию существа конфликта в первом романе Гончарова. Типы «романтика» и «человека дела» для писателя – это не только и не столько знаки принадлежности героя к определенному сословию, профессии или даже культурно-бытовой среде («провинция» или «столица»). Это прежде всего понятые и трактуемые весьма широко «вечные типы» и даже (в иносказательном плане) «вечные» полюса человеческого духа: возвышенное и низменное, божественное и дьявольское и т. п. Недаром судьбы героев обрастают множеством литературных реминисценций. Например, речи и поступки Александра постоянно «рифмуются» (в виде прямых цитат, аллюзий) с судьбами многих героев европейской литературы, таких же «разочарованных идеалистов», как и он сам. Здесь и гетевский Вертер, и шиллеровский Карл Моор, и герои баллад Жуковского-Шиллера.

---

<sup>195</sup> Гончаров Н. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1980. С. 108.

и Евгений из пушкинского «Медного всадника», и бальзаковский Люсьен де Рюбампре из «Утраченных иллюзий»...<sup>196</sup>. Выходит, что «романтическая биография» Александра Адуева – настолько же биография русского провинциального романтика 1840-х годов, насколько и биография «интернациональная», «едва заметное кольцо в бесконечной цепи человечества». К такому выводу подталкивает героя сам Гончаров в эпизоде, где описывается состояние Александра после поразившей его воображение вдохновенной игры заезжего скрипача. Не мудрено, что порой и свой спор с дядюшкой Александр воспринимает сквозь призму сюжета известного пушкинского стихотворения «Демон», и тогда Петр Иванович ему представляется в образе «злобного гения», искушающего неопытную душу...

Смысл «демонической» позиции Петра Ивановича заключается в том, что человеческая личность для него – всего лишь механический слепок своего «Века». Любовь он объявляет «сумасшествием»; «болезнью» на том основании, что она-де только мешает карьере. А потому он не признает власти сердечных увлечений, считая человеческие страсти «ошибками, уродливыми отступлениями от действительности». Так же он относится к «дружбе», «долгу», «верности». Все это дозволяется современному человеку, но в границах «приличий», принятых в обществе. Само существо «Века» он, следовательно, неправомерно сводит только к чиновничье-бюрократической карьере, сужая масштабы «дела». Недаром пропорциональность, правильность, мера во всем становятся доминантными характеристиками и его поведения и его наружности (ср., например, описание лица: «не деревянное, но покойное»). Гончаров не приемлет в своем герое не апологию «дела» как таковую, а крайние формы отрицания мечты и романтики, их благотворной роли в становлении человеческой личности вообще. И в этом случае правота в споре уже переходит на сторону племянника: «Наконец, не есть ли это общий закон природы, что молодость должна быть тревожна, кипуча, иногда сумасбродна, глупа и что у всякого мечты со временем улягутся, как улеглись у меня?» Так размышляет умудренный жизнью Александр в финальном письме к дядюшке.

Ближе к финалу яснее проступает и жанровая структура первого романа Гончарова, ориентированная на сюжетные каноны «романа воспитания»<sup>197</sup>. Воспитание жизнью понимается в романе прежде всего как воспитание чувств героя. «Уроки любви» и становятся для Александра истинной школой жизни. Недаром в романе именно личный, душевный опыт героя становится главным предметом художественного исследования, а любовные коллизии сюжетно тесно сплетены с главным конфликтом романа – спором двух мироощущений: «идеалистического» и «трезво-практического». Одним из уроков жизненной мудрости стало для Александра открытие благотворной, возвышающей силы страданий и заблуждений: они «очищают душу», делают человека «причастным всей полноте жизни». Тот, кто в свое время не был «неизлечимым романтиком», не «чудачил» и не «сумасбродствовал», никогда не станет и хорошим «реалистом». Пушкинская мудрость – «смешон и ветреный старик, смешон и юноша степенный» – словно витает над финальными страницами творения Гончарова. Эта мудрость и помогает разобраться в непреходящей сути спора между дядей и племянником.

Не потому ли в финале Петр Иванович так жестоко расплачивается за свою деловитость, что он слишком быстро поспешил принять «правду» «Века» и так легко и равнодушно расстался и с «желтыми цветами», и с «ленточкой», украденной из комода возлюбленной, и с иной «романтической чепухой», которая все же наличествовала в его жизни? А Александр? Превращение Александра – «романтика» в «реалиста» тем и отличается от аналогичного дядюшкиного превращения, что «трезвый взгляд» на жизнь он принимает, предварительно пройдя все ступеньки романтической школы жизни, «с полным

---

<sup>196</sup> *Отрадин М. В.* Проза И. А. Гончарова в литературном контексте. С. 41.

<sup>197</sup> *Краснощекова Е.* Гончаров. Мир творчества. СПб., 1997. С. 49–57.



сознанием ее истинных наслаждений и горечи». А потому выстраданное «реалистическое» мировосприятие для Александра вовсе не есть «необходимое зло» «Века», в угоду которому нужно непременно задавить в себе все поэтическое. Нет, Александр совсем по-пушкински начинает, как замечает автор, «постигать поэзию серенького неба, сломанного забора, калитки, грязного пруда и трепака», т. е. поэзию «прозы жизни». Потому-то герой опять рвется из Грачей в «деловой», «неромантический» Петербург, что он постепенно проникается и своеобразной «романтикой дела». Недаром в письме к тетушке он «могучей союзницей» своей романтической влюбленности в жизнь полагает теперь «деятельность». Его «душа и тело просили деятельности», – замечает автор. И на этом пути вектор духовной эволюции Адуева-младшего предвещал появление будущего героя Гончарова, такого же увлеченного «романтикой дела» – Андрея Штольца...

Можно только посетовать, что все эти духовные прозрения героя так и остались прозрениями. Штольца из него не получилось. В эпилоге вместо Штольца мы видим несколько смягченную копию Адуева-старшего вместо «героя дела» – «героя-дельца». Ни на поприще «мечты», ни на поприще «дела» духовно преобразить и победить тяжелую поступь «промышленного века» Александру не удалось.

Но читатель все же помнит, что такая возможность вовсе не исключалась Гончаровым для своего героя. Первому гончаровскому роману определенно оказались тесны художественные рамки «натуральной школы». С коллективом сборника «Физиология Петербурга» автор «Обыкновенной истории» разошелся в решении главной проблемы реализма – проблемы типического. В характерах Гончарова всегда чувствуется некий «остаток», никак прямо не выводимый из исторического времени, «среды». Как и автору «Евгения Онегина», Гончарову важно подчеркнуть и реализованные, и нереализованные возможности героев, не только меру их соответствия, но и степень их несоответствия своему «Веку». Проецируя конфликт «Обыкновенной истории» на сюжетные коллизии следующего романа Гончарова «Обломов», можно сказать, что идеализм Александра Адуева таил в себе две равные, хотя и противоположные возможности развития. Как и в судьбе Владимира Ленского, в судьбе его младшего «литературного брата» был, условно говоря, заложен и «вариант Обломова», и «вариант Штольца». Развитие этой диалектики характера будет прослежено Гончаровым в системе образов романа «Обломов»

## **Роман «Обломов» как центральная часть романной трилогии**

По свидетельству самого Гончарова, план «Обломова» «был готов» еще в 1847 г., т. е. фактически сразу после публикации «Обыкновенной истории». Такова уж особенность творческой психологии Гончарова, что все его романы как бы одновременно вырастали из общего художественного ядра, являясь вариантами одних и тех же коллизий, сходной системы персонажей, одной характерологии...

Система образов романа организована по классическому принципу антитезы. Возлежащему на диване «барину» и прожектеру-мечтателю Илье Ильичу Обломову автор устраивает своеобразные «очные ставки». Словно на театральных подмостках, последовательно сменяют друг друга персонажи, призванные продемонстрировать Обломову преимущества альтернативного – деятельного – образа жизни. Сначала является крепостной слуга Захар, затем петербургские знакомые Волков, Судьбинский, литератор Пенкин, Алексеев, земляк Михей Андреевич Тарантьев... Эти герои полностью слиты в авторской характеристике со своей «средой». Характеристика намеренно однопланова и тяготеет к нарицательности типа, принятой в поэтике «натуральной школы». Подчеркнуты безликость, бесхарактерность антагонистов Обломова, напоминающая неопределенность многих гоголевских героев (так, например, строится композиция образа Алексеева).

Петербургские знакомые Обломова каждый на свой лад являют духовному взору героя образцы псевдодеятельности, будь то бездумное «порханье» Волкова по столичным

гостиным, либо пустопорожние рассуждения Судьбинского о целесообразности постройки собачьих конур в губернских присутственных местах. «Под этой всеобъемностью кроется пустота, отсутствие симпатии ко всему», – пронизательно замечает Обломов.

Итак, чем сильнее антагонисты Обломова стремятся противопоставить свое «дело» праздному существованию мечтателя-прожектера, тем очевиднее становится их внутренняя зависимость от него. Гончаров подчеркивает важнейший смысл «обломовщины» как родовой составляющей характера русского человека вообще. Это фатальный замкнутый круг, за пределы которого не дано вполне выйти ни самому Обломову, ни его оппонентам.

Но вот в конце первой части появляется Андрей Штольц. Гончаров старательно отделяет этого подлинного «героя дела» от предшествующих «деятельных Обломовых». Отделяет, ставя акцент на главной черте характера Штольца, – еще с детства воспитанной отцом привычке рассчитывать в жизни только на свои силы и всего добиваться собственным трудом. И, по мысли Гончарова, в этом принципе буржуазной морали нет ничего предосудительного. В нем – знамение новой европейской цивилизации, в которую вступала Россия на рубеже 1850-1860-х годов. Более того, в нем и своя новая, ранее неизвестная красота и романтика.

Начиная с Добролюбова (статья «Что такое обломовщина?»), стало «хорошим тоном» всех критических статей упрекать Гончарова в абстрактности и схематизме образа Штольца. Отсюда многозначительные толки о расхождении между замыслом и исполнением применительно к характеру Штольца, а также тенденциозные поиски всевозможных изъянов в поступках героя.

Между тем, «герой дела» для Гончарова – это не столько определенная профессия, сколько идеальное состояние души человека новой буржуазной формации. Штольц относится к работе бескорыстно. Он ее любит не за конкретное содержание (а потому занимается сразу всем – коммерцией, туризмом, сочинительством, государственной службой), и не за материальную выгоду (Штольц равнодушен к комфорту), а за то наслаждение, которое он получает от самого *процесса* труда. На вопрос Обломова: «Для чего же мучиться весь век?» – Штольц с гордостью отвечает: «Для самого труда, больше не для чего. Труд – образ, содержание, стихия и цель жизни...» Штольц в такой же степени «поэт дела», в какой Обломов – «поэт лени». Оба – неисправимые идеалисты, различна только форма, в которую они облачают свой идеализм. Активность духа, лишённая соображений о его полезности и выгоде, самоценная сама по себе, – вот область, в которой могут мирно сосуществовать «романтик» старого закала и «практик» нового времени.

В определенном смысле Штольца также можно считать двойником Обломова – своего рода «деятельным мечтателем». Да и в Обломове, на поверку, обнаруживается деятельное начало. Только оно направлено не вовне, как у Штольца, а внутрь, в чистую сферу созерцательного «я». Это становится ясно из знаменитого «Сна Обломова», непосредственно предшествующего встрече двух друзей.

В «Сне» изображена «физиология русской усадьбы», дано почти этнографическое описание ее социально-бытового уклада. Прочитав под углом зрения «физиологического очерка» эту главу, читатель получает представление об истоках социальной психологии Обломова-барина: «труд как наказание» и привычка жить за счет труда других. Но вот сквозь жанровые рамки очерково-публицистического стиля, не подавляя его, а сосуществуя на равных с ним правах, все отчетливее проступают стилевые приметы иных жанров – идиллии и народной волшебной сказки. И в фокусе этих древних, уходящих в культурное детство человечества жанров «барство» Обломова предстает уже в ином свете – как особый, образно-поэтический угол зрения на мир.

Например, увлечение сказками подается в «Сне» как родовая черта крепостнического уклада и рабской психологии «обломовцев», привыкших во всем полагаться на чудо. И в то же время сказка является тем образным языком, на котором Обломов, скорее всего бессознательно, формулирует свою «философию мечты». Для Обломова то, что «реально», не есть синоним того, что достойно человека, а следовательно, «правдиво». Мечта для

Обломова реальнее жизни. Она и есть подлинная реальность. Недаром ведь, пусть даже иронически, философия жизни Обломова соотнесена автором с идеализмом Платона. Сказка и давала возможность Обломову не подчиняться действительности, а возвышать, преображать ее в мечте. «Да ты поэт, Илья!» – невольно воскликнет Штольц, прослушав фантазию друга на тему семейного счастья. «Да, поэт в жизни, потому что жизнь есть поэзия. Вольно людям искажать ее!» – парирует Обломов. Вот почему Обломов так ревниво охраняет мир мечты от вторжения в него реальной жизни. И, как в сказке, очерчивает волшебное пространство своей души магическим кругом, никуда не выезжая из квартиры на Гороховой и встречая каждого визитера почти заклинательным жестом: «Не подходите, не подходите: вы с холода!»

Однако мечта Обломова противостоит действительности не только как желанное – существующему, но и как легендарное поэтическое прошлое – унылому настоящему. И в контексте этой антитезы хронотоп Обломовки в «Сне» отчетливо сориентирован на жанровые каноны идиллии<sup>198</sup>. Жизнь обломовцев протекает в ограниченном уголке, не имеющем никаких связей с остальным миром. Замкнутость пространства неминуемо стирает и все временные границы: «Правильно и невозмутимо совершается там годовой круг», времена года сменяют друг друга в точно положенный срок, делая природное бытие обломовцев стабильным и предсказуемым. Люди, в полном согласии с природой, живут в том же циклическом ритме. Одно поколение сменяет другое, повторяя одни и те же фазисы жизни: рождение, взросление, женитьба и смерть. По этим векам, собственно, и отсчитывалось обломовцами время, календарей у них, естественно, не было. Конфликт между «отцами» и «детьми» в Обломовке был исключен. «Норма жизни была готова» и преподана детям родителями, «а те приняли ее, тоже готовую от дедушки, а дедушки от прадедушки, с заветом блюсти ее целость и неприкосновенность, как огонь Весты». И Обломов, как герой патриархальной идиллии, привык к тому, что в жизни природной и человеческой царит закон круговорота. Недаром Обломов любит поговорить о «вечном лете», «вечном веселье», «вечном ровном биении покойно-счастливого сердца», «вечном нравственном здоровье» и т. п. И в итоге со своей привязанностью к одному месту жительства, одному распорядку дня, с неистребимой боязнью всяких резких перемен в судьбе и страхом принятия личных ответственных решений он закономерно остается «не у дел» в современном веке. А век этот не терпит ничего «вечного» и неизменного. Время в нем не циклическое, а линейное. Оно не повторяется, а поступательно развивается. И Обломов со своим замкнутым духовным кругозором неизбежно теряет чувство движения истории. Без всяких поправок перенося в современную Россию, охваченную духом предпринимательства и деловой инициативы, крепостнический уклад Обломовки, заглавный герой романа, не мыслящий жизни без «трехсот Захаров», смотрится порою комически, а порою – трагически на пороге нового, «промышленного века».

В этом смысле явление «обломовщины», изображенное Гончаровым, можно истолковать и в категориях «романа воспитания»<sup>199</sup>. Герой не выдерживает испытания временем. Он никак не может «повзрослеть», так как «задержался» в развитии. Черпая все нормы из памяти о своем культурном детстве из мира Обломовки, привыкнув ко всему готовому, герой не в состоянии жить собственным умом, следить за изменяющейся жизнью, и, соответственно, не корректируются его идеалы. Обломов действительно представляет позднюю вариацию типа «лишнего человека» в русской литературе, а мотив преждевременного угасания, «старческого детства», частый в монологах героя, его склонность к мучительной рефлексии, парализующей волю, – все это вместе взятое заставляет невольно вспомнить его литературных предшественников – Онегина и Печорина.

---

<sup>198</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, М., 1975. С. 373–375; 383.

<sup>199</sup> Краснощекова Е. Гончаров. Мир Творчества. СПб., 1997. С. 354.

В отличие от Обломова Андрей Штольц не бежит от «промышленных забот» современной действительности в благословенные времена патриархальной Аркадии. Именно Штольцу удалось, как замечает автор, «найти равновесие практических сторон с тонкими потребностями духа». А значит, Штольц побеждает иссушающий прагматизм «железного» века на его же исторической территории. Недаром в его воспитании тесно переплелись русские (патриархальные) и немецкие (европейско-буржуазные) корни. Характер Штольца сформировался под влиянием двух противоположных, но одновременно действовавших моделей воспитания: русского «барина» и немецкого «бюргера». По замыслу Гончарова, в личности Штольца должны были органически соединиться, с одной стороны, «западный» ум и сильная воля, а с другой – русская «мягкость», «округлость», патриархально-семейственное начало («веру он исповедовал православную»). Первое принадлежит отцовскому воспитанию; второе – материнскому (музыка Герца, атмосфера мечтательности и патриархального уюта). Удалось ли Гончарову показать этот синтез не умозрительно, а в самой органике характера «русского немца» – вот вопрос, который не находит в романе однозначного решения. В какой-то степени помогает его прояснить во многом родственный Штольцу образ Ольги Ильинской. Антитеза «Обломов – Ольга Ильинская» во многом продолжает смысл антитезы «Обломов – Штольц». Характер Ольги, как и Штольца, органично сочетает в себе «старое» и «новое». Как пушкинская Татьяна Ларина, Ольга проста и естественна: «Ни жеманства, ни кокетства, никакой лжи, никакой мишуры, ни умысла!» Но как героиня иного исторического времени, Ильинская более уверена в себе, ум ее более, чем ум Татьяны, требует постоянной работы. Не зря в характере Ольги Гончаров отмечает полное отсутствие всего «книжного». По мнению Добролюбова, «в ней более, нежели в Штольце, можно видеть намек на новую русскую жизнь»<sup>200</sup>. В самом деле, Ольга – ровесница «мансипированных» героинь И. С. Тургенева (Елена Стахова из «Накануне») и даже Н. Г. Чернышевского (Вера Павловна из «Что делать?»). Ей недостаточно «просто любить» конкретного человека. Ей обязательно нужно изменить его, поднять до своего идеала, привить новые взгляды. В отношениях с Обломовым Ольга всегда балансирует на этой тонкой грани между порывами женской страсти и учительством. «Она укажет ему цель, заставит полюбить опять все, что он разлюбил, и Штольц не узнает его, воротясь. < ... > Она даже вздрагивала от гордого, радостного трепета, считала это уроком, назначенным свыше». Не случайно в какой-то момент Обломов видит в ней шекспировскую Корделию. Может быть, самое главное в характере Ольги – удивительный синтез женственного лиризма и мужественной гордости. Вот почему ей так удается ария «*Casta diva*» из оперы Беллини «Норма». «Чувство» и «дело» в ней по-своему спаяны даже крепче, чем в характере Штольца. Любя Обломова, она, как античный Пигмалион, буквально «лепит» из него «нового человека», творит «чудо». Романтика дела, следовательно, также присуща Ольге. И поначалу задуманное ею «чудо», казалось, вот-вот станет явью. Зброшен обломовский халат. Созерцатель превращается в деятеля. И все же эти количественные изменения в характере Обломова, увы, не переводят его в новое качество. Каждое новое движение не порывает с доминантой характера, а является ее новой формой. Такой вывод следует уже из первоначального развернутого портрета Обломова, которым открывается роман: «Движения, если был встревожен, сдерживались мягкостью и не лишеною своего рода грации ленью». А чего стоит хотя бы это портретное описание влюбленного Обломова: «Он лежал на спине и наслаждался последними следами вчерашнего свидания. «Люблю, люблю, люблю», – дрожало еще в его ушах лучше всякого пения Ольги...» Итак, «люблю, люблю» мирно уживается с «лежал на спине». Таким образом, «родная Обломовка» не покидает героя даже в минуты сильных душевных порывов. Замкнутость духовного мира Обломова лишней раз подчеркивает такая деталь одежды, как «настоящий восточный халат». По мнению А. В. Дружинина, автора известной статьи (1859) о романе «Обломов»,

---

<sup>200</sup> Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. М., Л., 1962. С. 341–342.

умение «любовно» выписывать детали одежды и быта своих героев пришло к Гончарову от фламандских живописцев XVII в. (критик указывал, в частности, на голландского художника Ф. ван Мириса-старшего). Однако это умение не ограничивается желанием придать бытовым деталям пластическую или даже психологическую выразительность. Деталь у Гончарова подчас возводится в степень многозначного символа. Тот же халат является «знаковым» воплощением судьбы Обломова. Так, под влиянием любви к Ольге Обломов изменяется, но над всеми его «чудесными» превращениями, как дамоклов меч, нависает «тень» халата<sup>201</sup>. Он напоминает о себе даже тогда, когда сами герои о нем забыли напрочь. Халат как бы замыкает все изменения характера Обломова неким магическим кругом, из которого ему не дано выйти. Только оставаясь «Обломовым», герой может любить, быть великодушным и совершать безрассудные поступки влюбленного. Но выйдя он из своего духовного пространства Обломовки, переступи черту, и вместе с «обломовщиной» исчезнет в нем и главное его достоинство – «честное, верное сердце», не издавшее, по словам Штольца, «ни одной фальшивой ноты». Поэтому на последнюю отчаянную попытку Ольги и Штольца насильно вырвать Обломова из заколдованного «пространства халата», герой отвечает категорическим «нет»: «Я прирос к этой яме больным местом; попробуй оторвать – будет смерть».

Дом Агафьи Матвеевны Пшеницыной и стал местом, где Илье Ильичу была сполна отпущена возможность раскрыть все, и лучшие, и худшие качества своей натуры. Для «европейского» взгляда Ольги и Андрея Штольца видна только внешняя, «нелепая» сторона образа жизни семейства Пшеницыной – Обломова, вторая же, «смирная», чисто «русская» глубина духовности этой жизни Штольца недоступна.

Чем ближе к финалу романа, тем отчетливее в отношении Обломова с поколением «новых людей» вторгается мотив непонимания, глухой стены. Этот мотив герои наделяют фатальным значением. В итоге к финалу сюжет романа приобретает черты своеобразной «трагедии рока»: «Кто проклял тебя, Илья? Что ты сделал? Ты добр, умен, нежен, благороден... и... гибнешь!»

В этих прощальных словах Ольги «трагическая вина» Обломова прочувствована вполне. Однако у Ольги, как и у Штольца, есть и своя «трагическая вина». Увлечшись экспериментом по перевоспитанию Обломова, они и не заметили, как любовь к нему переросла в диктат над душой человека другой, чем у них, но по-своему поэтической организации. Требуя от Обломова, причем нередко в ультимативной, категорической форме, стать, «как они», эти «воспитатели» по инерции вместе с «обломовщиной» отвергли в Обломове и лучшую, мечтательную часть его натуры. Пренебрежительно брошенные на прощание слова Ольги – «А нежность... Где ее нет!» – незаслуженно и больно ранят сердце Обломова.

Итак, каждая из сторон конфликта не желает признать за другой право на самоценность ее духовного мира, со всем плохим и хорошим, что в нем есть; каждый, особенно Ольга, непременно желает переделать личность другого по своему образцу и подобию. Вместо того, чтобы перебросить мост из поэзии «века минувшего» в поэзию «века нынешнего», обе стороны сами воздвигают непроходимую преграду между поколениями. Диалога культур и времен не получается. Не на этот ли глубинный пласт содержания романа намекает и «внутренняя форма» его заглавия? Ведь в ней отчетливо слышится семантика архаического корня «обло» – «круг» (др. – русск.), что можно истолковать двояко: внутренняя цельность, завершенность характера, но и одновременно его замкнутость, закрытость, неспособность к усвоению чужого, а значит, к развитию. Во всяком случае Гончаров отлично понимал, что нигилистическое восприятие культурных ценностей патриархальной России прежде всего обеднит культурное самосознание представителей «России новой». И за непонимание этого закона и Штолец, и Ольга расплачиваются в своей совместной судьбе то приступами

---

<sup>201</sup> Пруцков Н. И. Мастерство Гончарова-романиста. М., Л, 1961. С. 95–97.

«периодического оцепенения, сна души», то вдруг подкрадываясь из мрака «голубой ночи» обломовской «грезы счастья». Безотчетный страх тогда овладевает Ольгой. Этот страх не может ей растолковать «умный» Штольц. Зато автору и читателям вполне понятна природа этого страха. Это обломовская «идиллия» властно стучится в сердца поклонников «поэзии дела» и требует признания своего законного места в ряду духовных ценностей «новых людей»... «Дети» обязаны помнить своих «отцов».

Как преодолеть этот «обрыв», эту пропасть в историко-культурной цепи поколений – этой проблемой уже непосредственно будут жить и мучиться герои следующего капитального романа Гончарова. Он так и называется – «Обрыв». И словно к Штольцу и Ольге, позволивших себе испугаться и устыдиться странной симпатии к обломовской «грезе счастья», будетобращен этот внутренний голос спокойного раздумья одного из центральных героев «Обрыва» Бориса Райского, сливающийся на сей раз с голосом самого автора: «А пока люди стыдятся этой силы, дорожа «змеиной мудростью» и краснея от «голубиной простоты», отсылая последнюю к наивным натурам, пока умственную высоту будут предпочитать нравственной, до тех пор и достижение этой высоты немислимо, следовательно, немислим и истинный, человеческий прогресс».

### **«Обрыв» как заключительная часть романной трилогии Гончарова**

Обрыв»(1869) неизменно осознавался Гончаровым в качестве заключительной части романной трилогии, поскольку «писан одним и тем же умом, воображением и пером»<sup>202</sup>. Действительно, в «Обрыве» без труда обнаружим знакомые по другим романам типы «мечтателя» и «практика» (Райский – Тушин); патриархальный уклад Малиновки живо напоминает идиллию Обломовки, любовная коллизия «Райский – Вера» (а также «Райский – Софья Беловодова») смоделирована по образцу той же ситуации «Пигмалион – Галатее», что и коллизия «Обломов – Ольга» (только в роли Пигмалиона на сей раз выступает собственно мужской персонаж). В отраженном, как бы предварительно пропущенном сквозь призму художественного здания «Обломова» свете явлены в последнем романе Гончарова знакомые мотивы и образы «Обыкновенной истории». Так, вся первая часть «Обрыва» как бы в сжатом виде воспроизводит историю «утраты иллюзий» юного провинциала-романтика Райского в Петербурге, а портрет Ивана Ивановича Аянова представляет собой сильно урезанный вариант образа Адуева-старшего. Последний роман Гончарова и начинается, по сути, с того, чем заканчивается «Обыкновенная история» – с возвращения романтика в родовое гнездо, к своим культурным и нравственным корням...

Однако «сквозной сюжет» романной трилогии в «Обрыве» значительно усложнен и расширен. Ибо в центре романа оказывается фигура не просто мечтателя, но собственно человека искусства – писателя Райского. Внутри авторского замысла «Обрыва» на глазах читателя зарождается и замысел романа героя: оба «романа» как бы пишутся одновременно (композиционный эффект «романа в романе»), одни и те же события служат материалом и Гончарову, и его герою Райскому. Следовательно, романский сюжет не только непосредственно проживается героями, но и является предметом творческой рефлексии Райского, а через него и самого Гончарова актом «самосознания и самопроверки»<sup>203</sup>. Написание романа заставляет Райского постоянно расширять художественную раму повествования, вводить в сюжет все новые и новые «портреты», «картины» и «сцены». Таким способом мотивируется многонаселенность этого последнего произведения Гончарова, включенность в его орбиту множества непосредственно не связанных с сюжетом типов, как петербургских, так и провинциальных. Сама же генеральная для трилогии

---

<sup>202</sup> Гончаров И. Л. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1980. С. 107.

<sup>203</sup> Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 255.

проблема смены старого, феодального уклада новым, буржуазным в «Обрыве», таким образом, перекрывается более общей, философско-эстетической проблемой соотношения «правды искусства» с «правдой жизни», возможности искусства творить и преобразовывать действительность и, как следствие, роли творческой личности в осуществлении исторического и культурного прогресса.

Далее, «сквозной сюжет» романной трилогии в «Обрыве», несомненно, осложнен вводом в структуру нейтрального конфликта совершенно нового, ранее не встречавшегося у Гончарова варианта «героя-деятеля» – нигилиста Марка Волохова, «нового человека». В результате в круг «вечных проблем» и «вечных типов» романного мира Гончарова неожиданно врываются «злоба дня», политические страсти пореформенного времени. Уже в прижизненной критике борьба с Волоховым и волоховщиной была признана идеологическим стержнем творения Гончарова, а в советском литературоведении «Обрыв» часто рассматривался в ряду так называемых антинигилистических романов типа «Некуда» и «На ножах» Н. С. Лескова. Разумеется, в такой трактовке жанровой природы «Обрыва» много натяжек и перехлестов, однако не учитывать усиления публицистического начала в стиле автора «Обрыва», особенно в пятой, заключительной части романа, конечно, нельзя. Авторская философия прогресса, сформулированная в финальной части романа, органично вытекает из самой художественной ткани произведения и является концентрированным выражением идейного смысла всей трилогии. Своими финальными «публицистическими вставками» «Обрыв» чем-то начинает напоминать сюжетно-повествовательную структуру «Войны и мира» Л. Толстого с ее синтезом художественного и риторического слова. Сами же романские типы Гончарова возводятся в финале «Обрыва» в ранг масштабных аллегорий (например, образ «бабушки-России»), в результате сюжет всей трилогии превращается в притчу об исторических судьбах России.

И все же, несмотря на значительное место фигуры Волохова в общей системе образов, не этому герою принадлежит ведущая роль в сюжетном развитии «Обрыва». Сюжетом движет Райский, точнее его художественно-артистический взгляд на происходящие события, тот идеал жизнотворчества, которым одушевлены все поступки незадачливого «романиста». Недаром роман первоначально назывался «Художник». В чем же суть артистического идеала Райского?

Райский в романе прежде всего предстает поклонником *красоты* и проповедником *страсти*, точнее *страсти, оживляющей красоту*. Саму страсть он понимает весьма широко: это и любовь-страсть, и темперамент-страсть художника, и страсть служения высокой религиозной или общественной идее... В страсти он видит панацею от вековечного сна и застоя, могучее средство пробуждения как личного, так и гражданского сознания, мощный рычаг прогресса. Именно страсть, по мнению Райского, им лично испытанная и пережитая, глубокое эмоциональное потрясение, череда страданий и побед над самим собой дадут жизнь и задуманному им роману, свяжут разрозненные картины и образы петербургской и малиновской жизни в одно художественное целое. Страсть одушевит статичные типы мраморной кухни Беловодовой, наивной Марфеньки, величаво-старомодной Татьяны Марковны Бережковой, ее трогательно-безобидного «джентльмена» и ухажера Тита Никоньча Ватутина. С точки зрения Райского, сам по себе анализ этих типов, каким бы скрупулезным и обширным он ни был, не способен дать ответ на вопрос о смысле и назначении жизни, об исторических судьбах России в целом. Ибо высшая, бытийственная суть этих характеров до конца раскрывается не в типичных обстоятельствах их социально-бытового окружения, а, наоборот, в «нетипичной» ситуации духовного потрясения, в отношении этих героев к «пункту счастья», к любви. Этот принцип касается абсолютно всех героев «романа Райского», включая Волохова и Веру. Как бы повинувшись творческому замыслу своего главного героя, и сам Гончаров, по сути, практически оставляет без внимания собственно политическую программу Волохова, целиком сводя ее к пониманию «пункта счастья», а именно: освобождающей, раскрепощающей сознание человека страсти-любви. В итоге «злободневное» в романе целиком подчиняется решению

«вечных вопросов» и выявляет свою «прогрессивную» или «реакционную» суть только в тесной связи с последними.

Райский – «романист» понимает цели своего творчества весьма широко. Это не просто созерцательно-отвлеченное перевоплощение жизненной эмпирики в образы, но и внесение творчества в повседневное существование – свое и окружающих. Чтобы образы вышли «живыми», их сначала следует оживить в реальности, внушить им страсть к чему-то или к кому-то (пусть даже и к самому себе!), дать им возможность сполна раскрыться в этой страсти, а лишь затем властью художника отстранить их от собственного душевного опыта и отрешенно-объективно перенести вызванные им же к жизни типы на бумагу. Жизнетворчество, следовательно, рассматривается Райским как важная и необходимая ступень творчества как такового, а написание романа становится не кабинетным занятием, а делом жизни. Если в романе «Обломов» «поэзия» и «дело» сливались в образе собственно «человека дела» Штольца, то в «Обрыве» Гончаров экспериментирует с возможностью достижения искомого синтеза в характере «человека искусства» – Райского. Райский ставит себя в положение «развивателя» женской натуры. «Рецепт» своим ученицам их наставник предлагает всегда один и тот же: по-настоящему полюбить, разорвать «оковы» домашнего плена и светских условностей, бросить вызов феодальным привычкам среды и в конечном итоге – «эмансипироваться», стать внутренне свободными.

И в этой роли Учителя «художник Райский» неожиданно сближен в сюжете со своим антагонистом, подлинным «революционером страсти» Марком Волоховым. Волохов тоже станет во время свиданий призывать Веру «перейти Рубикон», так же страстно будет заклинать «преодолеть предков и тетушек», распрощаться со «старой правдой», внушенной ей «рабским» воспитанием в доме бабушки. Волохов тоже чувствует себя в роли «освободителя» женщины, когда внушает ей «новые», «прогрессивные» понятия о свободе брака.

Правда, если Райский в своей «философии страсти», скорее, исповедует чисто эстетскую, романтическую позицию, то Волохов – последовательный «реалист». Райский «освобождает» в основном на словах, Волохов – на деле («Я зову вас на опыт», – взывает он к Вере). Как бы иронически ни относиться к «опытам» Волохова, надо отдать ему должное: в отстаивании убеждений он гораздо последовательнее и принципиальнее своего несчастливого соперника. Недаром Вера, как замечает Гончаров, «увлеклась его личностью, влюбилась в него самого, в его смелость, в самое это стремление к новому, лучшему – но не влюбилась в его учение». Свидания Волохова с Верой больше напоминают поединок двух сильных волей, принципиальный спор, в котором каждый до последнего защищает свои идеалы.

И все же в главном Райский и Волохов похожи. Марк ратует за «свободную любовь» – чувство, свободное от всяких нравственных обязательств. Вера метко называет такую любовь «птичьей жизнью». В свою очередь, Райский – «поэт страсти». Кончилось вдохновение – кончилась и страсть. Так случилось с Беловодовой. Так будет и с Верой. Недаром последняя называет его «хитрой лисой». Эта непредсказуемая изменчивость артистической натуры Райского, дающая о себе знать во всем: в темпераменте, поступках, в выражении лица, – эта постоянная *игра* в жизнь делает героя-художника своеобразным двойником нигилиста Волохова. И это касается не только любви. Любой образ не становится подлинной жизнью Райского, а лишь рассматривается в качестве стимула поэтического вдохновения. Райский может, например, как и Волохов, смело выступить против мракобеса Тычкова, но поза обличителя все же для него так и останется позой. Прошло вдохновение, и Райскому становится стыдно отыгранной им роли. Нигилизм Волохова тоже, по существу, реализуется в нелепо-детских шалостях и хулиганских выходках. Он по-своему такой же «артист», как и Райский, на что прозорливо указывает бабушка Татьяна Марковна. В результате оба противника – и Райский, и Волохов – остаются для Гончарова неизлечимыми *дилетантами* и в «науке страсти нежной», и в науке жизни. Новый «человек дела», нигилист-разночинец, пришедший на смену дворянскому интеллигенту, «художнику», таким



образом, мало чем от него отличается.

А раз так, то общественный прогресс, констатирует Гончаров, топчется на месте; обе «правды» – и старая, и новая – в никуда, или, если следовать образному языку романа, в «обрыв». Именно туда выстрелами каждый раз призывает Волохов Веру, а «брат» Райский всякий раз выступает в роли неудачливого наперсника, в конечном итоге помогающего своей названной «сестре» в «обрыв» сойти (в прямом и переносном смысле).

Символика «обрыва» весьма показательна для структуры конфликта последнего романа Гончарова. Обрыв становится границей между двумя нравственно-культурными пространствами: пространством «своим», где господствует «старая правда» бабушки Татьяны Марковны Бережковой с ее символами *Дома* и *Сада*, и пространством «чужим» – враждебным, напоминающим спуск в Ад, где господствует «новая правда» бездомного Марка. Усадьба Бережковой в соответствии с литературной традицией, закрепившейся за этим пространственным *Тосив'ом*<sup>204</sup>, описана в романе как своеобразный «земной рай», хранительное, но абсолютно замкнутое пространство, в котором гармония и счастье уживаются с покоем и тишиной, заставляющими, на первый взгляд, вспомнить Обломовку. Однако отождествлять полностью идиллию Малиновской усадьбы с пространством Обломовки никак нельзя.

Коллективный опыт, опора на традицию в доме Бережковой не переходят в инерцию ума и воли, не оборачиваются диктатом над ближними. «Просвещенный консерватизм» – такой формулой можно обозначить воспитательную программу Бережковой. И себя, и своих родных она воспитывает так, чтобы долг перед другими стал внутренней потребностью личности, а уважение к авторитетам (в том числе и к власти предрержавшим) не превращалось бы в лакейство. В результате уклад Малиновки и впрямь изображается Гончаровым как идеальная модель человеческого сообщества, ибо в нем соблюдена та «золотая середина», которая не позволяет порядку превратиться в деспотию, а свободе – во вседозволенность. В основу такой модели положен, несомненно, идеал чисто христианский: смирение своего «я» и уважение к нравственному выбору других. Именно на почве такого идеала, как увидим, и вырастет впоследствии чисто жертвенный характер главной героини романа – Веры.

Что же заставило в таком случае Веру покинуть хранительную сень бабушкиного Эдема и пересечь границу пропасти, поддасться соблазну «новой правды»? Отчасти, безусловно, то желание вкусить от плодов познания добра и зла, та самонадеянность ума, которые роднят неукротимый нрав Веры с мироощущением «нового человека» Марка Волохова. Пусть и с осязательным оттенком пародийности, их первая встреча строится Гончаровым явно по аналогии со сценой искушения первых людей в раю: Марк поедает яблоки в саду Бережковой и предлагает Вере отведать «плодов». Уже задним числом свое «падение» Вера расценивает как возмездие за собственную гордость. Героиня понимает, что попала в опасность из-за «своей самолюбивой воли». Как бы в добавление к этим аллюзиям, в финале романа актуализуется мотив родовой вины: грех молодости бабушки отзывается и в судьбе Веры и Марка, которые тоже прельстились желанием «быть как боги» (эту библейскую фразу, сгубившую «первых людей», часто любит повторять Волохов).

Однако мотив искушения – далеко не главный в ряду тех, которые, как магнит, притягивают каждый раз Веру к опасной черте пропасти. Гораздо более Вера движима другим желанием – желанием жертвенного подвига. В «ад», на дно страшного обрыва к Марку, она спускается в основном для того, чтобы даже с риском собственной нравственной гибели «спасти» «заблудшего» и вместе с ним выйти из темной пропасти, подняться наверх, под хранительную сень бабушкиного Эдема: «Не бегите, останьтесь, пойдем вместе туда, на гору, в сад, – умоляет Вера своего возлюбленного. – Завтра здесь никого не будет счастливее нас». Во время последнего трагического свидания, уходя от Марка, возвращаясь одна в свой

---

<sup>204</sup> Щукин В. Миф дворянского гнезда: Геокультурное исследование по русской классической литературе. Краков. 1997.

«земной Рай», Вера, подобно герою древней легенды, оборачивается назад, желая бросить прощальный взгляд на околдованного чарами «новой, демонической правды» возлюбленного. Этот взгляд, ошибочно истолкованный Марком как безоговорочное признание его правоты, на самом деле, со стороны Веры являлся духовным жестом примирения и сострадания. Вот почему он сопровождается знаменитой авторской ремаркой: «Боже, прости ее за то, что она обернулась!» Учет данного смыслового подтекста всей сцены позволяет понять, почему явившийся Райскому в роковую ночь со дна обрыва образ «падшей Веры» сияет такой лучезарной красотой. От видения этого веет миром и кротостью, и не «падение» знаменует оно, а «торжество любви» над злыми и разрушительными силами, «праздник, который, кажется, торжествовал весь мир, вся природа». Так сцена «падения» и «гибели» закономерно оборачивается сценой «воскресения», причем понятого максимально обобщенно: красота воистину спасает мир от смерти.

Здесь пролегает смысловая грань, принципиально отделяющая образ Веры от образа ее предшественницы Ольги Ильинской. Вера до последнего борется за своего возлюбленного, постоянно готова идти на компромисс. Ее отношения с «новой правдой» Марка – это отношения не конфронтации, а диалога, в котором героиня не претендует на монополию нравственной истины, а стремится искренно понять, куда зовет апостол новой веры. Именно эта диалогическая установка, доминирующая в характере Веры, и определяет ее исключительную по важности роль посредника между правдой «прошлого» и «будущего».

Оппозиции «прошлого» и «будущего», движения «вперед» и «назад», «вверх» и «вниз» получают в романе пространственную прикрепленность к символической границе «обрыва» и, следовательно, тоже наделяются ассоциативными значениями. Именно на языке пространственно-временных символов и выражает себя в романе авторская концепция исторического прогресса, формирующая «сквозной сюжет» всей романной трилогии. Если в предыдущих романах эти пространственно-временные оппозиции рассматривались, в конечном итоге, как антагонистичные, то в «Обрыве» взаимоисключающее поле смыслов в них значительно затушено; приглушено. Наоборот, всячески подчеркивается относительность противопоставления «прошлого» и «будущего», «регресса» и «прогресса» («назад» – «вперед»), «падения» и «воскресения» («низ» – «верх»).

Вступая в диалог с «новой правдой» Марка, женским чутьем Вера поняла: все, что было в этом учении верного, то давно уже не являлось новым; в свою очередь, все, что претендовало на «новое слово», – было неверным. А посему «основы будущего – в прошлом». Да и Волохов прекрасно понимал: любовь сильной и свободной Веры рождена отнюдь не «новой» моралью, а – парадокс! – моралью бабушки, за которой он,

Марк, никогда не признавал свободы и силы. Старая жизнь окрашивалась Верой в такие живые, здоровые тона, о каких только могла мечтать правда Марка, зовущая в мифическое будущее. Вот почему Марк, уходя от Веры, как замечает автор, «за спиной у себя оставлял навсегда то, чего уже никогда не встретит *впереди*» (курсив наш – С.С.). Векторы «будущее» – «прошлое», «вперед» – «назад» в пространственной символике романа как бы поменялись местами. Сказанное не означает, что Гончаров встал на ретроградные позиции в решении вопроса о нравственном прогрессе общества. Нет, писатель не отрицает само движение «вперед», но мыслит это движение в хранительных рамках «прошлого», помогающего удерживать прогресс у той черты, когда свобода вот-вот готова перейти в своеволие, а самостоятельность воли – в откровенный эгоизм. Такое движение совпадает с пространственной моделью бабушкиного сада: чем дальше от дома, тем «сад был запущеннее», но в этой «запущенности» сохранялась и своя манящая таинственность, и братская преемственность с предыдущим порядком («кучка лип хотела было образовать аллею, да вдруг ушла в лес и братски перепуталась с ельником, березняком»). Здесь граница, кладущая предел движению: «И вдруг все кончалось обрывом...»

Как же соблюсти «золотую середину» между новым и старым в развитии и отдельной личности, и общества, как сберечь преемственность между личным и коллективным духовным опытом, живой жизнью, не терпящей авторитетов, и историческим преданием?

Как, наконец, двигаться вперед, но так, чтобы нравственный прогресс, с одной стороны, не порывал со своими корнями и не упускал из виду «бабушкин дом», а с другой стороны, не забывал о захватывающей дух перспективе, которая открывалась взору героев уже за пределами страшного «обрыва», – там, далеко, на той стороне Волги: «Вдали желтели песчаные бока гор, а на них синел лес; кое-где белел парус, да чайки, плавно махая крыльями, опускались на воду, едва касались ее и кругами поднимались опять наверх...»?

Разрешением этих социокультурных и пространственно-временных коллизий, попыткой их диалектического синтеза призвана была стать на заключительной стадии романа фигура Ивана Ивановича Тушина.

Само «дело» Тушина описано как очередной вариант общественной утопии. Образцовое хозяйство «Дымок» соединяет себе, с одной стороны, все лучшие черты буржуазного европеизма, а с другой – все положительные качества русской патриархальности. Чудеса техники, напоминавшие «образцовое английское заведение», одушевлены личностью самого Тушина – рачительного хозяина, который работает сам и является «отцом родным» для всех рабочих. Идиллический образ русского помещика, наряженного в европейский костюм фабриканта, восходит еще к образу гоголевского Костанжогло. Гончаров, поклонник «пушкинской линии» русской культуры, в «Обрыве», таким образом, неожиданно в построении утопических идеалов наследует именно Гоголю. Тушин в романе представлен антиподом как Волохова – «хищного волка», так и Райского – «хитрой лисы». В Тушине, как добром «медведе», «все открыто <...>, все слишком просто», а потому устойчиво, надежно. Между словом и делом он не знает расхождений. По мысли автора, именно этот герой был способен стать для Веры надежным учителем, так как с ним она могла неторопливо ожидать «какого-то серьезного труда, какой могла ей дать жизнь со временем, по ее уму и силам».

Но вот свяжет ли Вера с Тушиным свою окончательную судьбу? Этот вопрос остается в романе открытым. Очевидно лишь одно: Тушин – это тот человек, который нужен героине только на данном, трагическом витке ее жизни. Неизвестно, что произойдет, когда, изжив горечь поражения. Вера вновь, вероятно, обретет ту силу, которую подспудно чувствует в ней и которой инстинктивно боится бабушка. Тогда может возникнуть кризис, еще более острый, чем «болезнь» Ольги Штольц.

Найденное равновесие в душевном и в историко-культурном опыте главных героев романа, увы, на поверку выглядит непрочным. Даже, казалось бы, «остепенившийся» в финале Райский все равно остается «артистом» в душе: он по-прежнему бросается «от искусства к природе», к новым людям, новым встречам. Найденная в финальном образе Тушина формула «русского прогресса» обнаруживает все признаки миражности. «Дела у нас, русских, нет, есть мираж дела», – печально констатирует Райский. «Тень «обломовщины» как синонима затянувшегося несовершеннолетия нации, не познавшей просвещенной свободы, проступает в рассуждениях очередного гончаровского героя»<sup>205</sup>.

Романная трилогия Гончарова, поднявшись в заключительном романе на новый, качественно более высокий уровень художественного обобщения, все равно заканчивается открытым финалом.

## Основные понятия

Тип, типическое, физиологический очерк, роман воспитания, антинигилистический роман, роман в романе (композиционный прием), герой – «романтик», герой – «практик», герой – «мечтатель», герой – «деятель», реминисценции, аллюзия, антитеза, идиллический хронотоп; художественная деталь, «фламандский стиль», символический подтекст, утопические мотивы, система образов.

---

<sup>205</sup> Краснощекова Е. Гончаров. Мир творчества... С. 440.

## Вопросы и задания

1. Дайте общую характеристику раннего, «предромантического» творчества Гончарова.
2. Охарактеризуйте замысел «романной трилогии» Гончарова в целом. Каким историко-культурным контекстом этот замысел порожден?
3. Что сближает роман «Обыкновенная история» с художественными установками «натуральной школы»? Что отличает?
4. Выявите в романе «Обыкновенная история» реминисценции знакомых вам текстов русской и западноевропейской классической литературы. Какую функцию в тексте романа они выполняют?
5. Сравните диаметрально противоположные взгляды представителей революционно-демократической (Н. А. Добролюбов) и «эстетической» (А. В. Дружинин) критики на проблему «Обломов и обломовщина». Как вы думаете, не содержится ли в самом авторском замысле романа возможность подобной двойственной трактовки? Каким крайностям в трактовке одних и тех же образов и ситуаций, по вашему мнению, не удалось избежать ни Добролюбову, ни Дружинину?
6. По какому принципу построена система образов в романе «Обломов»? Раскройте содержание основных сюжетных антитез. Как в каждой из них прослеживается диалектика конфликта между героем – «мечтателем» и героем – «деятелем»?
7. Покажите место «Сна Обломова» в композиции романа. Какие особенности художественного пространства и времени сближают описание Обломовки: а) с народной волшебной сказкой; б) с идиллией? Какое значение эти пространственно-временные характеристики имеют для понимания трагедии Обломова?
8. Как вписывается роман «Обрыв» в общий идейно-художественный замысел «романной трилогии» Гончарова? Какие жанрово-стилевые черты отличают этот роман от предшествующих частей трилогии?
9. Как в сюжетной линии «Райский-Волохов» получает свое дальнейшее развитие гончаровская антитеза героя – «мечтателя» и героя – «деятеля»? Раскройте значение мыслей Райского о назначении искусства и красоты в жизни для понимания авторского замысла романа.
10. Выявите своеобразие женских типов в романах Гончарова, их роль в развитии сюжета и конфликта. Какое место в этом ряду занимает образ Веры?
11. Раскройте значение «утопического» пласта содержания «Обрыва», связанного с образами Татьяны Марковны Бережковой и Тушина. Как в сюжетной линии этих героев воплощаются авторские представления о существенном прогрессе истории?
12. Подумайте над значением художественной детали в жанровой структуре романов Гончарова. Как они создают символический подтекст сюжета? Как вы понимаете тезис А. В. Дружинина о «живописности» стиля Гончарова, о его «сродстве» с «фламандскими мастерами»?

## Литература

- Краснощечкова Е.* Гончаров. Мир творчества. СПб., 1997.
- Манн Ю. В.* Философия и поэтика «натуральной школы». В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.
- Недзвецкий В. А.* Романы И. А. Гончарова. М., 1996.
- Отрадин М. В.* Проза И. А. Гончарова в литературном контексте. СПб., 1994.
- Пруцков Н. И.* Мастерство Гончарова-романиста. М., 1970.
- Старосельская Н. Д.* Роман И. А. Гончарова «Обрыв». М., 1990.
- Таборисская Е. М.* О понятии «пространство героя» (на материале романа И. А. Гончарова «Обломов»). В кн.: Проблема автора в художественной литературе. Вып. IV.

Воронеж, 1974.

*Цейтлин А. Г.* И. А. Гончаров. М., 1950.

## **Глава 9**

### **С. Т. Аксаков (1791–1859)**

А. С. Хомяков в одной из последних своих статей «Сергей Тимофеевич Аксаков», опубликованной в журнале «Русская беседа» в 1859 г. и явившейся некрологом Аксакову, писал: «По-видимому, его поприще представляет какую-то странность, почти необъяснимую. Долгая жизнь и – очень короткий срок художественной деятельности. Эта деятельность не смолода, как часто бывает, но в годах уже близких к старости, и не мгновенно возбужденная (что также случалось), но мгновенно измененная и как будто чем-то оплодотворенная после долгих и бесплодных стремлений... На шестом десятке стал он великим, всеми признанным, всеми оцененным художником».

#### **Творчество раннего периода**

С. Т. Аксаков, принадлежавший к поколению А. С. Пушкина, А. С. Грибоедова, А. А. Бестужева и других поэтов и писателей первой половины XIX в. стал заметным явлением в русской литературе лишь в 1840-е годы. Литературное творчество С. Т. Аксакова разделяется на два этапа: первый охватывает 1810-е – 1830-е годы, второй же, принесший подлинную известность писателю, ознаменован появлением в 1834 г. рассказа «Буря» и завершен в 1858 г.

Ранние литературные опыты С. Т. Аксакова относятся к началу XIX в. В 1808–1811 гг. Аксаков жил в Петербурге, в это время завязываются первые литературные знакомства писателя. Под влиянием идей одного из организаторов и вдохновителей общества «Беседа любителей русского слова» А. С. Шишкова, личного знакомства с ним в 1812 г. появляется перевод трагедии Софокла «Филоклет». В 1812 г. Аксаков знакомится с кругом московских литераторов (С. Н. Глинка, А. Ф. Мерзляков, А. А. Шаховской и др.). В 1816 г. Аксаков женится, надолго покидает Москву (до 1826 г.), поселяется в поместье, но не оставляет литературных трудов. В 1819 г. появляется перевод комедии Мольера «Школа мужей»; эта пьеса не была опубликована, но ставилась по рукописи на петербургской сцене. В 1820 г. за литературные переводы С. Т. Аксаков был избран в члены «Общества любителей российской словесности». В 1821 г. появляется стихотворение «Уральский казак», в 1825 г. – статья «Мысли и замечания о театральном искусстве». Во второй половине 1820-х – начале 1830-х годов С. Т. Аксаков был серьезно увлечен театром, занимался театральной критикой. Основным требованием, которое он предъявлял к актерам, было требование «простоты» и «натуральности» исполнения, «обратиться к натуре, истине, простоте; изучить искусство представлять на театре людей не на ходулях, а в их настоящем виде». Особенно были оценены театральным критиком Аксаковым самобытные таланты П. С. Мочалова и М. С. Щепкина.

#### **Творчество в 1830-1850-е годы**

В 1832 г. писатель знакомится с Н. В. Гоголем. Это событие во многом способствовало развитию его прозаического дара. В 1834 г. в свет вышел рассказ «Буря», с которого начинается отсчет нового этапа творчества С. Т. Аксакова, – этапа, который вывел писателя из ряда второстепенных литераторов. Самые значительные его работы появились лишь в 1840-1850-е годы. Это «Записки об ужении рыбы» (1847), «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» (1852), «Рассказы и воспоминания охотника» (1855), «Семейная

хроника и воспоминания» (1856) (отрывки из этого произведения печатались раньше – в 1846 г.), «Детские годы Багрова-внука» (1858).

«Записки об ужении рыбы», «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии», «Рассказы и воспоминания охотника» свидетельствовали о появлении в русской литературе нового типа художника, который органично связан с миром природы, не только знает этот мир с научной точностью, но и воспроизводит его с высоким художественным мастерством и поэтичностью. «Всякая опытность и наблюдения человека, страстно к чему-нибудь привязанного, могут быть полезны для людей, разделяющих его любовь к тому же предмету», – писал С. Т. Аксаков. «Натуральная история рыб», описанная в «Записках об ужении...», была и остается интересной как кабинетному ученому, так и читателю, для которого важна эстетическая сторона произведения. Каждая главка «Записок» включает в себе своеобразный художественный портрет рыб. Ерш, как отмечает писатель, обладает темно-синими глазами, он «пестрый, кроме брюшка, но пестринка какого-то темноватого, неопределенного цвета», «весь блестит зеленовато-золотистым лоском, особенно щеки». Создает С. Т. Аксаков и своеобразную картину нравов рыб, отмечая, например, что хитрость щук доходит до «неразумного излишества». Подобные принципы положены и в основу охотничьих рассказов писателя. Тургенев отмечал, что Аксаков «смотрит на природу (одушевленную и неодушевленную) не с какой-нибудь исключительной точки зрения, а так, как на нее смотреть должно: ясно, просто и с полным участием; он не мудрит, не хитрит, не подкладывает ей посторонних намерений и целей; он наблюдает умно, добросовестно, тонко; он только хочет узнать, увидеть. А перед таким взором природа раскрывается и дает ему «заглянуть» в себя. Оттого, вы будете смеяться, но я вас уверяю, что когда я прочел, например, статью о тетереве, мне, право, показалось, что лучше тетерева жить невозможно... Если бы тетерев мог рассказать о себе, он бы, я в том уверен, ни слова не прибавил к тому, что о нем поведал нам г. Аксаков».

Мир природы в произведениях Аксакова самостоятелен, писатель не ставит его в зависимость от мира человека, не подчиняет человеку, не соотносит явления природы и внутренней жизни человека, что было весьма характерно для большинства русских писателей и поэтов. «Записки об ужении рыбы», «Записки ружейного охотника» С. Т. Аксакова и другие его охотничьи рассказы обнаруживают в авторе особый тип художественного мышления, основная черта которого может быть определена как природность. Авторское сознание в этих сочинениях как будто не вычленено из природы. Природа не только художественный объект, но форма мышления, бытия. Она и анализируется, и диктует свои способы выражения, свой угол зрения»<sup>206</sup>.

### **Мемуарные произведения С. Т. Аксакова. «Семейная хроника», «Воспоминания», «Детские годы Багрова-внука»**

Причины, побудившие писателя обратиться к мемуарному жанру, многочисленны. В литературе 1840-1850-х годов проявляется общий интерес к мемуарной прозе. Самыми заметными явлениями в русской литературе этого времени, связанными с мемуарными и автобиографическими формами, стали книга А. И. Герцена «Былое и думы», трилогия Л. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность».

Объясняя причины появления «Семейной хроники», А. С. Хомяков отмечал: «Снова перечувствовать прошедшее и другим рассказать перечувствованное – вот его единственная задача». И, наконец, может быть, самая главная причина была объяснена и сформулирована сыном писателя Иваном Аксаковым: «Кажется нам, история умственного и общественного развития в России едва ли может быть вполне понятна без частной истории семей, без

---

<sup>206</sup> Анненкова Е. И. Семья Аксаковых в истории русской культуры // Абрамцево. Материалы и исследования. Аксаковские чтения. 1985 и 1987 годов. Выпуск 2. М., 1989. С. 3.

оценки той степени участия, по-видимому, неразумного, самовольного, непрошеного, но тем не менее часто спасительного, которое в нашей личной и общественной судьбе приходится на долю семьи и быта, – непосредственному действию предания и обычая».

История семьи Багровых дает возможность писателю осмыслить тот путь, который проходит в своем духовном развитии русское дворянство. Воссоздавая спокойный, независимый от внешних обстоятельств и исторических событий мир русской семьи, писатель исследует причины духовной цельности или духовного падения человека. Аксаков не рассматривает своих героев с социальных позиций, а дает им нравственно-религиозные оценки. Один из главных героев «Семейной хроники» дед Степан Михайлович Багров, «полный господин не только над своей землей, но и над чужой», далеко не идеализирован автором: разрушительными как для него, так и для всей семьи оказываются вспышки неукротимого гнева. Однако Степан Михайлович обладает куда более ценным качеством, на которое обращает особое внимание Аксаков, – он наделен созидательной силой. Законы правды являются для него основополагающими: «Мало того, что он помогал, он воспитывал нравственно своих соседей! Только правдою можно было получить от него все. Кто раз солгал, раз обманул, тот и не ходи к нему на господский двор...».

Михайла Максимович Куролесов – главный герой второго отрывка из «Семейной хроники», герой принципиально другого, разрушительного характера. Потерявший человеческое лицо, приносящий только несчастье своей семье, жене, Прасковье Ивановне, крепостным, он умирает, так и не раскаявшись. Именно об этом больше всего сожалеет Прасковья Ивановна: «...я любила его четырнадцать лет и не могла разлюбить в один месяц, хотя узнала, какого страшного человека я любила; а главное, я сокрушалась об его душе: он так умер, что не успел покаяться».

Жизнь героев Аксакова согрета теплой верой в Бога; в трудные, переломные моменты своей жизни они обращаются к Богу и черпают в вере душевные силы. Прасковья Ивановна перед трагической встречей с мужем «стояла на коленях и со слезами молилась Богу на новый церковный крест, которые горел от восходящего солнца перед самыми окнами дома». Софья Николаевна, не в силах более выносить жестокостей мачехи, решила на самоубийство, «... бедная девушка захотела в последний раз помолиться в своей комнате на чердаке перед образом Смоленской Божьей Матери, которым благословила ее умирающая мать. Она упала перед иконой и, проливая ручьи горьких слез, припала лицом к грязному полу. Страдания лишили ее чувств на несколько минут, и она как будто забылась; очнувшись, она встала и видит, что перед образом теплится свеча, которая была потушена ею накануне; страдальца вскрикнула от изумления и невольного страха, но скоро, признав в этом явлении чудо всемогущества Божьего, она ободрилась, почувствовала неизвестные ей до тех пор спокойствие и силу и твердо решила страдать, терпеть и жить».

«Детские годы Багрова-внука» (первоначально произведение было названо «Дедушкины рассказы») вышли в свет в год смерти Аксакова. Автор ставил перед собой задачу «написать такую книгу для детей, какой не было в литературе», книгу о «детском мире, создающемся постепенно под влиянием ежедневных впечатлений». «Книга, – как отмечал писатель, – должна быть написана не подделываясь к детскому возрасту, а как будто для взрослых, и чтоб не только не было нравоучения (всего этого дети не любят), но даже намек на нравственное впечатление, и чтобы исполнение было художественно в высшей степени». Если Л. Толстой, поставивший перед собой близкую художественную задачу в трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность», берет несколько эпизодов из детства и отрочества Николеньки Иртеньева, то Аксаков рисует девять лет жизни Сережи Багрова, строго соблюдая последовательность событий. Часто писатель обращается к одним и тем же деталям, подробностям жизни семьи, но представляет их по-разному, в зависимости от возраста героя: растет Сережа Багров, изменяется и его взгляд на знакомые вещи. Формирование внутреннего, нравственного мира ребенка складывается в первую очередь под влиянием семьи, природы и книг. В одном из первых критических отзывов на повесть «Детские годы Багрова-внука» С. Шевырев так определил характер главного героя:

«...натура живая, но тихая, глубокая, внутренняя, зародыш силы скорее зиждущей и охранительной, нежели разрушительной и ломающей».

Обращаясь к извечной для русской литературы проблеме русского национального характера в «Семейной хронике», «Детских годах Багрова-внука» в других произведениях, Аксаков решает ее иначе, нежели Гоголь, бывший в это время близким другом семьи писателя. Он видит неизменные и здоровые начала в жизни России. Так один из очерков в «Разных сочинениях» – «Встреча с мартинистами» – содержит эпизод, близкий по сюжету к «Повести о капитане Копейкине» Гоголя, но решенный в принципиально ином идейном плане. Офицер Балясников, подобно Копейкину, раненный, но только во время войны со Швецией, является к Аракчееву, чтобы добиться помощи. Как и Копейкин, он долго ждет в приемной, но лишь одна его фраза позволяет достучаться до забытого нравственные принципы русского офицерства чиновника и решить все проблемы: «Извините, ваше высокопревосходительство, раненый офицер неотступно требует доложить вам, что он страдает от раны и ждать не может, и не верит, чтобы русский военный министр заставил дожидаться русского раненого офицера».

Несмотря на сложность, подчас трагичность событий, представленных в «Детских годах Багрова-внука» и в особенности в «Семейной хронике», С. Т. Аксаков создает картину русского мира, основанного на законах добра, любви, веры. Хомяков отмечал: «Об С. Т. Аксакове было сказано в «Русской беседе», что он первый из наших литераторов взглянул на нашу жизнь с положительной, а не с отрицательной точки зрения. <...> чувство благоволения и любви, любви, благодарной небу за каждый его светлый луч, жизни за каждую ее улыбку и всякому доброму человеку за всякий его добрый привет, любви, укрепляющей душу против долгих страданий и умирившей ее во время этих страданий, любви, дошедшей в последние дни до духовной радости, высказанной им смиренно и полголоса человеку, который его глубоко любил, но которого он не боялся испугать, – это чувство наложило на все произведения С. Т. Аксакова свою особую печать. Оно-то дает им их несказанную прелесть: оно делает их книгою, отрадною для всех возрастов, от юности, собирающей свои силы, чтобы схватиться с жизнью, до старости, ищущей душевного покоя, чтобы отдохнуть от нее».

## Основные понятия

Мемуары, жанр записок, фактографичность, документальность, хроника как литературный жанр.

## Вопросы и задания

1. Какие периоды можно выделить в творчестве С. Т. Аксакова?
2. Охарактеризуйте ранние литературные опыты писателя.
3. Как определил своеобразие творческой манеры С. Т. Аксакова И. С. Тургенев?
4. В чем причины обращения С. Т. Аксакова к мемуарным формам?
5. Каковы принципы оценки человека и человеческих взаимоотношений, которые дает писатель в мемуарных произведениях?
6. Каковы принципы изображения характера в «Детских годах Багрова-внука»?
7. В чем особенности решения проблемы русского национального характера в творчестве С. Т. Аксакова?

## Литература

*Анненкова Е. И.* Семья Аксаковых в истории русской культуры. В кн.: Абрамцево, материалы и исследования. Аксаковские чтения. 1985–1987. Вып. 2. М., 1989.

*Войтоловская Э. Л.* С. Т. Аксаков в кругу писателей-классиков. Документальные



очерки. Л., 1982.

*Лобанов М. С. Т. Аксаков. М., 1986.*

*Машинский С. И. С. Т. Аксаков. Жизнь и творчество. М., 1973.\**

*Покровский В. И. Сергей Тимофеевич Аксаков. Его жизнь и сочинения. М., 1912.*

*Хомяков А. С. Сергей Тимофеевич Аксаков. В его кн.: О старом и новом. Статьи и очерки. М., 1988.\**

## **Глава 10**

### **Литературное движение 1850-1860-х годов «Мрачное семилетие»(1848–1855)**

В 1848–1849 годах по Европе прокатилась волна революций, среди которых февральская французская революция 1848 г. имела принципиальные последствия для русского общества: с нее «начинается царство мрака в России» (П. Анненков). Завершилась либеральная эпоха николаевского царствования с ее верой в человека, в победу разума и просвещения, в прогресс и совершенствование человеческого рода. В стране наступил период, получивший название «мрачное семилетие» и длившийся до 1855 г. (смерть императора Николая I).

Правительство, напуганное событиями в Европе, особенно остро начинает реагировать на обстоятельства внутри России. Жестоко подавляются крестьянские волнения, вспыхивающие в различных концах страны. Предпринимаются различного рода усмирительные меры в отношении оппозиционных настроений у передовой части русского общества.

Люди 40-х годов, цвет русского дворянства, для которых сама идея революции была неприемлема, тем не менее очень болезненно восприняли победу реакции в Европе и разрастающуюся ситуацию политического террора в России.

Особое внимание правительство уделяет учебным заведениям, стремясь пресечь возможное и имеющее место вольнодумство профессоров и студентов. Но главными объектами, на которых сосредоточено государственное «око», являются литература и журналистика. Учреждается особый комитет во главе с князем А. С. Меншиковым для проверки упущений цензуры в периодической печати с целью искоренения «вредного направления» в литературе. Спустя некоторое время создается постоянный комитет по делам печати, известный как «бутурлинский» (по имени его председателя).

В российских журналах этого времени запрещалось даже упоминать о чем-нибудь французском – всюду мерещилась связь с революцией. Так, «Современник» не смог опубликовать роман XVIII в. «Манон Леско» аббата Прево.

Для наведения порядка в общественной жизни официальные власти не гнушались ничем в выборе охранительных средств, к примеру, как и в декабрьскую пору 1825 г., в обществе существовала система осведомительства.

В апреле 1849 г. в Петербурге был разгромлен кружок революционно настроенной молодежи, которым руководил М. В. Буташевич-Петрашевский. Под следствием находилось 123 человека, из них 21, в том числе Ф. М. Достоевский, был приговорен к смертной казни, замененной в последний момент, уже после совершения всего предсмертного ритуала, разными сроками каторги.

По традиции преследованиям подвергались писатели, публицисты, журналисты. За повести «Противоречия» и «Запутанное дело» сослан в Вятку (1848) М. Е. Салтыков-Щедрин. В 1852 г. за некролог о Гоголе (но главная причина состояла в публикации «Записок охотника») высылается в свое имение Спасское-Лутовиново И. С. Тургенев. В связи с анонимным «пашквилем» по поводу высочайшего манифеста, посвященного европейским событиям, на подозрении у III Отделения находятся Н. А. Некрасов и умирающий от чахотки В. Г. Белинский.

Однако, как и в эпоху николаевского террора, наступившего после восстания на Сенатской площади, в «мрачное семилетие» еще более активизируется духовная жизнь русского общества. Вынужденное молчание, замечает в 1849 г. Н. В. Гоголь, заставляет людей мыслить. Одним из подтверждений глубокой интеллектуально-нравственной жизни русской нации тяжелой семилетней поры является состояние литературного процесса 1848–1855 гг.

С точки зрения жанровой картины это время господства прозы, ее очеркового типа, идущего от «натуральной школы». Основные сочинения 50-х годов – «очерковые книги» самого разного плана: «Записки охотника» Тургенева, «Фрегат «Паллада»» Гончарова, севастопольские и кавказские очерки Толстого, «Губернские очерки» Салтыкова-Щедрина, «Очерки народного быта» Н. Успенского, «Очерки из крестьянского быта» Писемского, «Очерки и рассказы» Кокорева.

В середине 50-х годов в печати появляется роман «Рудин» Тургенева. Но в целом становление романного жанра произойдет позже – в самом конце 50-х – начале 60-х годов, когда в течение трех-четырёх лет будут опубликованы «Дворянское гнездо», «Накануне», «Тысяча душ», «Униженные и оскорбленные», «Мещанское счастье», «Отцы и дети» и др. Так начнется величайшая эпоха русского романа, приходящаяся на 1860-1870-е годы.

«Мрачное семилетие» не стало «паузой» в литературном развитии. Это был период поисков новой дороги в литературе, новых художественных принципов изображения действительности и человека. Многие писатели уже отчетливо осознавали недостаточность объяснения человеческого характера исключительно влиянием среды. Человека формирует жизнь во всем ее многообразии. Но для того, чтобы изобразить человека в его связях с миром, требовалось освоение новых литературных жанров, которые и воплощают эти связи.

Новыми в литературе 50-х годов стали мемуарно-автобиографические жанры: трилогия Л. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность», «Семейная хроника» С. Аксакова, «Былое и думы» А. Герцена) и др.

Все более заметно взаимопроникновение социального и психологического начал в изображении характера героя.

К 50-м годам относятся дебюты или «второе рождение» почти всех русских писателей второй половины XIX в. И среди них не только Достоевский, Толстой, Гончаров, Тургенев, но и литераторы второго ряда: А. Левитов, Ф. Решетников, Н. Успенский и др.

Период с 1846 по 1853 год дал небывалое явление в истории литературы. Ведущие журналы вообще перестают печатать стихи. По этому поводу очень точно сказал А. И. Герцен, что после смерти Лермонтова и Кольцова «русская поэзия онемела». Однако постепенно отношение к поэзии меняется, о чем свидетельствует содержание Некрасовского «Современника». Здесь начинается печататься цикл статей под общим названием «Русские второстепенные поэты», реабилитирующие поэзию. Одна из причин преодоления «равнодушия» к поэзии в 50-е годы состояла в интересе литературы этого времени к индивидуальной психологии, к человеческим переживаниям. Уже набирают силу такие поэты, как Н. Некрасов, И. Никитин, Н. Огарев, А. Майков, Я. Полонский, А. Толстой, А. Фет. Выделяются на литературном фоне поэтессы Е. Ростопчина, К. Павлова, Ю. Жадовская, разрабатывающие в поэзии мотивы женского любовного чувства. Заметным явлением становится антологическая поэзия Н. Щербины.

В 50-е годы в течение всего лишь нескольких лет был создан ряд первоклассных драматических произведений Островского. Тургенева, Сухова-Кобылина, Писемского, Салтыкова-Щедрина, Мея.

В 1852–1853 гг. заметно обострились русско-турецкие отношения; их результатом явилась Крымская война.

В 1855 г. умирает Николай I. И хотя еще не закончилась война, но вся Россия чувствовала, что со смертью Николая I завершилась большая страшная эпоха и что больше так жить невозможно.

Это чувство возникало еще ранее, в 1853–1854 гг., но переломным оказался именно

1855 г. Этот год характеризуется и самым бурным за все время войны размахом крестьянских волнений.

30 августа 1855 г. пал Севастополь – трагическое событие, ставшее кульминацией войны и приблизившее ее развязку. Позорное поражение России в Крымской войне обнаружило несостоятельность крепостнической системы, нуждающейся в незамедлительном реформировании. Правительству совершенно ясно, что дальнейшее сохранение крепостного права грозит революцией.

### **Время духовного подъема (1855–1859)**

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

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

Подготовка крестьянской реформы необыкновенно консолидировала общество. Большинство представителей различных социальных группировок (либералы и демократы и колеблющиеся между либералами и демократами) было заинтересовано в ожидаемых переменах.

В атмосфере духовного подъема существенно изменяются тональность и содержание периодических изданий: сюда буквально хлынула общественная проблематика, заполнив все отделы – от художественного до «Смеси».

В это же время (1855–1856) развернулась борьба между демократами-радикалами, жаждавшими социальных преобразований и видевшими в искусстве своего помощника, и защитниками автономии искусства. Эту позицию независимости искусства от злобы дня, его самодостаточности особенно активно защищал талантливый критик и писатель А. В. Дружинин. Его называли идеологом «чистого искусства». В статье «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» Дружинин прямо напишет: «...искусство служит и должно служить само себе целью».

Отсутствие единодушия в творческой среде во взглядах на литературу, тем не менее, не повлияло на возобладание в ней крестьянской темы, на появление многочисленных произведений, связанных с жизнью простого народа.

В 1852 г. выходят «Записки охотника», вслед за ними – рассказы Писемского «Питерщик», «Леший», роман Григоровича «Рыбаки», рассказы Кокорева о городских низах, драмы Островского «Не в свои сани не садись». «Бедность не порок». В период 1853–1854 гг. тема народа господствует в поэзии Некрасова.

Поскольку «Записки охотника» находились под официальным запретом, наиболее принципиальными в свете обсуждаемой в эти годы проблемы художественного воссоздания «народного» и «национального» стали драмы «москвитянинского периода» А. Н. Островского. Мнения относительно Островского сразу же поляризовались. Критики петербургских журналов – и либералы, и демократы – резко нападали на славянофильские крайности молодого драматурга. В противовес им «молодая редакция» журнала «Москвитянин» выдвинула Островского на первое место в русской литературе. Теоретические положения редакции наиболее полное выражение получили в статьях Аполлона Григорьева – яркого и талантливого критика.

Не закрывая глаза на «язвы современности», сотрудники «молодой редакции» были уверены, что художники должны ориентироваться на те здоровые, самобытные основы, которые содержит в себе русская жизнь. По мысли Ап. Григорьева, «настоящий быт»,

исконные народные начала свободно развиваются и хранятся в патриархальном купечестве – главном герое пьес Островского. Характеры, выводимые на страницах его произведений, расценивались «молодой редакцией» как истинно народные.

Иначе отнесся к пьесам «москвитянинского периода» журнал «Современник» в лице его ведущего критика Н. Г. Чернышевского: он называл их «слабыми и фальшивыми».

## Литературно-общественная борьба на рубеже 50-60-х годов

1858 – год резкого размежевания революционной демократии и дворян-либералов, некогда бывших вместе. На авансцену выходит журнал «Современник». Идеиный разрыв между его сотрудниками был обусловлен приходом сюда в 1855 г. в качестве ведущего критика Н. Г. Чернышевского, а затем и Н. А. Добролюбова, возглавившего библиографический отдел журнала.

В противоположном Некрасову, Чернышевскому и Добролюбову лагере окажутся В. Боткин, П. Анненков, Д. Григорович, И. Тургенев, более склонные к реформаторским путям преобразования русского общества. Многие писатели либерально-западнической ориентации станут сотрудничать в журнале «Русский вестник» М. Н. Каткова.

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

Радикальную точку зрения отстаивает журнал «Современник». После раскола 1856 г. в журнале укрепляет свои позиции **Н. Г. Чернышевский**. В 1858 г. отдел критики в журнале был поручен **Н. А. Добролюбову**. Кроме Некрасова, Чернышевского и Добролюбова в «Современнике» в состав редакции входили М. Е. Салтыков-Щедрин, Г. З. Елисеев, М. А. Антонович и др. С 1859 г. журнал становится откровенно *литературно-политическим*, используя художественную литературу в целях политической борьбы и пропаганды. Позиции «Современника» всецело разделяет приложение к журналу «Свисток» (1859–1863), в котором объединились сотрудники «Современника» и писатели-сатирики. Позднее возник близкий к ним сатирический журнал «Искра» (1859–1873) под редакцией поэта-сатирика **В. С. Курочкина** и художника **Н. А. Степанова**, где сотрудничали Добролюбов, Елисеев, Вейнберг. «Современник» был активно поддержан возглавленным с 1860 г. Г. Е. Благодетелем журналом «Русское слово», в который были приглашены молодые сотрудники **Д. И. Писарев**, **В. А. Зайцев**, **Н. В. Шелгунов**, **Д. Д. Минаев**.

Решительными и непримиримыми противниками «Современника» стали журналы «Библиотека для чтения», ведущим критиком которой был **А. В. Дружинин**, «Отечественные записки», чей отдел критики, а потом и общая редакция находились в руках **С. С. Дудышкина**, «Русский вестник» во главе с **М. Н. Катковым**.

Особую позицию занимал и «Москвитянин» и славянофилы. Журнал славянофилов «Русская беседа», в котором основную роль играли **А. И. Кошелев**, **Т. И. Филиппов** и **И. С. Аксаков**, опубликовал статью К. С. Аксакова «Обозрение современной литературы», провозглашавшую антизападнические идеи. Но в другой статье «Наша литература», вышедшей уже после смерти автора в газете «День», Аксаков с сочувствием отнесся к сатире Салтыкова-Щедрина в «Губернских очерках». Помимо этих печатных органов, славянофильские идеи развивались также в газете «Парус», издававшейся И. С. Аксаковым. В 1850–1855 гг. в «Москвитянин» пришла «молодая редакция» (А. Островский, затем А. Григорьев). Ее активными сотрудниками стали Т. И. Филиппов и Б. Н. Алмазов, которые несколько снизили антизападнический тон своих выступлений. Позднее, в 1860-е годы традиции славянофилов во многом воспримут журналы братьев **Ф. М.** и **М. М. Достоевских** «Время» (1861–1863) и «Эпоха» (1864–1865).

Основная литературная борьба развернулась вокруг специфики так называемого

«отражения» действительности и общественных функций искусства. Она велась Чернышевским, Добролюбовым, в меньшей степени Некрасовым, Салтыковым-Щедриным и их единомышленниками под флагом утверждения принципов критического реализма, как будто писатели и критики, с которыми велась полемика (И. Тургенев, А. Островский, Л. Толстой, П. Анненков, А. Дружинин и др.) настаивали на каком-то другом направлении в литературе и выступали против реализма. За словами о реализме скрывалось иное: стремление сделать литературу придатком общественной борьбы, уменьшить ее самостоятельное значение, снизить ее самооценку и самодостаточность, сообщить ей сугубо утилитарные цели. С этой целью был изобретен даже термин «чистое искусство», которым беспощадно клеймили писателей, воспевавших красоту природы, любовь, общечеловеческие ценности и будто бы равнодушных к общественным язвам и порокам. Для критиков радикального направления, ратовавших за реализм в литературе, в новых общественных условиях было недостаточным даже требование критического реализма. На первый план они выдвигали жанры политической сатиры. В программной статье Добролюбова «Литературные мелочи прошлого года» (1859) отвергались принципы предшествующей сатиры. Добролюбов был неудовлетворен тем, что русская сатира критиковала отдельные недостатки, тогда как должна была разоблачать всю общественно-государственную систему в России. Этот тезис послужил сигналом к осмеянию всей современной «обличительной» литературы как поверхностной и безвредной. Совершенно ясно, что автор имел в виду не столько собственно литературные цели, сколько цели политические.

В это же время радикальная критика «левого» толка высмеивает некогда так называемых «передовых» людей, ставших «лишними» и бесполезными. По поводу таких идей возражал даже Герцен, который отнес подобный смех к себе и не мог отказаться от прогрессивности исторических типов Онегина и Печорина.

Русские писатели и критики (Л. Толстой, И. Тургенев, Н. Лесков, А. Писемский, А. Фет, Ф. Достоевский, П. Анненков, А. Дружинин и др.) не могли, конечно, пройти мимо унижения художественной литературы, мимо прямого декларирования несвойственных ей задач, мимо проповеди безрассудного утилитаризма и резко отрицательно реагировали на эти идеи радикальной критики крупными «антинигилистическими» романами, статьями, рецензиями и высказываниями в письмах.

Опору для своих утилитарно-общественных взглядов на искусство радикальные критики нашли в теоретических трактатах, литературных статьях и художественных произведениях **Чернышевского**. Представление о сущности искусства было изложено Чернышевским в его диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности»

С точки зрения Чернышевского, не «идея» прекрасного и вообще не прекрасное в искусстве является критерием и образцом прекрасного, а сама жизнь и прекрасное в природе, в жизни. Чернышевского не смущает то, что в жизни очень редко встречаются образцы истинно прекрасного. Само же искусство есть более или менее адекватное подражание действительности, но всегда ниже той действительности, которой оно подражает. Чернышевский выдвигает понятие идеала жизни, «как она должна быть». Идеал искусства соответствует идеалу жизни. Однако, по мысли Чернышевского, представление об идеале жизни у простого народа, и у других слоев общества различно. Прекрасное в искусстве – это то же самое, что и представление простого народа о хорошей жизни. А представление народа сводится к удовлетворению отчасти животных, отчасти вполне аскетических и даже убогих желаний: сытно есть, жить в хорошей избе, спать вдоволь и работать. Конечно, человек должен быть сыт, иметь крышу над головой, фактическое право на труд и отдых. Однако для русских писателей, с негодованием встретивших откровения Чернышевского, мысли о человеке не замыкались на его материальных потребностях. Они мечтали о высоком духовном содержании личности. Между тем у Чернышевского все духовные потребности исключались из понятия о прекрасном или им не уделялось первостепенного внимания.

Исходя из «материального» представления о прекрасном, Чернышевский считал, что

искусство призвано содействовать преобразованию действительности в интересах народа и претворению его понятий о прекрасном в жизнь. Писателю предписывалось не только воспроизводить то, чем интересуется человек (в особенности простой человек, человек из народа, крестьянин, простолюдин) в действительности, не только объяснять действительность, но и выносить ей приговор. Отсюда понятно, что искусство есть вид нравственной деятельности человека, что искусство отождествляется с нравственностью. Ценность искусства зависит от того, насколько оно выступает средством воспитания и формирования человека, преобразующего неприглядную действительность в «хорошую жизнь», в которой человек накормлен, обихожен, согрет и пр. Духовность человека может быть поднята не к высотам общечеловеческих идеалов, презрительно именуемых «абстрактными», «умозрительными», «теоретическими», а до вполне понятного уровня, не пересекающего границы нужных для поддержания жизни материальных претензий.

Литература с такой точки зрения есть не что иное, как служительница определенного направления идей (лучше всего – идей самого Чернышевского). Идея «нашего времени», писал Чернышевский, – «гуманность и забота о человеческой жизни».

В 1850-е годы Чернышевский напористо излагал свои эстетические взгляды не только в теоретических работах, но и в литературно-критических статьях. Обобщением его мыслей стала книга «Очерки гоголевского периода русской литературы». В ней он рассматривает Гоголя как основоположника литературы критического реализма. Однако при всем значении Гоголя этот писатель, по мнению Чернышевского, не вполне сознавал выраженные им идеи, их сцепление, их причины и следствия. Чернышевский требовал от современных ему писателей усиления сознательного элемента в их творчестве.

В наибольшей степени эта задача удалась ему в романе «**Что делать?**» – произведении достаточно слабом в идейно-художественном отношении, но наивно и полно воплотившем мечты автора о «хорошей жизни» и представление о прекрасном.

В романе преобладает рационалистическое, логическое начало, лишь несколько приукрашенное «занимательным» сюжетом, составленным из банальных ситуаций и фабульных ходов второсортной романтической литературы. Цель романа – публицистические и пропагандистские задачи. Роман должен был доказать необходимость революции, в результате которой будут осуществлены социалистические преобразования. Автор, который требовал от писателей правдивого изображения и почти копии действительности, сам в романе не следовал этим принципам и признавался, что от начала до конца извлек свое произведение из головы. Не было ни мастерской Веры Павловны, ни какого-либо подобия героев, ни даже отношений между ними. Отсюда возникает впечатление выдуманности и вымученности сочиненного идеала, насквозь иллюзорного и утопичного.

Венцом повествования являются так называемые «сны» Веры Павловны, представляющие собой символические картины, изображающие то освобождение всех девушек из подвала, то полную эмансипацию женщин и социалистическое обновление человечества. Во втором сне утверждается великая сила науки, особенно естественно-научных изысканий немцев, и ценность труда («жизнь имеет главным своим элементом труд»). Только поняв эту несложную мысль, Вера Павловна принимается за организацию трудового товарищества нового типа.

«Новыми людьми» (и при том обыкновенными) выступают в романе Вера Павловна, Кирсанов и Лопухов. Все они разделяют теорию «разумного эгоизма», состоящую в том, что личная выгода человека заключается, якобы, в общечеловеческом интересе, который сводится к интересу трудового народа и с ним отождествляется. В любовных ситуациях подобный разумный эгоизм проявляется в отказе от домашнего гнета и принудительного брака. В романе завязывается любовный треугольник: Вера Павловна связана с Лопуховым, но тот, узнав, что она любит Кирсанова, «сходит со сцены» и при этом испытывает подлинное наслаждение самим собой («Какое высокое наслаждение – чувствовать себя поступающим, как благородный человек...»). Таков предлагаемый путь разрешения

драматических семейных коллизий, ведущий к созданию нравственно здоровой семьи.

Рядом с новыми, но обыкновенными людьми существуют еще и люди новые, но уже «особенные». К ним отнесен Рахметов. Вероятно, Чернышевский имел в виду прежде всего себя. Рахметов – профессиональный революционер, который отверг для себя все личное и занят только общественным (он «занимался чужими делами или ничьими в особенности делами», «личных дел у него не было...»). Как рыцарь без страха и упрека, Рахметов произносит «огненные речи» и, конечно, добавляет автор с иронией, «не о любви». Чтобы узнать народ, этот революционер странствует по России и фанатично, отказываясь от семьи, от любви, исповедует ригоризм в отношении к женщине и готовит себя к нелегальной революционной деятельности.

Надо сказать, что проповедь Чернышевского в «художественной» форме романа не осталась незамеченной и произвела большое впечатление на разночинскую молодежь, жаждавшую социальных перемен. Искренность сочувствия народу со стороны автора «Что делать?» не подлежит сомнению, как не подлежит сомнению искренняя вера радикальной молодежи в идеалы, которые открывал перед нею Чернышевский. Но эта искренность не искупает ни слабости мысли, ни слабости художественного таланта Чернышевского. Влияние же его объясняется в значительной мере необразованностью и непросвещенностью молодежи, ее оторванностью от культуры или поверхностным ее усвоением. В этих условиях простые решения, предлагавшиеся Чернышевским и его единомышленниками, увлекли не искушенные ни в науке, ни в философии, ни в культуре молодые умы, склонные к непродуманным теориям и решительным действиям.

Чернышевский хорошо знал такого рода молодежь, поскольку сам, как и Добролюбов, был выходцем из нее. Отбросив все традиционные ценности, которые ему внушали в стенах отчего благоденствующего и почитаемого дома священника, он сохранил, однако, атмосферу родительской обители – пуританскую, аскетическую и фанатическую. Как это часто бывает, пуританство – это соединение чистоты со злобой. Все, кому довелось встречаться с Чернышевским и его сторонниками, не могли понять, откуда в них столько ненависти и ядовитой злобы. Герцен называл их «желчевиками», а Тургенев как-то сказал Чернышевскому: «Вы змея, но Добролюбов очковая змея».

Чернышевский представлял собой тип человека, характерного для конца 1850 – 1860-х годов. Он был плебеем, у которого появилась возможность прикоснуться к науке и культуре. Но для того, чтобы овладеть науками и культурой, нужно было прежде всего образовать свои чувства и свой разум, то есть овладеть настоящим богатством – всем достоянием русской культуры и русской науки. Однако как плебей Чернышевский дворянскую культуру, добытые ею эстетические и художественные ценности презирал, поскольку они не были утилитарными. Самое для него ценное во всей русской литературе – Белинский и Гоголь – с их помощью можно расшатать существующий порядок и начать социальные преобразования. Следовательно, литература нужна в качестве материала для пропаганды и есть не что иное, как публицистика в более или менее занимательной форме. Гораздо важнее и полезнее всякого художества западная наука, необходимая для будущего технического прогресса социалистического общества в интересах крестьянства, которое и является вместилищем социалистических идеалов<sup>207</sup>. Стало быть, в основу художественной литературы и ее критики был положен «научный рационализм».

К этому надо добавить, что критика Чернышевского и его последователей может быть с полным правом названа «публицистической», так как главная ее цель – извлечь общественно-пропагандистскую пользу из оцениваемого произведения, художественная ценность которого зависит не от эстетических достоинств, а от затронутых в произведении общественных проблем, от того духа, в каком намечается их решение, и от общественной

---

<sup>207</sup> Более подробно см. об этом: *Мирский Д. С.* История русской литературы. С древнейших времен до 1925 года. London, 1992. С. 340–345.

ситуации. Одно и то же произведение, например, пьесы А. Н. Островского, могли быть оценены Чернышевским и Добролюбовым по-разному, но не потому, что критики разошлись в принципах оценки эстетических качеств произведения, а потому, что они применяли одинаковые критерии в разных общественных ситуациях. То, что казалось существенным и полезным Добролюбову, выглядело для Чернышевского уже несущественным и бесполезным. В соответствии с этим одни и те же особенности произведения казались то эстетически значимыми и ценными, то эстетически бесцветными и малохудожественными.

Общая тенденция в оценке художественных явлений состояла в том, чтобы предельно упрощать содержание произведений, сводя его к актуальным в данный исторический момент общественным потребностям, независимо от того, имел в виду или нет писатель подобные потребности. Это вызывало справедливое негодование писателей. В частности, Тургенев в разборе Чернышевским такой психологически тонкой повести, как «Ася», не узнал не только своего замысла, но и его воплощения. При этом Чернышевский не прояснил авторского намерения и исполнения, а написал статью, сознательно искажившую содержание и смысл повести.

Справедливости ради надо сказать, что Чернышевский не был лишен от природы ни эстетического чувства, ни художественного вкуса. В тех статьях, где он отвлекался от любимых идей социального переустройства, он высказывал глубокие идеи и конкретные эстетические суждения. Сюда надо отнести прежде всего статьи о произведениях Л. Н. Толстого. Чернышевский первым сказал о чертах таланта Толстого – наблюдательности, тонкости психологического анализа, простоте, поэзии в картинах природы, знании человеческого сердца, изображении самого «психического процесса», его форм и законов, «диалектики души», самоуглублении, «неутомимом наблюдении над самим собою», необыкновенной нравственной взыскательности, «чистоте нравственного чувства», «юношеской непосредственности и свежести», взаимном переходе чувств в мысли и мыслей в чувства, интересе к тончайшим и сложнейшим формам внутренней жизни человека.

Отдельные высказывания Чернышевского о поэзии Некрасова, в которых нет «общественной тенденции», также замечательны.

К сожалению, социальные идеи во многих статьях Чернышевского мешали ему объективно оценить художественные произведения. В такой же степени, как и Чернышевский, был в плену таких идей и **Н. А. Добролюбов**. В течение пяти лет Добролюбов сотрудничал в «Современнике», а три года был его главным критиком. Как и Чернышевский, он был пуританином и фанатиком, отличавшимся необыкновенной работоспособностью. Его популярность среди молодежи была не меньшей, чем Чернышевского. Центральной идеей, на которой основана критика Добролюбова, была идея органического развития, неизбежно приводящая к социализму. Человек, с точки зрения Добролюбова, продукт жизненных обстоятельств. Эта истина, известная с давних пор, развивается им следующим образом. Если человек зависит от обстоятельств, то он не рождается с готовыми человеческими понятиями, а приобретает их. Стало быть, важно, какие понятия он приобретет и «во имя» каких понятий он будет потом «вести жизненную борьбу». Отсюда следовало, что мирозерцание художника непосредственно проявляется в произведении, а художественное произведение есть выражение мирозерцания, представляющего в виде образно оформленной жизненной правды. Степень художественности (при всех оговорках) зависит от убеждений писателя и их твердости. Из всего этого вытекает, что литературе принадлежит служебная роль пропагандиста «естественных понятий и стремлений» человека. Под «естественными понятиями и стремлениями» человека понимаются социалистические убеждения. Главное требование, которое нужно предъявлять художнику, – не исказить действительность, что означало изображать ее исключительно в критическом свете как не соответствующую народным идеалам.

В связи с этим Добролюбов разрабатывает понятие народности и приходит к выводу: «...чтобы быть поэтом именно народным..., надо проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросить все предрассудки сословий, книжного учения и



пр., прочувствовать всем тем простым чувством, каким обладает народ». «Этого – добавляет критик – Пушкину не доставало». Пушкин овладел «формой русской народности», но не содержанием, поскольку Пушкину были чужды социалистические идеалы.

Свою критику Добролюбов называет «реальной». Ее главная установка – жизненный реализм. Однако в понятие реализма у Добролюбова входит не объективное изображение жизни, а ее воспроизведение в соотношении с интересами народа, какими их видит сам критик. Развивая понятие «реальной критики», Добролюбов исходит, казалось бы, из верных положений: для «реальной критики» «не столько важно то, что хотел сказать автор, сколько то, что сказалось или хотя бы и ненамеренно, просто вследствие правдивого воспроизведения фактов жизни». Однако удержаться на этих позициях, как показал уже Г. В. Плеханов, Добролюбов не мог. В конечном итоге его критика стала указывать писателю, что писать, как писать и в каком духе писать. При всем отказе от нормативности и дидактизма публицистичность брала верх и мешала последовательно проводить в эстетических суждениях заявленную позицию.

Наиболее последовательными оппонентами Чернышевского и Добролюбова в 1850-е годы были **В. П. Боткин** и **А. В. Дружинин**. Принципы оценки ими литературных явлений можно назвать принципами «эстетической критики».

В. П. Боткин многое заимствовал у Белинского, полагая, что литература – «самый могущественный проводник в общество идей образованности, просвещения, благородных чувств и понятий». С этими идеями Боткин оказался в журнале «Современник», руководимом Некрасовым и Чернышевским. Однако вскоре с сотрудниками журнала у него начались разногласия.

«Прежде всяких требований современности, – писал Боткин, явно противореча Чернышевскому, – существует личное я, существует это сердце, этот человек». В основании любого истинного человеческого чувства и любой глубокой мысли «лежит бесконечное», а поэтические слова «могут только намекать о нем». Люди могут быть поэтами в душе, молча, как сказал Тютчев («Мысль изреченная есть ложь»), но немногие способны выразить свое чувство и свою мысль в искусстве. Стало быть, надо обладать художественным талантом. Художник – это тот, кто наделен даром выразить в слове чувство красоты, «одно из величайших откровений для человеческого духа». С этого тезиса начинается другое расхождение с Чернышевским: главное в искусстве – чувство, а не мысль, поскольку художественное произведение открывается чувствам человека и воздействует на человека прежде всего своей чувственной стороной. «Для тех, которые ищут в поэзии только мыслей и образов, – писал Боткин, – стихотворения г. Огарева не представляют ничего замечательного; их наивная прелесть понятна только сердцу». Критерием художественности является особое качество стихотворения, ясно ощущаемое чувством, отсутствие видимости сочинительства, искусственности. Искусство тем выше, чем менее оно заметно. Стихотворение должно «вылиться из сердца» или, как говорил Л. Толстой, «родиться», возникнуть естественным образом. В подлинном искусстве не должно быть никакого поучительства. Примером истинно художественных созданий могут служить и служат стихотворения Фета. Эстетическая критика не отказывала искусству в общественной функции, но считала, что эту функцию искусство лучше выполнит тогда, когда будет искусством. Действие же искусства производится на человека посредством духовного наслаждения. Подобный подход к искусству позволил Боткину дать впечатляющие критические образцы анализа литературных явлений.

Основоположником «эстетической критики» по праву считается А. В. Дружинин, выступавший и как писатель. Дружинин не отказывается от общественной роли литературы, от связей литературы с действительностью и выступает в поддержку реалистического направления.

После того, как в 1856 г. Дружинин вышел из состава редакции «Современника», он стал редактором и ведущим критиком журнала «Библиотека для чтения». Здесь он публикует множество замечательных статей.

Дружинин считает, что без строгой эстетической теории не может быть критики. Основы такой теории следующие: Россия – цельный организм, а литература составляет часть национального органического «тела», являющегося частью мирового целого. Бытие человечества и человека определяется «онтологической духовностью», которую передает и придает литература. Отсюда следует, что бытие народа зависит от специфики врожденного «поэтического элемента». Художественная литература обеспечивает внутренний характер народа, его дух. Поэзия проистекает из любви, из радости жизни и литература является результатом любви к предмету. Это не значит, что писатель не может касаться дурных сторон жизни. Напротив, их критическое изображение означает восстановление любви к жизни. Формула поэзия жизни не сводится у Дружинина к реализму, а натуральность – слишком узкое понятие для истинного реализма. Поэзия может быть во всем – в высоком и вечном, но также в быту. Художник должен быть артистичным – непреднамеренным, искренним, чутким, обладать детским взглядом на жизнь и избегать поучительной дидактики. В этом смысле творчество должно быть свободным. Например, даже творчество Некрасова, несмотря на его тенденциозность и дидактизм, Дружинин считал свободным, поскольку эти тенденциозность и дидактизм проистекают из искренней любви к предмету.

### Пореформенное время

Это была эпоха обманутых надежд, связанных с крестьянской реформой. Сразу же за освобождением крестьян последовали крестьянские волнения, подавляемые военной силой. Только в 1861 г. их было 1176, но два года спустя – 386. В 1861 г. в Петербурге появляются прокламации и начинаются студенческие волнения. И как ответ, в 1862 г. наступила полоса новой реакции. Общество по-прежнему продолжает волновать главный вопрос времени – крестьянский. Все более углубляется размежевание социальных групп. В 60-е годы нельзя быть «ничьим»: необходимо четко определиться в своих общественных позициях. О том, что значит пренебречь этим требованием, свидетельствует литературная и жизненная судьба Н. С. Лескова.

В это время литература стремится воздействовать на действительность и даже стать «учебником жизни» (по сути это и произошло с романом «Что делать?» Н. Г. Чернышевского).

На 60-е годы приходится литературно-критическая деятельность талантливейшего Д. И. Писарева, публикуются романы и многие повести И. Тургенева, Л. Толстого, начинается новый этап в творчестве Ф. Достоевского, вернувшегося из ссылки. С 1863 г. Н. Некрасов приступает к работе над поэмой «Кому на Руси жить хорошо»; одной из вершин реализма 60-х годов становится творчество великого сатирика М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Но главное, в 60-е годы на культурной сцене появляется новая социальная группа – *разночинная интеллигенция*, состоявшая из образованных молодых людей разного социального происхождения (отсюда *разночинцы*), большей частью выходцев из церковной и мелкобуржуазной среды. Характерный пример человека 60-х годов (*шестидесятника*) – Евгений Базаров, герой «Отцов и детей» Тургенева. Чернышевский, Добролюбов также типичные шестидесятники.

В это же время на литературной арене выступило и новое поколение писателей – Н. Успенский, А. Левитов, В. Слепцов, П. Помяловский, Гл. Успенский, Ф. Решетников. Они пришли в литературу со своими темами, жанрами и художественными принципами. Сосредоточенные на содействии делу просвещения и освобождения народа, писатели-шестидесятники становятся своего рода идейными лидерами в литературе тех лет, создают острые социальные очерки, повести, романы о народной жизни.

Будучи в большинстве своем выходцами из народа, они хорошо знали народные тяготы и сочувствовали им. И литературу писатели-шестидесятники (подобно Чернышевскому и Добролюбову) воспринимали исключительно как действенное средство преобразования социальной действительности на гуманистических основах.

После смерти Добролюбова и ареста Чернышевского в состав редакции «Современника» пришли новые радикально настроенные литераторы: М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. В. Успенский, Марко Вовчок (Маркович Мария Александровна). Сразу же, в 1863 г., между Салтыковым-Щедрым, с одной стороны, и Елисеевым, Антоновичем, Потиным – с другой, возникают серьезные разногласия, свидетельствующие об отходе ряда членов редакции от принципов Чернышевского и Добролюбова.

Ведущим критиком «Современника» после смерти Добролюбова и ареста Чернышевского становится **М. А. Антонович**. Он старался удержаться на эстетических позициях, завещанных его учителем Чернышевским, но это ему не удалось: Антонович был, скорее, эпигоном и вульгаризатором, чем последователем автора «Что делать?». Огрубляя идеи Чернышевского, он писал: «Даже возвышенные эстетические наслаждения подчиняются желудку, или, выражаясь деликатнее, чувству голода». Поэтому проблемы искусства вторичны. Но если касаться этой области, то искусство и науки должны служить обществу: «Посредством искусства можно распространять и популяризировать идеи».

Критическая деятельность Антоновича падает как раз на пореформенное время. В первую половину 1860-х годов возникают расхождения в среде радикалов. Между их журналами «Современник» и «Русское слово» начинается резкая, ожесточенная полемика, которая осталась незавершенной, так как в 1866 г. оба журнала были закрыты.

В 1864 г. Салтыков-Щедрин в статье «Наша общественная жизнь» подвергает критике «Русское слово» за академизм и просветительство. Его не удовлетворяет позиция В. А. Зайцева. Недружественными статьями обменялись Д. И. Писарев – главный критик «Русского слова», и М. А. Антонович.

Д. И. Писарев был, бесспорно, одаренным человеком. Его статьи, хотя и отличались многословием и свирепостью, были искренни, живы и остроумны. Он умел сразить противника метким словом. Называя себя «мыслящим реалистом», он отбрасывал всякое искусство, делая исключение только для тенденциозного, которое, по его мнению, годилось для обучения научной интеллигенции.

Писарев написал множество статей и отрецензировал произведения Гончарова, Тургенева, Писемского, Островского и Л. Толстого. Ему принадлежит знаменитое развенчание Пушкина, а заодно и Белинского.

Главное для Писарева – просветительская деятельность в массах, а двигателем прогресса – он считает накопление и распространение знаний, причем явное предпочтение отдает естественным наукам. В соответствии с таким подходом гуманитарные виды деятельности – эстетика, литература, критика – должны быть «реальными», содействовать решению практических социальных задач. С такой точки зрения отрицаются «чистая» философия, «чистая» нравственность, «чистое» искусство. «Поэт – или титан, потрясающий горы векового зла, или же козьявка, копающаяся в цветочной пыли», – утверждал Писарев. Для того чтобы «потрясать горы векового зла», нужен талант. Природный дар не лишне иметь и критику, чтобы отличить красоту от безобразия, и потому красота – «личное чувство», индивидуально интуитивное. Не допуская элементов «чистой» эстетики, Писарев склонен окончательно «разрушить» ее и исключить даже в том утилитарном виде, в каком она предстала в работе Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности». Такое же «идеальничанье» Писарев усматривает у Белинского и Добролюбова.

Задача критики – «гуманизировать русское крестьянство». Высший критерий оценки личности, равно как и героев художественных произведений, – единство знания и дела. Этим требованиям удовлетворяет Базаров. С точки зрения Писарева все другие герои русской литературы (Печорин, Рудин) не идут с ним ни в какое сравнение. Включаясь в полемику 1860-х годов, Писарев отмечает у Салтыкова-Щедрина легкость юмора, носящего поверхностный характер; роман «Война и мир» понят как «образцовое произведение по части патологии русского общества», поскольку его герои обходятся без знаний, без мыслей, без энергии и без труда. С этих же антиисторичных и крайне утилитаристских позиций

оцениваются творчество Пушкина и его толкование Белинским. Содержание романа – мелко и незначительно, а между Онегиным и Пушкиным нет различий. Пушкин и есть Онегин, как Онегин – тот же Пушкин. Роман «Евгений Онегин» не может оказать никакой помощи голодным и обездоленным, и потому его роль в борьбе против крепостничества равна нулю, а сам он бесполезен. Ни жизнь Онегина, ни жизнь Пушкина не имеют права быть предметом художественного изображения. Писарев делает вывод, что Пушкин – типичный поэт «чистого» искусства, «версификатор», «великий стилист», который не интересовался ни обществом, ни народом и который не мог определить, в чем состоят их интересы.

Чем дальше развивался Писарев в этом направлении, тем к более свирепым выводам относительно искусства он приходил и в конце концов предложил предать его забвению из-за полной бесполезности.

М. А. Антонович выступил не столько против крайних взглядов Писарева, сколько против его конкретных оценок тех или иных произведений.

Сначала спор между «Современником» и «Русским словом» разгорелся вокруг романа Тургенева «Отцы и дети». Антонович написал статью «Асмодей нашего времени». Почти одновременно со статьей «Базаров» выступил Писарев. Их оценки романа были противоположными. Антонович рассматривал Базарова как карикатуру на нового человека. Писарев в нем видел тип настоящего нового человека. Вывод Антоновича таков: «дети» дурны, они представлены в романе во всем безобразии; «отцы» хороши, что и показано в романе. Писарев держался противоположной точки зрения. К нему присоединился В. А. Зайцев в статье «Взбаламученный романист».

В это время (1863) подъем общественного движения в России уже закончился, и Антонович отметил нарастание кризисных явлений в обществе и в литературе. Он писал, что либеральные настроения оказались «лицемерными», «искусственными», что «обличительное» направление теперь сменяется «защитительным», а храбрость исполинов и пигмеев от литературы поумерилась и упала. Для Антоновича ясно, что в этих условиях роман Тургенева «Отцы и дети» – «знамя» антинигилизма, что вокруг этого явления «сгруппировалось все, что прежде лицемерило в литературе и притворно увлекалось бывшими некогда в моде возвышенными стремлениями, широкими и смелыми тенденциями».

Что касается теории критики, то Антонович снова задевает Писарева. Он отвергает теорию «подражания природе», «украшения», «пересоздания» или копирования природы, принимая формулу «воспроизведение действительности», смысл которой предполагает изображение «только преобладающих черт». Взгляд Писарева на искусство, отрицающий «эстетическое наслаждение», он характеризует как «аскетизм». «Заслуживает порицания не эстетическое наслаждение само по себе, – пишет Антонович, – а только злоупотребление им, – теория искусства для искусства отвергается не потому, что она неестественна и несправедлива, требуя от искусства эстетического наслаждения, а потому, что она односторонняя, слишком суживает задачу искусства, ограничивая ее исключительно одним только наслаждением... без соединения его с полезным».

Спорит Антонович с Писаревым и по поводу нигилизма и антинигилизма, направляя свои усилия на то, чтобы доказать идентичность романов Тургенева «Отцы и дети» и Писемского «Взбаламученное море», тогда как Писарев не ставил равенства между этими произведениями. Для Антоновича оба романа антинигилистические, и он упрекал Писарева и Зайцева, «критиков-детей», что они «дали промах». Антонович не находит в романе Тургенева никаких признаков реализма, тогда как Писарев считает его едва ли не эталоном реалистического направления. Если Писарев разрушал и отвергал эстетику из-за ее полной бесполезности, то Антонович называл искусство «удобной формой пропаганды» и, следовательно, весьма полезным делом.

Надо сказать, что эти расхождения, приведшие к столь ожесточенным спорам в среде «нигилистов», не столь значительны, поскольку за литературой и в том, и в другом случае отрицается самостоятельность и свобода. На первый план при оценке художественных

произведений всегда выходило субъективное представление критика о полезности того или иного писателя или произведения. При этом критик постоянно был вынужден примирять противоречия между собственными вкусами и общественными взглядами, но часто был не в силах это сделать, так как в его суждениях невольно побеждали то эстетический вкус, то мысль об общественной пользе. Показательно, например, отношение Антоновича к Некрасову. С эстетической точки зрения Антонович считает Некрасова средним поэтом и пишет, что он не является лириком высшего, мирового значения: «он творил холодно, обдуманно и строго, с определенной, наперед намеченной целью, с известной тенденцией, в хорошем смысле этого слова». Независимо от того, прав или не прав Антонович, тут существенно другое: Антонович не любит Некрасова как поэта и отказывает ему в таланте. Однако общественное значение Некрасова он признает, и это оказывается решающим – пусть Некрасов принес «чувства сердца» в жертву «соображениям ума», он все-таки остается большим и настоящим поэтом жизни. Таким образом, для Антоновича плохая поэзия<sup>208</sup>, если она приносит общественную пользу, автоматически становится хорошей. Значит, все дело в тенденции: нужная Антоновичу тенденция – хорошая литература, не нужная критику тенденция – плохая литература. Некрасов держался хорошей тенденции, а Достоевский – плохой. Он – писатель тенденциозный в худшем смысле этого слова. Тенденция его романов противоположна хорошей тенденции романа Чернышевского «Что делать?». Отсюда следовало, что Некрасов и Чернышевский – замечательные художники, а Достоевский – писатель никуда не годный, воспевающий «клерикализм», «умерщвление личности», средневековый аскетизм, мистику, а романы его скучны, перенасыщены политическими и «душеспасительными» рассуждениями, психологизм в них подменен психиатрией.

В полемику Антоновича с «Русским словом» были втянуты и журналы Достоевского «Время» и «Эпоха». Когда Писарев написал статью «Цветы невинного юмора», направленную в адрес Салтыкова-Щедрина, то критика поддержал Н. Н. Страхов в статье «Междоусобие» (журнал «Эпоха»). В ответ Салтыков-Щедрин опубликовал в «Современнике» «драматическую быль» «Стрижи», в которой высмеял беспринципность журнала «Эпоха». В полемику включился Ф. М. Достоевский со статьей «Господин Щедрин, или раскол в нигилистах». Литературный спор принял ожесточенный характер. Участники не стеснялись в выражении своей неприязни друг к другу.

Журналы братьев Достоевских «Время» и «Эпоха» выдвинули близкую к славянофильству концепцию «почвенничества». Главными критиками в их журналах были А. А. Григорьев и Н. Н. Страхов.

**А. А. Григорьев** – поэт и прозаик – как критик сотрудничал сначала в нескольких журналах, а затем сблизился с редакцией «Москвитянина» и возглавил этот журнал. Он писал в 1848–1855 гг. об Островском, выступал против «натуральной школы», выдвигал идеи всеобщего мира и согласия. По своим взглядам Григорьев – патриот, антизападник, русофил, воспитанный на европейской культуре и науке. Он расположен ко всему славянскому, сторонник православной «соборности». Слабой стороной славянофильства Григорьев считал «мысль об уничтожении личности общностью в нашей русской душе». Неудовлетворенность славянофильством привела его к «почвенничеству» и к сотрудничеству в журналах Достоевского. Он выдвигает в своих статьях проблему «народности» и «под именем народа» понимает не одно лишь крестьянство, как это свойственно радикалам, но «типическую физиономию», слагающуюся «из черт всех сословий народа, высших и низших, богатых и бедных, образованных и необразованных». Подобное объединение он считает «органичным» единством «физических и нравственных» черт, отличающих его от других народов. Литература постольку народна «в своем миросозерцании», полагал Григорьев, поскольку «отражает взгляд на жизнь, свойственный всему народу».

---

<sup>208</sup> Речь идет об оценке Антоновича, а не авторов учебника.

Свои общефилософские и литературно-эстетические позиции Григорьев называл органически жизненными. «Идея есть явление органическое», – пишет он. А «все идеальное есть не что иное, как аромат и цвет реальности». Мысль эта заимствована из «Героя нашего времени» Лермонтова<sup>209</sup>. Если «органична» идея, то тем более сама жизнь «есть органическое единство». Стало быть, критерием истинности и красоты явления выступает признак органичности. Наиболее явное и непосредственное воплощение органичности – человеческая «душа». «Идеал, – пишет Григорьев, – остается всегда один и тот же, всегда составляет единицу, норму души человеческой». Если органична душа, если органично художественное произведение, то критика должна быть органичной. Так Григорьев пришел к понятию «**органическая критика**», которым он назвал свою эстетическую систему. Органическая критика не позволяет принять ни идеи «социальной конюшни» Чернышевского, ни деспотизма теории в виде «отвлеченного духа человечности», к которому склонялся Белинский, ни «белого террора» охранителей, защитников самодержавия и крепостничества. Доверять можно не теориям и не абстрактному представлению о человечности, а «историческому чувству», которое применительно только к настоящему и будущему, но не к прошлому, потому что теории, выводимые из прошедшего, всегда правы только в отношении прошедшего. Вообще недопустимо приближение «ножа теории к живым народным организмам». Критерий суждения о зле и добре, справедливости и несправедливости – «вечная правда души человеческой». Отрицая теории, Григорьев в то же время признает, что «творческая сила есть сила в высшей степени сознательная», что взгляд писателя на жизнь не есть что-то личное, а обусловлен эпохой, страной, историческими обстоятельствами и в зависимости от этого может быть узок и широк. Тем самым в системе Григорьева обнаруживаются очевидные и неустранимые противоречия.

Критика, с точки зрения Григорьева, должна «изучать и истолковывать рожденные, органические создания и отрицать фальшь и неправду всего сделанного». С этих позиций Григорьев и писал о русской литературе.

Близок к Григорьеву по своим взглядам и его младший современник **Н. Н. Страхов**, основные работы которого относятся к 1860-м годам. Он тоже стоит за различие художественности и не художественности произведений по принципу «рожденное», органическое – вымученное, ремесленное. Поэзия для Страхова – дело таинственное, но не серьезное. Он резко разделяет жизнь, природу, действительность и искусство, художество, литературу: «жизнь и искусство – два мира противоположные». Искусство довольствуется воображением, «раздвояет» «существование» и «легко обращается в ложь». Настоящая правда искусства недоступна не только «толпе», но и творцам, которые «часто не обнаруживают никакой красоты чувств». Сущность поэзии состоит в том, чтобы оторвать нас от своекорыстных забот и помыслов, от «низких страстей». Между тем, по его мнению, к литературе предъявляются общественные требования, которыми она подавлена. С такой точки зрения Страхов считает нашу литературу еще чрезвычайно бедной, соответствующей хаосу, царящему в нашей духовной жизни, сумятице духа, которые выражены наиболее отчетливо в засилии нигилизма. Нигилизм есть продукт крайнего западничества. Однако Страхов не принимает и крайнее славянофильство. Вместе с тем ему не чужды мессианские идеи: «Мы племя особенное, предназначенное к иному, нежели другие племена человечества». Страхов выбирает «почвенничество», потому что «партия» Достоевского «уклонялась от подражательности западничества», от «исключительности славянофильства», а была «просто русской», «чисто литературной». Свою критику он называет «**консервативной**», имея в виду патриотическое «желание сохранить то, что мы любим».

Именно с журналами Достоевского, где А. А. Григорьевым и Н. Н. Страховым утверждалась концепция «почвенничества», и вступил в полемику Антонович, написавший

---

<sup>209</sup> Ср.: «...идеи – создания органические, сказал кто-то: их рождение дает уже им форму, и эта форма есть действие...».

несколько статей («О почве», «О духе «Времени»») и о г. Косиц(е)<sup>210</sup> как наилучшем его выражении и др.), направленных против журнала «Время». Страхов отвечал Антоновичу статьями «Пример апатии...», «Нечто об опальном журнале», а Достоевский опубликовал статью «Два лагеря теоретиков».

Полемика развернулась вокруг понятия «народность», которое, по мнению Антоновича, неправомерно было заменено понятием «почва». Он критикует своих противников за стремление определять народность по случайным признакам. Причины разрыва между верхними, образованными, и нижними, необразованными, слоями общества он усматривает не только в реформах Петра I, но и в социальных условиях жизни, иронически замечая при этом, что трудно читать книги, «идя за сохой или плугом», тогда как образованные люди читают книги, «сидя за чаем». Он считает, что примирить разные слои общества, за что выступал Григорьев в статье «Народность и литература», невозможно. Примирительные теории «почвенников», писал Григорьев, только усугубляют чувство апатии, из которого надлежит вывести русский народ.

Через год Антонович снова вступает в полемику с журналом Достоевского «Эпоха» по тем же вопросам, высмеивая и антизападнические выступления Страхова, и идею органического развития и органической критики Григорьева, называя ее «ерундой органической критики».

Из других заметных критиков 1860-х годов нужно назвать **Г. З. Елисеева, В. А. Зайцева и Н. В. Шелгунова.**

Г. З. Елисеев сотрудничал в журнале «Современник» и написал несколько теоретических работ (например, «Очерки русской литературы по современным исследованиям») и статей о творчестве Некрасова, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Гоголя и др. Он был яростным противником славянофильства, «чистого искусства» и ядовито издевался над «нежно-идеалистическими чувствами». После закрытия «Современника» Елисеев печатался в «Отечественных записках» Некрасова и Салтыкова-Щедрина и был близок к народникам, выступив в 1890-е годы в их журнале «Русское богатство».

В. А. Зайцев был бойким критиком «Русского слова» и вместе с Писаревым сделал журнал очень популярным среди нетерпеливой радикальной молодежи. Он разделял точку зрения Писарева на бесполезность искусства, тяготея при этом к социальному дарвинизму, распространяя учение о видовой борьбе в природе на человеческое общество. В большой статье «Перлы и алмазы русской журналистики» он резко критиковал журналы «Русский вестник», «Библиотека для чтения» и другие. В дальнейшем он принял участие в полемике между «Современником» и «Русским словом» на стороне последнего.

Н. В. Шелгунов выступил в критике в конце 1860-х годов, и пик его критической деятельности приходится на следующее десятилетие – с конца 1860 по 1870-е годы, но по своим взглядам он принадлежал к радикалам 1860-х годов, эволюционируя от Чернышевского к Писареву. К этому времени относятся его статьи «Новый ответ на старый вопрос», «Русские идеалы, герои и типы», «Люди сороковых и шестидесятых годов», «Талантливая бесталанность». Все они опубликованы в журнале «Дело». Продолжая Писарева, Шелгунов критикует произведения Тургенева, Гончарова, Писемского, Лескова, Л. Толстого. По его мнению, эти писатели безнадежно отстали от новых исторических условий. Даже роман Чернышевского кажется ему устаревшим. Такого рода критика особенно расцвела в 1870-е годы («Попытки русского сознания», «Двоедушные эстетического консерватизма», «Тяжелая утрата», «Новый реализм в литературе», «Глухая пора», «Философия застоя», «Русская сатира», «Бессилие творческой мысли»).

Основной вопрос для Шелгунова – борьба с «крепостной эксплуатацией», которая «спутала нравственные границы между людьми». Ценя в человеке и писателе сознательное

---

<sup>210</sup> Н. Косиц – псевдоним Н. Н. Страхова.

отношение к жизни, Шелгунов пытается определить, что такое талант. По его мнению, талант «есть сила образного изображения в широко захватывающих картинах». Главное в таланте – общественные взгляды, любовь к отечеству, к национальной славе, патриотизм, убеждение в национальной самобытности и неразлучность этих качеств с лучшими стремлениями времени. Эти критерии позволяют Шелгунову расположить писателей по степени таланта: Гончаров – обыкновенный талант (он способен заглядывать в человеческую душу, но «не признает закона причинности и верит в моисеевский принцип награды и воздаяния»), Тургенев – талант ниже обыкновенного, поскольку своими романами «вырыл собственными руками могилу для своего поколения», Писемский – талант «очень маленький» и т. д. Идеал человека для Шелгунова – не Базаров, не Рахметов, не «новые люди», как для его учителей Писарева и Чернышевского, а «стойк», человек «дела». Для того, чтобы воплотить этот тип, нужен новый реализм, свободный от идеализма. Черты его Шелгунов увидел в очерках Решетникова. У этого писателя не нужно искать изображения «психологии» героев и индивидуального своеобразия типов. И тем не менее, он превосходит всех прежних писателей – Гончарова, и Тургенева, и Л. Толстого, и Ф. Достоевского.

Таким образом, в критической деятельности Шелгунова в известной мере завершился процесс превращения критики радикально настроенной разночинской интеллигенции из деятельности художественной в деятельность публицистическую. Это позволяет назвать критику Чернышевского, Добролюбова и их последователей критикой «публицистической», в которой окончательно возобладали не художественные, а общественно-политические критерии.

Многие из названных писателей и критиков неизвестны нынешнему читателю в силу своего невеликого таланта. Но все они остались в истории русской литературы как участники формирования ее громадной преобразующей роли в духовном развитии общества.

## Основные понятия

Романтизм, реализм, «гоголевское направление», журналы «Современник», «Москвитянин», «Время», «Эпоха», западники, славянофилы, почвенничество, критика реальная, критика органическая, критика эстетическая, критика консервативная, критика публицистическая.

## Вопросы и задания

1. Какие вопросы волнуют русское общество в 1850-1860-е годы?
2. Каково состояние русской журналистики? Какие журналы были наиболее популярными в эту эпоху?
3. О каких проблемах литературного развития и текущего литературного процесса спорили писатели и критики?
4. Каково состояние русской прозы в 1850-1860-е годы?
5. Каково состояние русской поэзии в это время и каковы основные тенденции, проявившиеся в ходе литературного процесса?
6. Что представляла собой русская драматургия в эту пору?
7. В чем состояли принципы реальной, эстетической, консервативной, органической, публицистической критики?
8. Дайте расшифровку основных символических и аллегорических образов 1, 2, 3, 4 снов Веры Павловны в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?».
9. Что сближает и что отличает Лопухова и Кирсанова как идеальных разночинцев из романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?» и тургеневского реального разночинца Базарова?
10. Своих идейных оппонентов автор «Что делать?» нередко называет в романе «партизанами прекрасных идей». Кого имеет в виду Чернышевский?
11. Как христианская по происхождению тема высокой жертвы преломляется в главе из



романа «Что делать?», посвященной Рахметову, и в стихотворениях Некрасова «Памяти Добролюбова» и «Пророк» («Н. Г. Чернышевский»)? При знакомстве с творчеством Некрасова выделите и опишите христианские мотивы в его поэмах «Русские женщины» и «Кому на Руси жить хорошо». Сравните эти мотивы с мотивами романа Чернышевского и объясните их роль и функцию в идейно-художественном целом в произведениях писателей.

## Литература

- Григорьев А. А.* Литературная критика. М., 1967.  
*Григорьев А. А.* Эстетика и критика. М., 1980.  
*Григорьев А. А.* Искусство и нравственность. М., 1986.  
*Григорьев А. А.* Стихотворения и поэмы. М., 1978.  
*Дружинин А. В.* Литературная критика. М., 1983.  
*Дружинин А. В.* Прекрасное и вечное. М., 1988.  
*Евгеньев-Максимов В.Е.* «Современник» в 40-50-х гг. От Белинского до Чернышевского. Л., 1934.  
*Егоров Б. Ф.* Николай Александрович Добролюбов. М., 1986.  
*Егоров Б. Ф.* Аполлон Григорьев – критик. В кн.: Ученые зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 98. Тарту, 1960; вып. 104. Тарту, 1961.  
*Егоров Б. Ф.* Борьба эстетических идей в России середины XIX века. Л., 1982.  
*Кузнецов Ф. Ф.* Публицисты 1860-х годов. Круг «Русского слова». М., 1980.  
*Лебедев А. А.* Герои Чернышевского. М., 1962.  
*Нелидов Ф. Ф.* А. Н. Островский в кружке «молодого «Москвитянина»». Русская мысль, 1901, № 3.  
*Нечаева В. С.* Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время». М., 1972.  
*Нечаева В. С.* Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха». М., 1975.  
*Николаев П. А.* Историзм в художественном творчестве и в литературоведении. М., 1983.  
*Осват А. Л.* Короткий день русского «эстетизма» (В. П. Боткин и А. В. Дружинин). «Литературная учеба», 1981, № 3.  
*Писарев Д. М.* Соч. в 4 т. М., 1955.  
*Скатов Н. Н.* Некрасов. Современники и продолжатели. М., 1986.  
*Цимбаев Н. М.* Славянофильство. Из истории русской общественно-политической мысли XIX в. М., 1986.  
*Чернец Л. В.* Экспериментальная поэтика Н. Г. Чернышевского. В ее кн.: Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982.  
*Щукин В.* Русское западничество сороковых годов XIX века как общественно-литературное явление. Краков, 1987. *Ямпольский И.* Поэты и прозаики. Л., 1986.  
*Ямпольский И. Г.* Сатирическая журналистика 1860-х годов. Журнал революционной сатиры «Искра» (1859–1873). М., 1964.

## Глава 11

### М. Е. Салтыков (Н. Щедрин) (1826–1889)

Творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина соединяет в себе острейшую политическую злободневность и вечные проблемы, обращение к понятным только русскому читателю-современнику реалиям и создание на их основе образов всечеловеческих. Проблемы крепостного права, глубочайшие пороки самодержавно-бюрократической системы, угнетение народа и деформация сознания русского мужика, дворянина, разночинца-интеллигента пореформенной поры – все это, несомненно, составляло

центр литературных, критических интересов, редакторских и собственно гражданских (чиновничьих) радений Салтыкова. Но «рассеивание» таланта на публицистику породило неожиданные всходы: энергия социальности трансформировалась в эстетические модусы и обеспечила подлинный художественный прорыв в реализме, в сатире, русской литературе вообще. Художественная сила писателя такова, что его творчество – глубоко русское в разных смыслах предваряет различные стилевые тенденции в мировом литературном развитии XX в. от реалистических до модернистских. (Существует, например, мнение, что «Опись градоначальникам» из «Истории одного города» заключает, как в капсуле, «свернутый» фантастический роман, который за век предвосхитил поэтику «Ста лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса.) Между тем эстетическое новаторство писателя редким образом сочеталось с глубокой социальной прогностикой, величие таланта определялось, кроме иных качеств, жреческим предвидением общественных катаклизмов рубежа веков и века двадцатого.

## Ранние литературно-общественные связи писателя

### Творчество 1840-х годов

«Как хотите, а есть в моей судьбе что-то трагическое», – характеризовал Щедрин свою биографию. Детство, проведенные в Пошехонье, и молодые годы «были свидетелями самого разгара крепостного права, которое, по утверждению М. Е. Салтыкова-Щедрина, было губительно для всех сословий. Проявившийся еще в годы жизни в родительской вотчине протест против любых форм порабощения станет основой демократических убеждений писателя. Другой мощный импульс из детства, предопределивший многие мировоззренческие и творческие константы, – впечатление от «страстного чтения» Нового Завета. Оно порождало размышления после священных библейских слов о равенстве и человеколюбии. «...Возбужденная мысль невольно переносилась к конкретной действительности, в девичью, в застольную, где задыхались десятки поруганных и замученных человеческих существ». «Униженные и оскорбленные встали... осиянные светом».

В 1838 г., как один из лучших учеников пансиона Московского Дворянского института, М. Салтыков был переведен для обучения на казенный счет в Царскосельский лицей, где готовили высокопоставленных чиновников. «Рассадником министров» назовет впоследствии лицей Салтыков-Щедрин, но лучшими преподавателями лицея поддерживались некоторые традиции, связанные с именем Пушкина. В лицее началось формирование будущего писателя, которое не было прервано и чиновничьей службой в канцелярии военного министерства, куда в 1844 г. был определен Салтыков.

Дебют М. Салтыкова как прозаика не вполне удался. Повесть «Противоречия» (1847 г.), в которой отразились актуальные философские споры, была довольно слабой в художественном отношении. Главный герой повести, рефлектирующий Нагибин – идеалист, трактующий гегелевский тезис «Все действительное разумно» для оправдания своей позиции безвольного созерцателя. Новаторство произведения сказалось в началах реалистической типизации и экзистенциальной проблематике: судить о человеке не «по публичным отношениям», а заглянув в «самую темную сферу – на задний двор его жизни, где тянется она, бледная и вялая, час за часом...»

Середина сороковых – время мощного духовного роста писателя. Будущий сатирик испытал влияние колоссальной личности В. Г. Белинского, статьи которого мощно воздействовали на литературное и идейное взросление Салтыкова. Возвращенная Белинским «натуральная школа» стала для молодого писателя реальной литературной школой, а затем и направлением, к которому он примкнул. Салтыков сближается с литературным критиком В. Н. Майковым. Из кружка социалиста-утописта М. В. Петрашевского он выносит

представление о возможной общественной гармонии, о «золотом веке», «который не позади, а впереди нас», а спустя полтора десятилетия в статье 1863 г. определенно выразит серьезные сомнения в попытках фурийеров «втискивать человечество в какие-то новые формы, к которым не привела его сама жизнь». Сомнения, возникшие в пору юности, заставили М. Е. Салтыкова прекратить посещение «пятниц» Петрашевского в 1847 г., но до конца дней писатель не растерял обретенную тогда веру в «новую жизнь», пафос беззаветной борьбы за нее.

1848 год стал для Салтыкова годом первой литературной удачи и первого правительственного удара: революционные события во Франции вызвали «профилактические» репрессивные меры российского самодержавия, а публикация «Запутанного дела» дала повод применить их к молодому автору.

«Запутанное дело» (1848 г.) продолжает традицию повестей о бедном чиновнике. Как и в повестях Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского («Шинель» 1837 г., «Бедные люди», 1845 г.) главный герой второй повести М. Е. Салтыкова Мичулин – человек крайне бедный, доведенный нищетой и бесправием до отчаяния. Не случайно ему снится сон, где он видит себя почти придавленным огромной пирамидой из человеческих существ, этажи которой образуют разные сословия. Образ этот был заимствован молодым автором у социалиста-утописта Сен-Симона. Но само использование гротеска в повести (как и специфической фразеологии) стало первым шагом в формировании оригинальной иносказательной манеры зрелого сатирика, его индивидуального стиля, основанного на вторичной условности.

По словам поэта и критика П. А. Плетнева, в повести «ничего больше не доказывается, как необходимость гильотины для всех богатых и знатных» (хотя иронический пафос повести направлен и в адрес псевдосвободомыслия либеральной молодежи). По велению Николая I в апреле 1848 г. Салтыков был сослан в Вятку, где с 1850 г. он служил в должности советника губернского правления. Ссылка обогатила его уникальным знанием российской действительности, укрепила убеждения: именно в Вятке Салтыков окончательно формируется как сторонник крестьянского демократизма.

Период «укрощения, стушевки и акклиматизирования» (так иронично писатель называл вынужденное привыкание к суровым условиям ссыльной жизни) закончился уже после смерти Николая I. В Петербург Салтыков возвратился в январе 1856 г.

### **«Губернские очерки»**

Это первое произведение, вышедшее под псевдонимом Н. Щедрин. Предназначенные первоначально для «Современника», «Губернские очерки» были отвергнуты Н. А. Некрасовым и напечатаны в «Русском вестнике». Профессиональное чутье не подвело М. Н. Каткова: на долю очерков выпал необыкновенный успех. В них разноликая русская провинция впервые в русской литературе предстала как широкая художественная панорама. Очерки внутри цикла сгруппированы преимущественно по тематическому принципу («Прошлые времена», «Богомольцы, странники и проезжие», «Праздники», «Казусные обстоятельства» и др.) и лишь в разделе «Драматические сцены и монологи» – по жанровому принципу.

Крутогорск – собирательный образ дореформенной провинции. Название города, подсказанное архитектурным пейзажем Вятки, расположенной на крутом берегу реки, положило начало оригинальной сатирической «топонимике» Салтыкова-Щедрина. Позже в художественном мире писателя появятся Глупов, Ташкент, Пошехонье, Брюхов, Навозный и пр.<sup>211</sup> Генетически связанные с образами гоголевских городов в «Ревизоре» и «Мертвых душах» (а именно Гоголя Салтыков считал своим учителем), города в художественном мире

---

<sup>211</sup> Макашин А. С. Салтыков-Щедрин на рубеже 1850–1860 годов. М., 1972. С. 122-123.

писателя получают собственную «историю», конфликты, «народонаселение». Крутогорск представлен знакомыми всем россиянам топосами (постоялый двор, острог, суд, лачужки городских бедняков, церкви, общественный сад, особняк губернского чиновника высокого ранга и т. д.). Собранное вокруг губернского города художественное пространство разомкнуто, действие нередко переносится в глубинку: уездный центр, помещичью усадьбу, крестьянскую избу, а внутри вставных повествований – в сопредельные и отдаленные российские земли. Образ дороги, также восходящий к известному гоголевскому мотиву, возникающий во «Введении» и символически завершающий весь цикл (Глава «Дорога /Вместо эпилога/»), помогает автору и читателю легко передвигаться от одной сюжетно-тематической картины к другой. Соответственно упрощаются, становятся в значительной мере условными переход от одной повествовательной манеры к другой, смена стилей и жанровых форм внутри цикла. Неизменным остается сатирический пафос, причем диапазон его уже здесь необычайно широк: от легкой иронии до ядовитого сарказма.

В «Губернских очерках» воссозданы характерные русские типы. В социальном отношении они представляют главным образом народ (крестьян и разночинный люд), чиновников и помещиков-дворян. В нравственно-психологическом плане авторская типология также отражала реалии России последних лет крепостного права.

С особенным вниманием изображаются писателем русские мужики, в помещичьей кабале не потерявшие доброту души. Очевидны уважение, симпатия, а порой и благоговение по отношению к нищему, но смиренному и нравственно чистому трудовому люду, в чем, несомненно, сказались увлечение славянофильством. «Признаюсь, я сильно гну в сторону славянофилов», – признавался сам Салтыков-Щедрин в 1857 г. Известно, что раздел «Богомольцы, странники и проезжие» был первоначально посвящен славянофилу С. Т. Аксакову. Вслед за славянофилами в исследовании духовного мира простого русского человека Салтыков обращается к проявлениям подлинной религиозности. Паломничество («богомолье») воспринимается в народе как «душевный подвиг». Религиозному подвижничеству низов («Отставной солдат Пименов», «Пахомовна») противопоставляются честолюбивые и корыстные мотивы участия в богомолье представителей более высоких в социальной иерархии сословий. В «Острожных рассказах» драматизм судьбы простых людей (крестьянского парня, мужика-бедняка, крепостной Аринушки) обнажает не их преступные наклонности, а прекрасные природные качества. Однако своеобразный антропологизм Салтыкова не противоречит социально-историческому подходу. Сформулированное еще в Вятке убеждение: «Борьбу надлежит вести не столько с преступлением и преступниками, сколько с обстоятельствами, их вызывающими», – определило в очерках пафос протеста против существовавших форм и методов уголовного наказания.

Разные типы чиновников – от подъячих «прошлых времен» до современных администраторов – «озорников» и «живоглотов» (разделы «Прошлые времена», «Юродивые» и др.) – главный объект сатиры Салтыкова. Взятничество и казнокрадство, клевета и насилие, подлость и идиотизм – вот далеко не полный перечень общественных пороков, ставших неотъемлемыми качествами государственного управления. Автор прибегает к лаконичным зарисовкам характеров и развернутым биографиям чиновников, бытовым сценам и диалогам «в присутствии»; сюжетам, рассказывающим «об административных казусах и должностных преступлениях», – широка палитра сюжетно-композиционных приемов социальной критики писателя. «Губернские очерки» наглядно демонстрируют, как Салтыков-Щедрин постепенно преодолевает ученичество, все увереннее осваивает собственный стиль. Если в образе корыстолюбивого Порфирия Петровича из одноименной главы ощущаются гоголевские ноты, то в сатирической классификации чиновников по видам рыб (чиновники-осетры, пескари, щуки) из рассказа «Княжна Анна Львовна» виден уже сам Салтыков, а не Гоголь. Одним из самых сильных по гражданскому пафосу в книге является очерк «Озорник», где политическая сатира обретает собственно щедринские формы. Она явлена в форме доверительного монолога чиновника высокого ранга, осуществляющего «принцип чистой творческой администрации»,

чиновника-теоретика, поборника обскурантизма и нивелировки масс. Художественный эффект достигается за счет своеобразного перепада эстетического напряжения: философствующе-холодному тону рафинированного администратора, брезгливо безразличного к судьбам «всех этих Прошек», контрастирует скрытый сарказм автора, глубоко сочувствующего Прошкам и Куземкам – жертвам чиновничье-дворянского произвола. Своеобразие психологизма автора заключается в воспроизведении потока сознания – сознания развитого, но одномерного, арелективного, не способного слушать и слышать другого.

В цикле изображены доморощенные коммерсанты, находящиеся во власти тех же мздоимцев-чиновников («Что такое коммерция?»); европеизированные разбогатевшие купцы-откупщики, неспособные, впрочем, освободиться от тяжелого наследия: «подлого» поведения, бескультурья, презрения к народу, кичливости и чванства и т. д. («Хрептюгин и его семейство»); агрессивные раскольники («Старец», «Матушка Мавра Кузьмовна»).

Создавая дворянские образы, Салтыков в «Губернских очерках» сосредотачивается не столько на мотивах эксплуатации крестьянства дворянами, сколько на проблеме нравственного одичания высшего сословия, порочности крепостнической морали («Неприятное посещение», «Просители», «Приятное семейство», «Госпожа Музовкина»). Замечено, что на этом групповом портрете высший класс общества ни разу не показан в цветении дворянской культуры, как это бывало у Тургенева и Толстого. Опошление, грубая меркантильность, бездуховность сближают щедринских дворян этого цикла с героями рассказов и повестей А. П. Чехова, запечатлевшего один из «финальных актов» жизнедеятельности русского провинциального дворянства.

Пристальному изучению Салтыкова-Щедрина подвергаются измельчавшие «лишние люди», в 50-х годах превратившиеся в праздных обывателей, губернских позеров и демагогов (раздел «Талантливые натуры»).

В итоге русская провинция 40-50-х годов предстает в книге не столько как понятие историко-географическое, сколько бытийно-нравственное, социально-психологическое: «О провинция! Ты растлеваешь людей, ты истребляешь всякую самодеятельность ума, охлаждаешь порывы сердца, уничтожаешь все, даже самую способность желать!». Повествователь – образованный дворянин демократических убеждений – воспринимает провинциальную дворянско-чиновничью среду как «мир зловоний и болотных испарений, мир сплетен и жирных кулебяк», мир полусна-полуяви, «мглы и тумана». «Где я, где я, господи!» – заканчивается кульминационная в бытийно-личностной сфере конфликта глава «Скука». Вновь, как и в «Запутанном деле», социальные проблемы оборачиваются экзистенциальными; эти первые ростки обнаженного психологизма Салтыкова-Щедрина дадут богатые всходы в романах писателя «Господа Головлевы» и «Пошехонская старина».

В символической картине похорон «прошлых времен», венчающей цикл («В дороге»), сказались либеральные пред-реформенные иллюзии писателя. Сравнивая пафос «Губернских очерков» и написанной в 1869-1870-х годах «Истории одного города», исследователь отмечал: «Для Крутогорска еще существует надежда на возможность «возрождения», тогда как для Глупова такая перспектива будет, в конечном счете, исключена»<sup>212</sup>.

Современные Салтыкову критики разошлись в идейной и эстетической оценке «Губернских очерков». Ф. М. Достоевский в почвенническом «Времени» писал: «Надворный советник Щедрин во многих своих обличительных произведениях – настоящий художник». Либеральная критика говорила о протесте против частных общественных недостатков («Библиотека для чтения», «Сын Отечества»). Славянофил К. С. Аксаков, высоко оценивая общественный пафос очерков, отказывал им в художественности, упрекал в «карикатурности» и «ненужном цинизме» («Русская беседа»). Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов в «Современнике» писали о неприятии в «Губернских очерках» самих

---

<sup>212</sup> Макашин А. С. Салтыков-Щедрин на рубеже 1850–1860 годов. С. 123.

устоев России, подводили читателя к мысли о революционных переменах.

## Литературно-общественные взгляды Салтыкова на рубеже 1850-1860-х годов

В годы всеобщего подъема Салтыков разделяет серьезные упования многих русских людей на Александра II (ведь даже Герцен сразу после реформы 1861 г. будет приветствовать его именем царя-освободителя!). Он считает обязанностью гражданина помочь правительству в отмене крепостного права. Салтыков не оставляет государственную службу и на административном поприще надеется способствовать прогрессивным мерам царской администрации. С энтузиазмом Салтыков брался за самые спорные дела, яростно боролся с произволом чиновников и помещиков. Не случайно его, вице-губернатора Рязани (1858–1860), местные острословы называли то «вице-Робеспьером» по имени бескомпромиссного вождя Великой французской революции, то «домашним Герценом». В год освобождения крестьян на посту вице-губернатора Твери он предельно ясно выразил свою позицию: «Я не дам в обиду мужика! Будет с него, господа... Очень, слишком даже будет!»

Следующим поистине гражданским поступком писателя, не так давно вернувшегося из ссылки, стало вхождение в редакцию «неблагонадежного», с точки зрения самодержавия, журнала. Когда «Современник» лишился двух своих лидеров (в 1861 г. умер Н. А. Добролюбов, а в 1862 г. Н. Г. Чернышевский стал узником Петропавловской крепости), его редактор Н. А. Некрасов нуждался в надежном соратнике, чей авторитет мог бы поддержать доброе имя и репутацию главной трибуны демократически настроенных литераторов и критиков. Н. А. Некрасов, сблизившийся с М. Е. Салтыковым, не ошибся. Прогрессивные взгляды, писательская известность, недюжинные организаторские человеческие качества М. Е. Салтыкова: гражданская отвага, прямотушие, способности и честность – помогли поддержать авторитет издания.

В «Современнике» и его сатирическом приложении «Свистке» печатаются новые произведения Салтыкова, оттачивается его сатирический талант. Острая злободневная публицистика будоражит российского читателя. Рассказы и очерки тяготеют к циклам, которые приобретают названия «Невинных рассказов» (1857–1863) и «Сатир в прозе» (1859–1862).

В 1863–1864 годы на фоне краха связанных с реформой демократических надежд серьезно обострились разногласия Салтыкова с молодыми демократами, прежде всего с Д. И. Писаревым. В острополюемичных статьях-обзорах «Наша общественная жизнь» он не раз обвиняет круг единомышленников Писарева, входящих в редакцию «Русского слова» в «скромном служении» общественным наукам, в репетиловщине и сепаратизме. Д. И. Писарев в статье «Цветы невинного юмора» (февраль 1864 г.) обрушивается на сатирика с упреками в туманных бессмыслицах и убаюкивающей, располагающей ко сну сатире. В. Зайцев в том же номере журнала в статье «Глуповцы, попавшие в «Современник»», разоблачает Салтыкова-Щедрина как «будирующего сановника», случайно попавшего в «Современник» и лишь носившего «костюм Добролюбова». Положение усугубляется спором вокруг романа арестованного Н. Г. Чернышевского «Что делать?», который Салтыков-Щедрин не принял прежде всего из-за утопизма и «произвольной регламентации» в известных проектах будущего. «Всякий разумный человек, читая... роман, сумеет отличить живую и разумную его идею от сочиненных и только портящих дело подробностей». Но *вислоухие* (этим жестким прозвищем в пылу полемики Салтыков награждает соратников Писарева, но отнюдь не всех молодых демократов, как подчеркивает сам писатель) понимают дело иначе; они обходят существенное содержание романа и «приударяют насчет подробностей, а из этих подробностей всего более соблазняет их перспектива работать с пением и плясками». Происходит так называемый раскол в

нигилистах. Разногласия с сотрудниками редакции «Современника» (М. А. Антоновичем, Г. З. Елисеевым, А. Н. Пыпиным) вынуждают Салтыкова покинуть журналистику и вернуться на государственное поприще.

За четыре года службы в качестве управляющего казенными палатами в Пензе, Туле, Рязани М. Е. Салтыков успел изучить не одного губернатора и поочередно испортить отношения со столпами местной административной власти, в массе своей – «мерзавцами» и «прохвостами». В июне он уходит в отставку, все же получив от правительства награждение генеральским чином действительного статского советника.

### **Художественно-публицистические циклы периода «Отечественных записок»**

В общественно-политической жизни России ощущался откат реформ и преобразований. Волна репрессивных мер самодержавия обрушилась и на журналистику. После запрещения в 1866 г. «Современника» Н. А. Некрасову удалось возглавить редакцию журнала «Отечественные записки» (1867). М. Е. Салтыков в сентябре 1868 г. становится ее членом и активным автором обновленного издания. Он нес невероятно трудное в тех условиях журнальное дело «не только мужественно, но и доблестно». Эти слова Н. А. Некрасова, а также его стихотворение, посвященное М. Е. Салтыкову «О нашей родине унылой...», – свидетельства товарищеских уз, связывающих двух подлинных патриотов и народолюбцев. После смерти Некрасова в 1877 г. Салтыков стал ответственным редактором «Отечественных записок», привлек к сотрудничеству в журнале (где уже публиковались А. Н. Островский, Г. И. Успенский и даже Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой) молодые таланты: В. М. Гаршина, Д. Н. Мамина-Сибиряка, поэта С. Я. Надсона.

На страницах «Отечественных записок» в полной мере проявился оригинальный публицистический и художественный талант Салтыкова. Здесь публикуются циклы рассказов и очерков «Признаки времени» (1868), «Письма о провинции» (1868), «Господа ташкентцы» (1869–1872), «Дневник Провинциала в Петербурге» (1872–1873), «Благонамеренные речи» (1872–1876), «В среде умеренности и аккуратности» (1874–1877), «Убежище Монрепо» (1878–1879), «Письма к тетеньке» (1881–1882).

Сатирик, блестящими образными ходами обезоруживая свирепствовавшую цензуру, разоблачал, развенчивал, клеймил и уничтожал вполне определенных носителей общественного зла, конкретные, известные всем порядки, установления и нравы.

Выразительное название цикла «Помпадуры и помпадурши» (1863–1874) – не название цикла художественных портретов персонажей французской истории XVII в. Под именем «помпадур» писатель вывел типичного для пореформенной России администратора-сажодура, администратора-дурака, отличающегося тупым самодовольством, глупостью, стремлением во что бы то ни стало чему бы то ни было *препятствовать*. Главное назначение «целой корпорации» людей в России, говорит Салтыков, – «принятие прекратительных мер без всяких к нему поводов», главное побуждение – «чрезмерная ревность к охранению присвоенных помпадурам прав и преимуществ».

В этом цикле губернаторы и другие сановные лица самодержавно-бюрократической России, пользующиеся неконтролируемой властью, – образы с точки зрения психологизма мало индивидуализированные. Салтыков создает не характер, а своего рода «матрицу». Так, многие персонажи похожи друг на друга пустотой мыслей, шелухой слов. Отличаются они, как сказано в одном из рассказов, «лишь более или менее густым шитьем на воротниках и рукавах» (имеются в виду внешние, точнее, всего лишь форменные различия высокопоставленных чиновников).

Салтыков прослеживает эволюцию бюрократических типов на протяжении 10 лет: от дореформенных служак времен правления Николая I до «помпадура борьбы» с его «подавительным» усердием, обострившимся во время свертывания правительственного либерализма, и утопического «единственного» помпадура, пришедшего к мысли, что «самая лучшая администрация заключается в отсутствии таковой». Художественная типология

власть предрержащих будет углубляться в дальнейшем творчестве сатирика.

В условиях цензурной и политической несвободы русский писатель вынужден был создать целую систему «рабьего» языка, требующего от читателя работы мысли и воображения. Так, за словами «Новый помпадур» был малый молодой и совсем отчаянный... Любимейшие его выражения были: «фюить!» и «куда Макар телят не гонял» скрывались бессмысленные и жестокие репрессии самодержавия, ссылка непокорных. Полный скрытого смысла, острых политических намеков виртуозно-иносказательный образный строй речи М. Е. Салтыкова-Щедрина традиционно определяется терминологическим словосочетанием *эзопов язык*.

Художественно-публицистические циклы М. Е. Салтыкова-Щедрина моделировали особую эстетическую реальность, соотносящуюся с современной Россией и превосходящую ее: многие мотивы и образы придавали ей новые временные и пространственные измерения (легендарно-историческое, утопическое) и качество универсальных психологических обобщений.

### **«История одного города». особенности сатирического гротеска**

«История одного города» (1869–1870) – произведение поистине новаторское, преодолевшее привычные рамки художественной сатиры. И. С. Тургенев оставил свидетельство о впечатлении, произведенном «Историей...»: «Я видел, как слушатели корчились от смеха при чтении некоторых очерков Салтыкова. Было что-то почти страшное в этом смехе, потому что публика смеясь, в то же время чувствовала, как бич хлещет ее самое».

Основной конфликт произведения – народ и власть в России; проблемы, поднятые писателем, глубоко национальные и одновременно общемировые.

Повествовательная композиция представляет собой чередование нескольких ликов рассказчиков. В начале «Истории...» очевидна маска бесстрастного издателя, ориентирующегося, якобы, на официальных историков, каковым был М. П. Погодин. Задача издателя, как она изложена им самим, – показать физиономию города в развитии, в разнообразных переменах, изложить биографии градоначальников, разнообразие мероприятий и их влияние на обывательский дух. Так подспудно обнаруживаются принципы реалистического *историзма*, одной из черт которого стала высокая степень типизации: в городе Глупове отразился весь русский мир, жизнь всей России, а «столетняя» летопись – свернутая хроника российской истории. Несмотря на то, что границы летописания указаны точно (с 1731 по 1829 г.), они – художественная условность, и за ней скрыты совсем иные исторические масштабы.

Издатель «передоверяет» повествование четырем архивариусам-летописцам, но его голос не раз будет врываться в летописный строй комментариями, уточнениями. Порой они «глубокомысленны» до пошлости, порой псевдонаучны, квазиточны, порой откровенно комичны. Издатель заявляет о себе и композиционными решениями, например, представить биографии только замечательных градоначальников. В целом автор добивается нужного эстетического впечатления: картина глуповской жизни предстает как «объективная», «эпическая».

«Обращение к читателю от последнего архивариуса-летописца» еще более усложняет и обогащает повествовательную композицию и содержательный строй произведения. «Разглагольствование» Павлушки Маслобойникова в одно и то же время высокопарно и уничижительно. Провинциальный грамотей начала XIX в. прибегает к высокой риторике, свойственной XVIII в., и ставит цель – найти в русской истории собственных Неронов и Калигул. Имена римских императоров, известных не столько своей государственной мудростью, сколько жестокостью и сумасбродством, далеко не случайны. Русская монархия, подсказывает читателю автор, – преемница не лучших, а худших мировых политических традиций.



Основной композиционный прием произведения – летописное «преемство градоначальников». Преемственность проявляется не только в последовательной смене правителей. Всех властителей заботят не процветание города и благоденствие сограждан, а вечное и безраздельное господство, которое основывается на самоуправстве и репрессиях. Это важнейший *сквозной мотив* книги, заявленный на первой же странице и воплощенный в разнообразных сюжетно-тематических ходах.

Терпение народа, покорно и бездумно несущего ужас самодержавия, – еще один *сквозной мотив* «Истории одного города». Сарказм служит сатирику для выражения боли и негодования: «...в первом случае обыватели трепетали бессознательно, во втором – трепетали с сознанием собственной пользы, в третьем – возвышались до трепета, исполненного доверия».

В главе «О корени происхождения глуповцев» оба главных мотива отнесены к пра-историческим временам. С целью художественной стилизации российской древности автор прибегает к пародии известнейших древнерусских памятников: «Слова о полку Игореве» и «Повести временных лет». Легенда о разрозненных славянских племенах, пригласивших на княжение варяга, вначале приобретает под пером сатирика комический вид (чему во многом способствуют приемы художественной псевдоономастики в обозначении племен: лукоеды, куралесы, лягушечники, проломленные головы, слепороды, кособрюхие), а затем превращается в абсурдную картину жизни предков глуповцев – головотяпов. Салтыков блестяще использует приемы фольклорного жанра «небывальщины» – небылицы, а также пословицы и поговорки. Описание неудавшегося внутреннего устройства – проявление яркого писательского таланта, питающегося традициями устного народного творчества. «Началось с того, что Волгу толком замесили, потом теленка на баню ташили, потом в кошеле варили...» Кончилось тем, что «божку<sup>213</sup> съели... Однако толку не было. Думали-думали и пошли искать глупого князя».

Финал «легендарной» главы-экспозиции вызывает у читателя уже не смех или недоумение, а совсем другую эстетическую реакцию: от горестного неприятия (сцена плача головотяпских послов, «пожелавших себе кабалы» и пожалевших об утраченной воле) до протеста (трагикомичные эпизоды первых притеснений, первых бунтов и первых жестоких расправ).

Поразительный художественный эффект главы «Опись градоначальникам...» основан на совмещении двух художественных планов, на приеме образного и стилизованного контраста. Первый план – жизнеподобные детали в описании градоначальников и строгий стиль официальных документов. Реестр начальственных особ составлен в хронологическом порядке. Он содержит краткие биографические справки, описание «деяний», а также служебного или жизненного итога двадцати одного градоначальника. Значимы их имена и фамилии: Бородавкин, Негодяев, Прыщ, Перехват-Залихватский и пр. Лаконично констатируется абсурдно-комичные смерть или отстранение от власти: «растерзан собаками», «сослан в заточение», «умер от объедения», «смещен за невежество». Стилизуется казенный реестр: номер следует за номером – в результате вырисовывается обобщенное лицо самодержавия. Нумерация усиливает мотив унифицированности, поразительного однообразия служителей власти. Большинство градоначальников – проходимцы и авантюристы, все – жестокие деспоты. Пустые, лишённые позитивного содержания дела («ввел в употребление игру ламуш и прованское масло», «размостил вымощенные предместниками его улицы и из добытого камня настроил монументов») есть результат умственной ограниченности, тупости. Значительная часть отличается странными наклонностями и прихотями («любил петь непристойные песни...», «любил рядиться в женское платье и лакомился лягушками»). Салтыков блестяще развивает гоголевский мотив абсурда, царящего в мире российского чиновничества.

---

<sup>213</sup> Божка – так называли крестного отца или крестную мать, а также нищего, калеку или языческого идола.

Так возникает второй образный план произведения – фантастика, одухотворенная комическим пафосом. Художественными находками сатирика можно назвать сверхъестественные, но бессмысленные способности градоначальников, невероятные, но от этого не менее нелепые поступки и положения. Легкомысленный маркиз да Санглот летал по воздуху в городском саду. Прыщ «оказался с фаршированной головой». Баклан, что был «переломлен пополам во время бури», «кичился тем, что происходит по прямой линии от Ивана Великого (намек на Ивана Грозного и известную в Москве колокольню)». Последний пример – из ряда неподвластных логике сопоставлений. Авторская обращенность к читателю содержит загадку: где же происходит логический сбой? В глуповской «реальности», которая абсурдна, в головах градоначальников или архиваурисов? Точный ответ невозможен. Такова природа художественного гротеска – невиданной деформации действительности в художественном образе, нелогичной комбинации жизненных реалий.

Гротеск стал одним из главных форм фантастики М. Е. Салтыкова-Щедрина<sup>214</sup>, фантастики реалистической, ибо она воплощала типические стороны угнетающей, обезличивающей человека системы государственного управления. Ярчайший пример тому – глава «Органчик». В художественном отношении она одна из лучших, имеет выраженный сюжет с раскрытием тайны, потерями и находками, появлением двойников и т. д. Подлинным открытием сатирика был гротескный образ Брудастого – градоначальника с механической головой.

Художественное время приобретает конкретные очертания в главе «Сказание о шести градоначальницах» – исторической сатире на период с 1725 г. по 1796 г., когда на российском престоле сменились пять императриц, а главным средством воцарения был дворцовый переворот. Писатель значительно утрирует реальные события, превращает историческую картину в шарж.

Во многих щедринских образах «Истории...» проглядывали черты реальных российских самодержцев. Под «толстой немкой» Амалией Карловной Штокфиш можно подразумевать Екатерину II. Негодяев напоминает Павла I. В меланхолическом Эрасте Андреевиче Грустилове угадывался либеральный Александр I, в Перехват-Залихватском – Николай I. Кроме того, множество совпадений можно обнаружить в образе Беневоленского и биографии реформатора М. М. Сперанского. Наконец, современники писателя увидели прототип Угрюм-Бурчеева в А. А. Аракчееве, видном политике времен Павла и Александра I, руководителе канцелярии кабинета министров, организаторе военных поселений.

Однако писатель не раз предупреждал, что его произведение не является опытом исторической сатиры. В пылу полемики звучали слова М. Е. Салтыкова: «Мне нет никакого дела до истории, я имею в виду лишь настоящее».

Произвол власть предержавших сконцентрировался в образе последнего глуповского градоначальника Угрюм-Бурчеева. Этот «чистейший тип идиота» наделен чертами звериной агрессии и машинной механистичности. В угрюм-бурчеевских планах нивелировки общества людям отводится роль теней, застегнутых, выстриженных, идущих однообразным шагом в однообразных одеждах с одинаковыми физиономиями к некоему фантастическому провалу, который «разрешил все затруднения тем, что в нем пропадало». Последний образ вызывает ассоциации с Апокалипсисом. Эсхатологическая образная параллель подкрепляется именем Сатаны, которым нарекли глуповцы Угрюм-Бурчеева. Легендарно-мифологический подтекст усиливает общечеловеческий смысл произведения. Очевиден и прогностический план: в «Истории одного города» видится гениальное предвидение того, что стало реальностью в веке двадцатом.

Состраданием и болью писателя проникнуты картины жизни обездоленного народа в главах «Сказание о шести градоначальницах», «Голодный город», «Соломенный город»,

---

<sup>214</sup> См.: Николаев Д. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977.

«Подтверждение покаяния». Вымирание оставшихся без хлеба глуповцев, зарево грандиозного пожара, тотальное разрушение собственных жилищ «среди глубокого земского мира» по приказу властей – таковы лишь вершинные эпизоды всеобщих бедствий. Автор постоянно подчеркивает масштабность катастроф. Так конкретно-исторический, национальный смысл смыкается с эсхатологическим.

Воплощая принципы художественного историзма, автор пытается ответить на вопрос: что может противопоставить народ произволу властей? Со времен пушкинского «Бориса Годунова» этот вопрос в русской литературе ставился как важнейшая национальная проблема. Ответ Салтыкова, наиболее полно прозвучавший в главе «Голодный город», далек от оптимистического: беспредельное терпение или стихийный бунт. Как и Н. А. Некрасов, М. Е. Салтыков-Щедрин видит в покорности народа позор и беду нации. Доведенные до отчаяния глуповцы выдвигали из своей среды ходоков – «старателей русской земли», писали просьбы, ждали на завалинках резолюции. Попав на съезжую и подвергшись экзекуции, каждый оговаривал друг друга. Едва наметившийся массовый протест закончился расколом, стихийный порыв разъяренной толпы уничтожил не виновников голода, а личность случайную. «Бессознательная кровавая драма» сменяется карательными мерами, направленными против бунтующих. Салтыков беспощаден к уродливым сторонам психологии народа, и в этом смысле он, как писатель, существенно эволюционировал по сравнению с «Губернскими очерками».

В образном строе «Истории одного города» есть мотивы, позволяющие говорить об обнадеживающей исторической перспективе. Ясно прочитывается смысл аллегорического образа реки, вышедшей из берегов и не подчинившейся планам Угрюм-Бурчеева – живая жизнь не подвластна бессмысленному произволу. В символическом образе загадочного *Оно*, которое в финале повествования сметает Угрюм-Бурчеева, можно видеть не только природную стихию, восставшую против губительной политики, не только намек на народную революцию, но знак неизбежного воздаяния, суда Высшей силы. Последняя фраза «История прекратила свое течение» – явная параллель к апокалиптическому предсказанию о конце человеческой истории и установлению Благодати. В этом – бытийном – плане финал «Истории одного города» можно считать оптимистичным.

### «Господа Головлевы»

Пять лет работал М. Е. Салтыков над романом «Господа Головлевы» (1875–1880). Он стал заметной вехой в истории русского реализма. Его тема – до- и послереформенная жизнь дворянского семейства. Сюжетное же развитие романа организовано как череда смертей членов «*выморочного рода*» Головлевых. Мотив смерти расширяется от жизнеподобных форм до иносказательных, условных: смерть физическая и смерть духовная здесь сопряжена с символической смертью Христа. Но мощным противовесом поднимается в финале романа мотив воскресения, сопровождаемый аккомпанементом других религиозно-нравственных мотивов: воздаяния, искупления, прощения.

Арина Петровна Головлева фактически является главой большого семейства. Она властная, суровая помещица, умело управляющая и крепостными крестьянами, и домохозяевами. Ее заботы о материальном благоденствии прикрываются самоуспокоительными словами о материнском долге и интересах семьи. На самом деле искренняя любовь, забота и сострадание чужды ей. Потому-то первые предзнаменования вымирания рода не колеблют ее внутреннего покоя и отчасти провоцируются ею.

Умирает ее муж, игравший роль некоего шута в доме, но перед смертью он неожиданно оборачивается высоким трагическим героем, шекспировским королем Лиром, отвергнутым собственными детьми. Трагически высокое значение образа возникает и за счет евангельского сравнения, звучащего в устах умирающего: «Мытаря приехали судить?.. вон, фарисеи, вон», – кричит он приехавшим сыновьям.

Еще один мытарь в головлевском семействе – Степан Владимирович, непутевый

«балбес» – умирает в домашнем заточении. В представлении Арины Петровны он уже исчерпал меру ее материнской заботы, долга, промотав в Петербурге «кусоч» семейного достояния. Сверх «меры» дать любви помещица оказывается неспособна. Уход из жизни Павла, которому мать в свое время также соизволила, по ее же словам, «выбросить кусоч» – дать деревню и иную часть причитающегося наследства, Арина Петровна уже осознает как начало собственного конца. Сама смерть Павла также произошла не от одних лишь физических причин – ее активно психологически провоцирует Порфирий, младший из сыновей.

Детальная социально-психологическая мотивировка поведения главных героев романа сопряжена с каузальностью в сюжетном движении. Порфирий сразу после похорон брата вступает в полноправное владение наследством и в знаменитом споре о тарантасе дает понять матери ее нынешнее – *зависимое* положение. Фарисей снимает маску перед «милым дружком маменькой» в точно рассчитанный момент. «*Откровенный мальчик*», с детства умевший подольститься к матери, уже и в ее глазах окончательно превращается в *кровотивушку, Иудушку*.

Емкое библейское имя Иуды Искарюта, своим предательским поцелуем указавшим римской страже на своего учителя Христа в Гефсиманском саду, было дано Порфирию братом Степкой. Он обрекает на верную гибель даже трех своих сынов, прикрывая постоянными ссылками на авторитет Бога алчность, жестокосердие и себялюбие. Один из излюбленных приемов обращения с родными – ласковые, отечески-наставительные речи, смысл которых, тем не менее, отличается огромной неопределенностью. (В демагогический капкан и попался старший сын Порфирия Владимир, принявший письмо родителя за благословение на брак и оставшийся в итоге без малейших средств к существованию.) Демагогия и лицемерие Иудушки не знают пределов. «По-родственному» он затягивает петлю и на матери, и на племянницах. Словесный гной, паутина Иудушкиных разглагольствований имеет свой строй, свою организацию. В речи героя пестрят библейские цитаты, пословицы и поговорки, слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами, в демагогическом арсенале героя и высокие риторические фигуры речи.

Однако Иудушка не только расчетливый лицемер, но и своего рода мечтатель. В этом смысле он парадоксальным образом продолжает образный ряд помещиков-мечтателей в русской литературе: Манилова, Обломова; за Иудушкой последует мечтатель-практик – Чимша-Гималайский – герой чеховского «Крыжовника». Естественно, что одной из причин фантастического праздномыслия Иудушки был паразитический образ жизни богатого помещика. В голове Иудушки складываются невероятные проекты, но они же – свидетельство очевидной и достаточно резкой деградации Порфирия как адекватной личности.

Жесткие характеристики автора-повествователя (*накостник, лгун и пустослов, паскудное самосохранение, праздная суета, прах*) сочетаются в романе с психологизмом – прямым или косвенным раскрытием внутреннего мира героя.

Подспудный голос совести, до последних дней никак, кроме запоя, не проявившийся, неожиданно обрел силу. Внезапное прозрение породило запоздалое, но мощное движение души Порфирия. В финале романа с особой силой начинают звучать трагические евангельские мотивы. Порфирий становится «жертвой агонии раскаяния» на исходе марта, накануне Великого Воскресения (Пасхи), когда «страстная неделя подходила к концу». Страдания пробудившейся совести («К чему привела вся его жизнь? Зачем он лгал, пустословил, притеснял, скопидомничал?») сопоставляются со страстями Господними перед распятием.

В финале *блудный сын* идет к *родителю*: новозаветная притча приобретает странное, неожиданное воплощение. На могилу матери в снежную ночь идет изолгавшийся, спившийся, едва ли не сумасшедший вчера сын, идет, чтобы *покаяться*, и погибает, не достигнув цели. В сюжете «Господ Головлевых» не раз возникал уже этот мотив – мотив

возвращения блудных детей под родительский кров<sup>215</sup>. Возвращались Степан, Петр, Аннинька. Но каждое такое возвращение, вопреки библейскому первообразу, не приносило героям облегчения, не давало успокоения. Дискуссионным среди исследователей романа остается вопрос: нашел ли их Порфирий в страшную для него ночь *воздаяния*, прощен ли он? Есть основания ответить на него положительно. Характерно его восклицание «...И простил! Всех навсегда простил!» Порфирий перед концом уверовал. Финал романа при всей его трагичности внушает надежду: состоялось – пусть запоздалое – *воскресение* души. Роман «Господа Головлевы», ставший шедевром русского классического реализма, парадоксальным образом сочетает в себе жанровые и стилевые традиции средневековой мистерии, барочной трагикомедии и риторической проповеди, романтических драмы рока и «готического» романа. Именно эта многомерность «памяти жанра» наряду с глубочайшими гуманистическими устремлениями автора обеспечила образу Порфирия Головлева общечеловеческий масштаб и статус «вечного образа».

Болезнь, несчастливая семейная жизнь, противоборство с цензурой – все это осложняло общественную и писательскую деятельность, но не угнетало борцовскую натуру М. Е. Салтыкова. Реакция, захлестнувшая Россию после убийства в 1881 г. народовольцами Александра II, породила очерково-публицистические выступления писателя в защиту русской интеллигенции, горькие размышления над судьбами тех, кто проявил малодушие или страх в новых условиях (роман «Современная идиллия»).

### **После закрытия «Отечественных записок». «Сказки» и последние романы**

Тяжело пережив запрещение в 1884 г. «Отечественных записок», Салтыков не сдаётся, печатается в умеренно-либеральных изданиях, демонстрируя блестящие возможности эзопова языка. Вершиной сатирического мастерства и воплощением идейных исканий писателя-гражданина стали знаменитые «Сказки». С позиции революционного просветительства он исследует и представляет современную Россию в гротескных, аллегорических или символических образах. Их истоки – в устном народном творчестве.

Начало сказочному циклу положили созданные еще в 1869 г. «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Пропала совесть» и «Дикий помещик». Но в начале восьмидесятых – в годы правления Александра III – писателю потребовался едва ли не весь арсенал фольклорных сказочных образов.

Пришедшие из сказок о животных зоологические персонажи, как никакие другие, выражали суть социально-классовых противоречий. «Медведь на воеводстве», «Бедный волк», «Орел-меценат» – верхи общества явлены здесь в их хищной, агрессивной природе, опасной для просвещения, прогресса и самой жизни. Писатель новаторски переосмысливает сказочные типы; сюжеты его сказок также далеко отходят от сюжетов фольклорных. Так, в сказке «Медведь на воеводстве» медведь превращается в наместника, самовластно управляющего краем. В традиционном образе неуклюжего и недалекого медведя подчеркивается его звериное, скотское нутро, образ наполняется злободневным содержанием. Топтыгин I «предпочитал блеск кровопролитий», Топтыгин II, замыслив «блестящие злодеяния», мечтал разорить типографию или, по крайней мере, университет, академию. Топтыгин III уважал злодеяния «натуральные» и пустил жизнь леса на самотек. Масштаб реалистической типизации здесь столь широк, что читатель мог видеть в образах горе-воевод российских самодержцев, а в мужиках, учинивших над ними расправу, – восставший народ.

---

<sup>215</sup> Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе // Евангельский текст в русской литературе. Петрозаводск, 1994. С. 47–55.

Самые разные социально-психологические типы современности нашли яркое воплощение в образах животных: охранители существующего порядка («Вяленая вобла») и обыватели, запуганные реакцией («Премудрый пескарь», «Здравомыслящий заяц»), прекраснодушная интеллигенция, возлагающая напрасные надежды на правительство («Карась-идеалист»), наконец, русский мужик, терпеливый и надеющийся на власть («Коняга» и «Ворон-челобитчик»).

Образы волшебных сказок не менее часты в сказочном цикле сатирика. Сказка «Богатырь» основана на популярном в фольклоре сюжете противостояния дурака Иванушки и сказочной нечисти. Актуальный новаторский смысл ему придает идея о ложной, мифической «силе» прогнившей власти, которую достаточно «перешибить кулаком». В сказке «Дурак» нарисован идеальный представитель русской нации: герой живет только ради других, инстинктивно стремится созидать добро. Небольшая по объему сказка «Дурак» неожиданно сближается с крупным романом Ф. М. Достоевского «Идиот» и рассказом-сказкой Н. С. Лескова «Дурачок». Сходные названия символично воплощают сходные авторские концепции, основанные на евангельской идее о блаженстве нищих духом, т. е. смиренных, и православном представлении о благодати самоотречения. «Но было в его судьбе нечто непреодолимое, что фаталистически влекло его к самоуничтожению и самопожертвованию» – такова емкая характеристика щедринского дурака. В персонаже другой «Рождественской сказки» Сереже Русланцеве сочетаются христианские ценности и зреющие убеждения борца за справедливость: «Умру за правду, а уж неправде не покорюсь!»

Однако ни революционно-демократические иллюзии, ни христианские утопии о скором преображении народной жизни не были свойственны скептически настроенному сатирику. Народ в основной массе темен, забит, рабски покорен. И эта покорность сродни самоуничтожению («Самоотверженный заяц»).

Народ «привышен» (привычен) к каторжной юдоли. Этот мотив определяет идейное содержание «Коняги» – одной из лучших сказок Салтыкова-Щедрина. Эпическая широта художественного пространства сочетается с масштабным изображением жизни угнетаемого, но бессмертного Коняги. Образ этот не труден для перевода с эзопова языка – писатель запечатлел русский народ с его бесправием, тяжким трудом и – неистощимыми силами. Пустоплясы – аллегорическое изображение высших сословий, демагогов-политиков, лишь на словах заботящихся о народной доле.

Мощное влияние «Сказок для детей изрядного возраста» заключалось не в публицистическом назидании, а в силе образного, *эстетического* внушения.

«Сказки» писателя имеют глубокий общечеловеческий смысл. Их художественный потенциал не утрачен и в современном нам мире.

В последних произведениях – очерках «Мелочи жизни» и романе «Пошехонская старина» – настоящее и прошедшее предстают как художественная картина русского мира с его страшными пороками и неисчислимыми достоинствами.

В романе «Пошехонская старина» в художественном синтезе соединилось автобиографическое с социальным, семейное с историческим. Типизирующая, обобщающая сила дарования Салтыкова-Щедрина проявилась в этом произведении в полном объеме<sup>216</sup>. Здесь воссоздана картина жизни крепостнического общества и в деревне, и в городах, хозяйственная деятельность, быт и воспитание провинциального дворянства. В произведении отсутствуют характерные приемы сатиры, и этим оно резко выделяется из всего зрелого творчества писателя. В жанровом отношении «Пошехонская старина» ассоциируется с романом-воспитанием. Книга осталась незавершенной из-за смерти автора.

В целом творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина обогатило русскую культуру желчной сатирой, доходящей до сарказма, трагически-мрачными социально-психологическими типами; оно несло собою истинно народное миропонимание, гражданские идеалы и

---

<sup>216</sup> Кирпотин В. Я. Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин. М., 1955. С. 541.

христианские ценности.

## Основные понятия

Реалистическая сатира, историзм, цикл, фантастика, гротеск, библейские мотивы, фольклорные традиции.

## Вопросы и задания

1. Дайте общую характеристику принципов реалистической сатиры, проявившихся в сатирических циклах М. Е. Салтыкова-Щедрина.

2. Охарактеризуйте принципы художественного историзма Салтыкова, проявившиеся в «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина.

3. Назовите различные приемы стилизации и пародирования в «Истории одного города», а также повествовательные «маски» автора. Зачем автор прибегает к ним?

4. Охарактеризуйте приемы художественной сатирической обрисовки градоначальников и глуповцев.

5. Охарактеризуйте социально-исторический, психологический и религиозно-нравственный планы проблематики романа «Господа Головлевы».

6. Назовите библейские мотивы, актуализированные в поэтике романа «Господа Головлевы».

7. Почему образ Иудушки считается открытием общечеловеческого масштаба? Охарактеризуйте приемы создания образа Иудушки.

8. Напишите реферат на тему «Иудушка Головлев» – новый социально-психологический тип в русской литературе: генезис, мотивация, национальное и общечеловеческое в образе».

9. Напишите реферат на тему «Стилистическая роль гиперболы и гротеска в сатире М. Е. Салтыкова-Щедрина».

10. Напишите небольшое исследование на тему «Дворянское гнездо в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» в контексте образных воплощений дворянских поместий (например, от Тургенева до Чехова)».

11. Напишите реферат на тему «Фольклорные традиции в сказках М. Е. Салтыкова-Щедрина».

12. Напишите небольшое исследование на тему «Идеальные народные характеры в сказках М. Е. Салтыкова-Щедрина».

## Литература

- Базанова В.* «Сказки» М. Е. Салтыкова-Щедрина. М., Л., 1966.+  
*Бушмин А. С.* М. Е. Салтыков-Щедрин. Л., 1970.+  
*Бушмин А. С.* Эволюция сатиры Салтыкова-Щедрина. Л., 1984.+  
*Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск. 1995.\*  
*Кирпотин В. Я.* Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин. М., 1955.+  
*Макашин С. А.* Салтыков-Щедрин. Последние годы. 1875–1889. М., 1989.\*  
*Макашин С. А.* Салтыков-Щедрин. Середина жизни. 1960-е – 1970-е гг. М., 1984.\*  
*Макашин С. А.* Салтыков-Щедрин на рубеже 1850-1860-х годов. М., 1972.\*  
*Николаев Д. П.* Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977.\*+  
*Николаев Д. П.* «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина // Три шедевра русской классики. М., 1971.+  
*Паклина Л. Я.* Искусство иносказательной речи: Эзоповское слово в художественной литературе и публицистике. Саратов, 1971.+

*Прозоров В. В.* Салтыков-Щедрин. М., 1988.+

Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. М., 1975. Т. 1–2.

*Турков А. М.* Ваш суровый Друг. Повесть о М. Е. Салтыкове-Щедрине. М., 1988.+

.