З.А. Андрианова
В.В. Здольников
А.А. Нестеренко
В.Н. Поклонская
В.В. Смирнов
Н.В. Голубович
Ч.А. Замостик

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКИ

Репозиторий ВГУ

**З.А. Андрианова, В.В. Здольников, А.А. Нестеренко,
В.Н. Поклонская, В.В. Смирнов,
Н.В. Голубович, Ч.А. Замостик,**

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКИ

Учебное пособие

*Рекомендовано Центром учебной книги и средств обучения
Национального института образования Республики Беларусь
в качестве пособия для студентов филологических специальностей
высших учебных заведений*

2004

Репозиторий ВГУ

УДК 882 (075.8)
ББК 83.3 (2 Рос = Рус) я 73
И 32

Авторы: кандидат филологических наук, доцент ***З.А. Андрианова***; кандидат филологических наук, доцент ***В.В. Здольников***; доктор филологических наук, профессор ***А.А. Нестеренко***; кандидат филологических наук, доцент ***В.Н. Поклонская***; кандидат филологических наук, доцент ***В.В. Смирнов***; старший преподаватель кафедры ***Н.В. Голубович***; кандидат филологических наук, доцент ***Ч.А. Замостик***

Рецензенты: кафедра русской литературы БГУ (зав. кафедрой – доктор филологических наук, профессор ***С.Я. Гончарова-Грабовская***); кандидат филологических наук, доцент ***С.В. Карпушин*** (УО «БГПУ им. М. Танка»); старший научный сотрудник Национального института образования, кандидат педагогических наук ***Т.Ф. Мушинская***

Репозиторий ВГУ

Данное учебное пособие рекомендуется студентам филологических специальностей, изучающим русскую литературу в контексте мировой. Оно содержит современное осмысление историко-литературного процесса и творческих индивидуальностей писателей по древнерусской литературе XVIII века, творчеству А.С. Пушкина и Л.Н. Толстого (XIX в.), по русской литературе рубежа XIX и XX веков, по творчеству М.А. Булгакова, А.П. Платонова, М.А. Шолохова.

Пособие адресовано также учителям-словесникам.

УДК 882(075.8)
ББК 83.3 (2 Рос = Рус) я 73

© Андрианова З.А., Здольников В.В.,
Нестеренко А.А., Поклонская В.Н. и др., 2004
© УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2004

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ПРЕДИСЛОВИЕ ……. 3

ГЛАВА I. **«КНИГАМ БО ЕСТЬ НЕИЩЕТНАЯ ГЛУБИНА…». (Очерк древнерусской литературы)** (*З.А. Андрианова*) …… 10

ГЛАВА II. **«...ТАКОВ БЫЛ ВЕК СУРОВЫЙ». (Русская литература XVIII века)** (*З.А. Андрианова*) …… 39

ГЛАВА III. **«ВЕЛЕНЬЮ БОЖИЮ, О МУЗА, БУДЬ ПОСЛУШНА…». (К проблеме духовного содержания творчества А.С. Пушкина)** (*В.В. Смирнов, З.А. Андрианова*) ……. 68

ГЛАВА IV. **НЕИСТОВЫЙ МИР ВЗЫСКАТЕЛЬНОСТИ И ДОБРА. Человек, народ, история – в понимании Л.Н. Толстого** (*А.А. Нестеренко*) ……... 101

ГЛАВА V. **«ПОСЛЕДНИЙ РАЗ ОПОМНИСЬ, СТАРЫЙ МИР...». (Литературный процесс на рубеже XIX и XX веков)** (*В.В. Смирнов, Н.В. Голубович*) ……. 170

ГЛАВА VI. **ЗАПЕЧАТЛЕВШИЙ «ДУШУ РУССКОЙ СМУТЫ». (По страницам произведений М.А. Булгакова)** (*В.В. Здольников*) ……. 212

ГЛАВА VII. **«...ТАЛАНТ ДВОЙНОГО ЗРЕНЬЯ». (Страницы творческой биографии А.П. Платонова)** (*В.Н. Поклонская*) ……... 253

ГЛАВА VIII. **«КРОВОТОЧАЩЕЕ ВРЕМЯ» И «ЧУВСТВА ДОБРЫЕ». (Творчество Михаила Шолохова)** (*Ч.А. Замостик*) …….. 270

Коллектив авторов данного учебного пособия выражает глубокую благодарность председателю Госконтроля Витебской области ***Редненко Сергею Валентиновичу*** *за помощь и руководителю ОАО «Витебскдрев»* ***Юхновцу Анатолию Ивановичу*** *за финансовую поддержку в издании этой книги.*

Репозиторий ВГУ

П Р Е Д И С Л О В И Е

Данная историко-литературная книга не сборник статей, а учебное пособие для студентов филологических специальностей, изучающих русскую литературу в контексте мировой. Пособие объединено общей методологией: объективные литературоведческие позиции прошлого сочетаются с объективными современными научными оценками.

Особенностью и определенным достоинством, как нам кажется, является его целенаправленность, а точнее говоря, – ориентированность на конкретную учебную программу, подготовленную коллективом кафедры русской и мировой литературы Витебского государственного университета им. П.М. Машерова, под названием «Научно-методические материалы литературоведческого цикла» (Витебск, 1999. – 340 с.).

Каждый отдельный историко-литературный блок названного сборника программ состоит из программы лекционного курса и цикла практических занятий. Материальной основой, «канвой» для каждой главы нашего пособия и явились программы «Научно-методических материалов...».

Конкретное содержание, состав пособия складывались соответственно по интересам и подготовленности авторов глав, но при одном условии: выбранные персоналии суть выдающиеся творческие индивидуальности русского литературного процесса от древних времен до наших дней, своеобразные «вершины» истории русской литературы.

Цель нашего учебного пособия – не просто дать информацию о новых историко-литературных исследованиях и новых оценках известных классических произведений русской литературы XIX и XX столетий, а помочь студентам сориентироваться в потоке разноречивых суждений и толкований, выработать творческий подход к осмыслению значимости и убедительности вносимых в привычную схему (оценку) коррективов. Эта общая задача неукоснительно решалась авторами всех глав, что соответствует жанру коллективного учебного пособия.

Для активизации восприятия материала в конце каждой главы-«монографии» предлагаются контрольные вопросы, составленные строго по текстам глав, но с единой целью – побуждения

Репозиторий ВГУ

студентов к самостоятельному усвоению фактических знаний, заключенных в главах, к глубокому, а не поверхностному изучению творческого пути каждого из писателей-классиков.

Здесь самое время сказать еще об одном «цементообразующем» моменте пособия. В начале каждой главы «проложены» «мостики», связывающие каждый последующий раздел с предыдущим. Это невеликие по объему, но генетически и композиционно очень важные тексты.

Несколько слов о содержании глав.

В I главе («Книгам бо есть неищетная глубина…») обращено внимание на литературоведческие и исторические исследования последних лет, позволяющие по-новому взглянуть на, казалось бы, уже изученные и известные факты («Слово о полку Игореве»), а также дополняющие и уточняющие наше представление о богатстве книжного фонда Древней Руси («Духовная лирика»).

Во II главе («Таков был век суровый...») дается общая характеристика сложного и неоднозначного XVIII века, подчеркивается национальное своеобразие русской литературы (культуры), раскрывается закономерность появления и смены литературных направлений в XVIII веке (используется типологический подход).

В III главе («Веленью божию, о муза, будь послушна...») делается попытка раскрыть духовное содержание творчества Пушкина. Концепция авторов главы отражает взгляды и суждения о духовном облике поэта, появившиеся в исследованиях последних лет (см., напр.: «Пушкин в русской философской критике: конец XIX – первая половина XX в.». – М., 1990. Сборник включает работы тринадцати авторов: Вл. Соловьева, Д. Мережковского, С. Франка, В. Розанова, И. Ильина, П. Струве, Г. Федотова и др.; Митрополит Антоний о Пушкине. – М., 1991; Б.А. Васильев. Духовный путь Пушкина. – М., 1994; С.Ф. Кузьмина. Духовный облик А.С. Пушкина: К 200-летию со дня рождения. – Мн., 1999 и др.).

Знакомство с этой концепцией дает студентам возможность убедиться, что каждая новая эпоха открывает в поэзии Пушкина не освоенные ранее богатства или вносит свои коррективы в уже исследованное (это относится и к нашему времени). Кроме того, знакомство с разными мнениями и суждениями исследователей (спорным в том числе) поможет студентам понять, что ни одну концепцию (ни одно суждение) нельзя абсолютизировать, ибо

Репозиторий ВГУ

процесс постижения художественного мира Пушкина бесконечен[*].

В главе IV о творчестве Л.Н. Толстого («Неистовый мир взыскательности и добра») огромное художественное и публицистическое наследие великого писателя и мыслителя рассматривается через призму его неповторимого и индивидуального таланта, сформировавшегося тремя субъективными факторами: склонностью к выявлению причинно-следственных связей и анализированию межчеловеческих взаимоотношений («лабиринт сцеплений»); стремлением все теоретические построения на пути поисков Истины мерить конкретными делами, личной практической деятельностью; и, наконец, внутренней потребностью все пережитое и передуманное изложить на бумаге – недаром 2/3 всего написанного рукой Толстого составляют дневники и письма – подлинная школа и лаборатория писательской профессии.

Пять разделов главы о Толстом последовательно ведут студента к раскрытию главного смысла творчества Толстого – постижению единства глобальной всеземной триады «человек – народ – история» и ее сердцевинного стержня – характера «центрального толстовского героя». В такой комплексной подаче сложного идейно-художественного материала, каким является творческое наследие Толстого, студенты избегут случайных (субъективных) оценок в интерпретации художественных текстов писателя и вместе с тем смогут объективно воспринять эволюцию 60-летней «эпохи Толстого» в истории русской и мировой литературы. Автор главы предпринял попытку непредвзято охарактеризовать смысл религиозных исканий Толстого, которые явились для него потребностью души, а не «волевым внедрением» самого себя в выработанные столетиями догматические сферы канонических отправлений и ритуалов («Царство божие внутри вас»). Студенты не раз задумаются о своей собственной жизни, прочитав эту главу, ибо она подана как

[*] Автор глав о А.С. Пушкине и литературе конца XIX – начала XX веков – Владимир Вениаминович Смирнов, талантливый ученый, кандидат филологических наук, доцент, с 1998 года работал над докторской диссертацией при докторантуре Санкт–Петербургского университета. 29 апреля 2000 года жизнь В.В. Смирнова трагически оборвалась. Через 4 дня ему исполнилось бы 44 года.

Авторы пособия выражают глубокую благодарность кандидату филологических наук, доценту З.А. Андриановой (к сожалению, ныне тоже покойной) и старшему преподавателю Н.В. Голубович за внимательную и профессиональную доработку и редактирование глав о Пушкине и литературе конца XIX – начала XX веков.

Репозиторий ВГУ

жизнеописание не непостижимого, далекого Бога-демиурга, а понятного и «доступного» обыкновенному разумению Человека-творца (вспомним В.В. Вересаева: Достоевский шел от человека – к Богу, а Толстой – от Бога – к Человеку).

V глава: «Последний раз опомнись, старый мир...» (литературный процесс на рубеже XIX–XX веков)» – трудна и для интерпретаций, и для усвоения историко-литературного материала. Литературный процесс этого времени – явление сложное и весьма противоречивое. В силу причин идеологических действительная картина литературной жизни XIX–XX веков долгое время была по ряду позиций искажена или представлена слишком тенденциозно. Современное литературоведение вынуждено, подобно реставрационной мастерской, слой за слоем открывать читателю то, что было тщательно затушевано. Литературовед-реставратор сегодня находится еще только на полпути. И это обстоятельство учитывать необходимо, опасаясь преждевременно, до наступления «момента истины», навешивать ярлыки «верно» или «неверно».

Предлагаемая глава не вполне соответствует привычным академическим канонам классического учебного пособия. Авторы не стремятся в полном объеме, в согласии с установленными мнениями монографически «нейтрально» описать основные этапы литературной жизни. Они предлагают новую концепцию, и потому естественна в работе нестандартная исследовательская авторская позиция.

Автор VI главы о М.А. Булгакове («Запечатлевший «душу русской смуты») придерживается того взгляда на творчество писателя, что выражено в заглавии: с точки зрения темы, проблематики основные драматические и прозаические произведения писателя отражают «душу русской смуты» – бурную и трагическую историю России конца 10–30-х годов только-только ушедшего века.

Высокий этический пафос этих произведений определяется неприятием братоубийственной междоусобицы, идеологического фанатизма, чем бы он ни прикрывался, стремлением подняться над схваткой. Подняться не в поисках какой-то третьей позиции в разразившемся социальном конфликте. Писатель понимал объективный исторический смысл потрясших Россию событий революции и гражданской войны. Подобно А. Блоку он понял неотвратимость страшного социального взрыва. Именно в этом, историческом, контексте он принял его как неизбежность.

Репозиторий ВГУ

Но он видел и его гибельную опасность для русской державы, для русской государственности. Отсюда – проходящий через его произведения грандиозной онтологической метафорой образ России – Дома как высшей ценности, которую нельзя, недопустимо утратить. Он, Дом, – превыше всего: идеологических убеждений, классовой распри, давних и нынешних обид, социальных преобразований.

М.А. Булгаков поднялся над враждующими лагерями во имя целостности и благополучия этого Дома как патриот и во имя объективного художественного воплощения действительности – как писатель. Соединение оригинального писательского таланта с четкой гражданской позицией позволили Булгакову-творцу стать объективным летописцем гибели старого Дома, строительства на его развалинах нового и своеобразным провидцем судеб уже построенного.

О содержательной и стилевой особенностях главы.

Автор исходит из того, что задача учебного пособия – дать студентам представление о программных произведениях на первом, самом объективном уровне их прочтения – на уровне содержания, композиционной структуры и характерных особенностей стиля. Эти литературоведческие категории при их интерпретации применительно к конкретным произведениям требуют от исследователя не подбора фактов под принятую априори концепцию, а внимательного «вчитывания» в художественный текст, «аргументации текстом». Отсюда обильное цитирование или подробный пересказ, воспринимаемые нередко как описательность, якобы в ущерб научности. С чем трудно согласиться, ибо подлинная научность предполагает путь к обобщениям, выводам, оценкам и, в конце концов, к некоей целостной концепции произведения через скрупулезный анализ текста. Отсюда – и сознательное ограничение круга рассматриваемых литературоведческих проблем тремя вышеназванными.

Глава VII («...Талант двойного зренья») посвящена творчеству Андрея Платонова, писателя сложного, противоречивого. Не претендуя на полное освещение его творческого наследия, автор этой главы рассматривает ключевые произведения его ранней прозы, а также роман «Чевенгур» и повесть «Котлован», чтобы показать движения ряда мотивов и проблем, которые стали главными для Платонова, определив в итоге смысл и значение его художественных поисков.

Такая методология для студента оптимальна и в смысле усвоения материала, и относительно постижения историко-

Репозиторий ВГУ

литературной концепции творчества такого неординарного, «неудобного» писателя, как А. Платонов.

Наблюдения и выводы, полученные в результате исследования, могут быть использованы студентами при изучении любого произведения писателя.

Глава VIII («Кровоточащее время» и «чувства добрые»), посвященная творчеству М.А. Шолохова, содержит то, что действительно злободневно и актуально для широкого круга читателей, а значит, и для студентов-филологов.

Верно расставлены акценты во вступительной части главы. Действительно, около 80 лет произведения Шолохова вызывают различные дискуссии. Автор четко определяет свою позицию в этих дебатах, не притягивая при этом искусственно факты из статей и художественных текстов.

Действительно, актуальность обращения к творчеству Шолохова определяется не политической конъюнктурой или модой. Шолохов имеет исключительное значение для всей литературы XX века. И именно поэтому он становился и продолжает быть центром притяжения самых разных идеологических и эстетических ориентаций. Это обстоятельство вызывает большие сложности для нового поколения читателей и педагогов, работающих в высшей и средней школе. Поэтому обращение автора главы о Шолохове в истории проблемы вполне оправдано.

Убедительно и обстоятельно дается анализ раннего творчества Шолохова. Избранная автором форма аргументированной полемики сопровождается активным обращением к текстам рассказов, однако не переходит в простой пересказ, а сопровождается тонким литературоведческим анализом поэтических средств. При этом исследователь использует типологические сопоставления, позволяющие включить Шолохова в историко-литературный контекст, а также наметить эволюцию тех или иных творческих находок писателя, воплотившихся в «Тихом Доне» и «Поднятой целине».

В центре современных дискуссий роман «Поднятая целина» оказался не случайно: очень важно спорящим определить, кто же Шолохов – апологет социалистического колхозного «рая», приспособленец или действительно честный художник, верно отразивший основные тенденции в духовной жизни своего народа. Автор избирает верную позицию (вторую) и убедительно ее ар-

Репозиторий ВГУ

гументирует. Прежде всего Шолохов выступает здесь как глубокий искренний и бескомпромиссный мыслитель, а не выразитель политических доктрин. Изначальная для Шолохова жажда жизни определяет непреходящую ценность этого произведения*.

...И уже в порядке «перспективных мечтаний». Если этот наш первый опыт вузовского учебного пособия удастся, за ним может последовать часть 2-я под таким же названием, но с другими «вершинами», затем – 3-я... Так может быть создан полный учебник по истории русской литературы для филологических факультетов вузов Республики Беларусь.

И последнее. Для логической связи глав написаны небольшие по объему «мостики», связывающие содержания глав предыдущей и последующей. Мы решили эти «мостики» включить в главы последующие. Авторы этих связующих текстов:

от главы I – к главе II – З.А. Андрианова,
от главы II – к главе III – З.А. Андрианова,
от главы III – к главе IV – А.А. Нестеренко,
от главы IV – к главе V – А.А. Нестеренко,
от главы V – к главе VI – В.В. Здольников,
от главы VI – к главе VII – В.В. Здольников,
от главы VII – к главе VIII – В.Н. Поклонская.

Ответственный редактор –
доктор филологических наук,
профессор ***А.А. Нестеренко***

Репозиторий ВГУ

* В оценке главы VIII о Шолохове использован материал рецензии на данное учебное пособие кандидата филологических наук, доцента БГПУ им. Максима Танка С.В. Карпушина, которому автор главы приносит искреннюю благодарность.

Г Л А В А I

««««КНИГАМ БО ЕСТЬ НЕИЩЕТНАЯ ГЛУБИНА»«««…»……».
(Очерк древнерусской литературы)

Русская литература к концу XX века прошла тысячелетний путь развития. И из этой тысячи более семисот лет принадлежит периоду, который принято называть «древней русской литературой» (X–XVII вв.)[1].

Художественная специфика словесного искусства Древней Руси исследуется в трудах Д.С. Лихачева, Н.К. Гудзия, И.П. Еремина, А.С. Орлова, Я.С. Лурье, В.П. Адриановой-Перетц, А.Н. Насонова, О.В. Творогова[2] и др. Учеными вскрыты внутренние закономерности развития художественной мысли средневековья, особенности образного познания окружающего мира и человека, жанровое и стилевое своеобразие древней русской литературы.

Книжная культура Древней Руси была необычайно высока. В Древней Руси писец, как правило, был и писатель, и переводчик, и редактор, и художник. Академик Д.С. Лихачев отмечал: «Иван Федоров в своих изданиях не только шел вперед, но и возвращался к лучшим образцам рукописной книги...»[3].

Чрезвычайно велик был и книжный фонд Древней Руси. По расчетам академика В.В. Виноградова еще до монгольского нашествия: «для совершения службы в 10000 церквах и 300 монастырях нужно было иметь около 85000 книг»[4], а исследователь Б.В. Сапунов на основании изучения письменных и археологических данных пришел к выводу, что «с учетом четьей и светской литературы все книжное богатство Древней Руси следует определить в 130–140 тысяч томов»[5]. Дошедший до нас книжный фонд составляет лишь небольшую часть того, что создавалось веками. И это дошедшее до нас книжное богатство изучено еще далеко не достаточно.

За пределами внимания ученых долгое время оставалась древнерусская духовная лирика, так как атеистическая система воспитания, существовавшая в послереволюционные годы, исключала изучение духовного религиозного наследия, в том числе

Репозиторий ВГУ

и церковной поэзии. И только с 80-х годов начинается целенаправленное исследование литургической поэзии. О ее художественном своеобразии пишут А.А. Горский, О.Н. Трубачев, А.М. Панченко, В.К. Былинин[6] и др.

Кроме того, при изучении древнерусской литературы необходимо учитывать, что большинство памятников письменности так или иначе связано с утверждением на Руси новой веры и сохранилось в рамках христианской литературной традиции. Укрепление государственности, формирование народности и распространение христианства на Руси примерно совпадают по времени и находят отражение в тогда же утверждающейся письменности. И русская культура, тысячелетие которой мы отсчитываем лишь с X века, с принятия христианства на Руси, удивительно сочетала в себе элементы дохристианской, языческой культуры.

Следует учитывать также, что до принятия христианства Русь была со всех сторон окружена энергичными и активными историческими силами: языческой Скандинавией викингов, христианской Византийской империей, иудаистским Хазарским каганатом. Ранняя история Руси была тесным образом связана с этими государствами, и «можно с полным правом утверждать, что русская государственность и культура сформировались в сложнейшем и мощном магнитном поле, создаваемом этими силами, их «пересечением», – поле, в котором и сама Русь развивалась как постоянно возрастающая сила, столь монументально представшая позднее в эпоху Ярослава»[7].

То, что Русь довольно хорошо ориентировалась в окружающем ее мире, подтверждают и походы князей за пределы Руси (в составе войск, посольств, торговых представительств), и вошедшее в «Повесть временных лет» предание о «выборе» русскими веры, выборе из четырех религий – мусульманства, иудаизма, западного христианства и, наконец, христианства в его восточном варианте. Принятие христианства предопределило дальнейшее развитие истории и культуры Руси. Влияние прежних представлений на восприятие населением Руси христианства исследовано многими известными учеными[8].

В центре мировоззрения язычества находилась природа, к которой приспосабливался кровнородственный или территориально-производственный коллектив. Христианство шло от инди-

Репозиторий ВГУ

видуума и давало рекомендации поведения в обществе.

Эти два мировоззрения не всегда и не везде противостояли друг другу. Напротив, через многие столетия пройдет явление, получившее в литературе название «двоеверия»: на основе многотысячелетних языческих верований утверждаются нормы и представления, привносимые христианством. Следует иметь в виду, что язычество было весьма неоднородным. Заметно различались, в частности, славянское и «русское» язычества (то есть верования неславянской группы племен, называвшихся «русые»); влияли традиции ассимилированных славянами балтских и угрофинских. а также иранских племен. С другой стороны, разные народы и христианство осмысливали каждый по-своему. Различия эти заметны даже в канонических книгах. И раскол христианской церкви на разные ветви был явлением закономерным не только в силу определенных политических причин, но и вследствие вынужденного приспособления христианства к наиболее стойким чертам прежнего мировидения. Западная церковь считала непреложным «предопределением» судьбу-фатум, рок, а славяне принимали лишь судьбу-фортуну, с которой можно договориться и которую можно уговорить. Эта кардинальная черта славянского язычества и мировоззрения славян отстоялась за много веков – если не тысячелетий – специфических условий общежития, и устранить ее силой было попросту невозможно: к ней надо было приспосабливаться[9].

Постепенно складывалась доктрина православия, в рамках которой нет такого резкого противопоставления духовенства и мирян, как у католиков, больше остается возможностей для «самовластия души» – свободного выбора верующего и ответственности его за свое же поведение[10].

Эта мысль особенно отчетливо звучит в произведениях светского характера. Однако литературная традиция средневековья не так резко разграничивала светские (мирские) и церковные жанры, как это нам представляется в XX веке.

Известно, что мировоззрение общества меняется медленнее, чем быт и религия. «Слово о полку Игореве» создано двумя столетиями позже крещения Руси Владимиром. А именно оно наиболее полно отражает дух эпохи, мировоззрение общества. Это произведение – ярко выраженного светского характера.

Репозиторий ВГУ

В XII веке в рамках византийской православной традиции пишет свои притчи, слова и поучения Кирилл Туровский, авторитет которого был весьма велик благодаря высокой художественности его творений. Широко использованные им символика, аллегория, олицетворение были характерны и для языческого мировоззрения. Раннее христианство также их усваивало.

Средневековый человек был убежден, что символы скрыты в природе и самом человеке, символическим смыслом наполнены исторические события. Как многозначны знаки окружающего мира, так многозначно и слово: оно может быть истолковано не только в своем прямом, но и в переносных значениях. Этим определяется характер символических метафор, сравнений в древнерусской литературе. Кирилл Туровский знал современную ему поэтическую языческую культуру. Его творчество было на уровне высоких поэтических «стандартов» эпохи, и метафоры в его «Словах» принимают абстрактный характер.

Например, в «Слове на новую неделю по Пасхе» Кирилл Туровский рисует картину весеннего пробуждения природы: светлеет небо, тихо веют ветры, скачут, радуясь весне, «*агнци и унцы*» (то есть ягнята и бычки), расцветают цветы. Эта картина – ряд метафор и сравнений, призванных возвысить православие и разъяснить верующим те или иные догматы христианской веры: весна – это вера Христова, «агнци» – «кроткие люди», «унцы» – «кумирослужители» языческих стран, которые приобщаются или приобщились к христианству.

В «Слове о полку Игореве» метафоры конкретные, земные:

На Немизе снопы стелютъ головами,
Молотять чепи харалужными,
На тоце животъ кладутъ,
Веютъ душу от тела[11].

Кирилл Туровский – приверженец аскетического направления, в котором добро и зло резко контрастируют, увязываясь с душой и плотью. Плоть в понимании приверженцев этого направления изначально предрасположена ко злу, а потому умерщвление плоти – обязательное условие спасения. Жизнь будущая, небесная решительно возвышалась над земной. И познание исти-

Репозиторий ВГУ

ны в рамках этого мировоззрения сводится к уяснению книг Святого писания, причем в эти книги ничего не позволялось вносить «от себя». Уступка же земным интересам считалась ересью.

Однако, несмотря на имеющиеся различия светских и церковных жанров – в образной системе, в сюжете, в стиле и языке, – древняя русская литература представляет собой единое целое, состоящее из множества разных частей.

Средневековая русская литература соединила в себе все то, что в новое время превратилось в самостоятельные культурные сферы: публицистику, историографию, философию, этику, художественное слово.

Выдающееся место не только в русской литературе, но и в мировой литературе эпохи средневековья занимают такие памятники письменности, как «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона (середина XI в.), «Повесть временных лет» (начало XII в.), «Поучение» Владимира Мономаха (начало XII в.), «Слово» и «Моление» Даниила Заточника (конец XII – первая треть XIII в.), «Патерик» Киево-Печерского монастыря (XIII в.), «Повесть о разорении Рязани Батыем» (XIV в.), «Сказание о Мамаевом побоище» (XV в.), многие произведения житийного жанра.

Особая роль в этом ряду принадлежит произведениям, которые являются литературным поэтическим эпосом русского средневековья. К ним относятся «Слово о полку Игореве» (конец XII в.), «Слово о погибели Русской земли» (предположительно середина XIII в.) и «Задонщина» (конец XIV в.). Эти произведения были откликами на события своего времени, их объединяла тема борьбы за независимость Отечества, тема защиты Родины. «Слово о полку Игореве» было призывом к единству действий перед лицом внешней опасности; «Слово о погибели Русской земли» было замыслено как отклик на нашествие на Русь орд Батыя; в «Задонщине» воспета победа русских войск над Мамаем на Куликовом поле. Между этими произведениями, созданными разными авторами в разные исторические эпохи, существует внутреннее единство, обусловленное не только идейной близостью, не только лиро-эпическим характером повествования, но единством мироощущения средневекового человека, единством всей русской культуры. В содержании и в поэтике этих произведений можно проследить логику развития и взаимовлияния язы-

Репозиторий ВГУ

ческих и христианских элементов.

В мировой литературе эпохи средневековья «Слово о полку Игореве» занимает особое место. «Слово» – своеобычно и несопоставимо с другими произведениями по своим художественным достоинствам. Его уникальность – в стилевом разнообразии: в поэме в органическом единстве соседствуют героико-поэтическое описание битвы и вещий сон, риторический призыв и лирический плач, диалог и исторический экскурс. Изображение реальной природы символично (свет, тьма, солнце, месяц, море, реки, тучи, лисицы, орлы, соколы, галки, лебеди, гуси, кречеты, вороны, сороки, дятлы, гоголи, чаицы, черняди – все живут своей жизнью и в то же время являются символом); велик и пространственно-временной охват «Слова» – от Новгорода Великого до Крыма и Кубани, от Карпат до Волги; от Владимира Киевского (X в.) до Святослава Киевского (конец XII в.).

Художественные достоинства «Слова» сочетаются с высоким патриотическим пафосом. Автор создал произведение, являющееся страстным и взволнованным размышлением об истории и судьбах Отечества, призывом к обороне его от внешних врагов и к прекращению внутренних распрей.

Автор «Слова» не сторонник единого централизованного государства: он с большим уважением относится к могущественным суверенным князьям: Всеволоду Суздальскому, Ярославу Галицкому, Роману Волынскому. Он призывает не к государственному объединению, а к единству действий, к прекращению «котор» и «крамол». «Котора» – «ссора», «распря», «несогласие» – причина успехов половцев в войне с Русью. «Крамола» – это и междоусобные войны князей. Отсутствие согласия между князьями, часто перерастающее в войны между ними, – вот основное зло, препятствующее победам русских над половцами.

Автор устами Святослава Киевского осуждает князя Ярослава Черниговского («А уже не вижду власти сильного и богатого и многовои брата моего Ярославе»), уклонившегося от выступлений против половцев в 1184 году и в марте 1185 года, и намекает на «непособие» Давида Ростиславовича, не подоспевшего на помощь к своему брату Рюрику в мае 1185 года. Но прежде всего необходимость единения сил обосновывается на примере поражения Игоря.

То, что именно поход Игоря послужил побудительным мо-

Репозиторий ВГУ

тивом для создания «Слова», не случайно. Исключительным было затмение солнца; никогда прежде русское войско не бывало полностью уничтожено в степи; никогда прежде не попадали в плен сразу четыре князя; исключительным было и бегство князя из половецкого плена.

Автор осуждает Игоря за обособленное выступление устами Святослава Киевского, но постоянно подчеркивает храбрость Игоря, а в конце провозглашает ему славу: Игорь после поражения становится сторонником объединенных действий против половцев, поэтому он едет в Киев за помощью к Святославу.

«Слово о полку Игореве» – светское произведение. Отдельные христианские мотивы тесно переплетаются с языческими представлениями. Известно, что главными книгохранилищами средневековья были монастырские библиотеки, поэтому во многих списках распространились и хорошо сохранились летописи и церковная литература. В единственном списке дошло до нас «Поучение» Владимира Мономаха (в составе летописи). В единственном списке дошло до нас и «Слово о полку Игореве». Этот список, обнаруженный в конце 80-х годов XVIII века в Ярославской губернии А.И. Мусиным-Пушкиным, был, как предполагают ученые, написан в XVI веке, то есть отстоял от оригинала, созданного, вероятнее всего во второй половине 1188 года, примерно на четыре столетия[12].

История открытия и опубликования «Слова» породила целый ряд гипотез и версий относительно авторства «Слова», его места в литературном процессе Древней Руси, соотношения художественного мира «Слова» с реальной историей Руси. Новый аспект в толковании этих проблем предложен В. Кожиновым в его исследовании «История Руси и русского слова»[13], основанном на тщательном изучении многочисленных источников.

Попытки установить, кем именно было написано «Слово», по существу, сводились к поискам известных нам современников похода, которые могли бы написать такое произведение. Выдвигались разные предположения, однако отсутствие каких-либо косвенных или прямых данных, которые позволили бы отдать кому-либо предпочтение, делают поиски автора «Слова» бесперспективными. Тем более, что есть все основания полагать, что безымянность «Слова» входила в замысел его создателя, была

Репозиторий ВГУ

весьма осознанной: «Он стремился представить свое «Слово» как некую «всеобщую» песнь, которая звучит из уст всех его братьев. То есть безымянность «Слова» – это не выражение «доиндивидуальной» архаики, а напротив, некий сознательный «изыск» его создателя»[14].

Художественная зрелость «Слова» явилась одним из главных поводов для сомнения в его древности. Между тем А.С. Пушкин поистине неоспоримыми доводами отверг самую возможность «подделки» поэмы в конце XVIII века: «Кто из наших писателей в XVIII веке мог иметь на то довольно таланта?» Они «не имели все вместе столько поэзии, сколько находится оной в плаче Ярославны, в описании битвы и бегства, кому пришло бы в голову взять в предмет песни темный поход неизвестного князя?»[15].

Высокая художественность «Слова», его выделенность (вполне оправданная), ни с чем не сопоставимое ценностное признание (совершенно справедливое), превратившие поэму в главный символ литературы Древней Руси, привели к тому, что поэма воспринималась читателями и многими исследователями как своего рода «начало», «исток», «пролог» отечественной литературы. Между тем за плечами безымянного автора была трехсотлетняя история русского искусства слова («Слову о полку Игореве» предшествовали былинный эпос, «Слово о Законе и Благодати» Илариона, написанное в 1049 году, «Поучение» Владимира Мономаха – 1117 год).

Поэтому можно со всей уверенностью утверждать, что поэма об Игоре – это не «начало», а, напротив, завершение, конец определенной эпохи, определенного «цикла» в развитии русского словесного искусства, – соответствующий концу истории Киевской Руси, которая сменяется историей Руси Владимирской и, далее, Московской.

Враждебной силой, против которой борется Игорь и которая представляет серьезную опасность для Руси, в «Слове» являются половцы. Лиризм поэмы, патриотический пафос, драматизм судьбы Игоря – все способствует закреплению в сознании многих читателей, что половцы – это грозный и опасный враг Руси, непримиримый и жестокий.

Однако если обратиться к действительным взаимоотношениям хотя бы двух главных исторических личностей, чьи образы

Репозиторий ВГУ

созданы в «Слове» – князя Игоря и хана Кончака, – все предстает в совершенно ином свете. Эти взаимоотношения очень подробно рассмотрены С.А. Плетневой («Половцы»)[16].

Основываясь на многолетних исследованиях, С.А. Плетнева убедительно показывает, что отношения Игоря и Кончака были скорее дружественными, чем враждебными. Это тем более естественно, что бабушка Игоря была дочерью половецкого хана, половчанкой была и первая жена его отца, то есть половцы были не только противниками, но и родственниками и союзниками. Кончак, узнав, что Игорь ранен, поручился за него перед взявшим Игоря в плен Чилбуком и отвез его в свое становище. Сына Игоря взял в плен Копти из Улашевичей, но, как и его отец, Владимир скоро оказался в ставке Кончака, где встретился со своей будущей женой – Кончаковной. Пленный Игорь свободно ездил на охоту, вел вольную жизнь. С.А. Плетнева пишет: «Представляется весьма вероятным, что побег Игоря не был неожиданным для Кончака. Кончак постарался женить юного Владимира (ему было 15 лет) на своей дочери. Все эти действия были направлены на то, чтобы приобрести в лице Игоря и всей его обширной родни надежных союзников. В 1187 году Кончак окончательно закрепил дружбу и союз, отпустив Владимира «из половец» с Кончаковною... и дитятем», ... после всех этих событий летописец не зафиксировал ни одного набега Игоря на владения Кончака»[17].

Разумеется, отношения с половцами – это все же боевое соперничество, нередко приводившее к тяжким жертвам и бедам. Однако в противоборстве с половцами никогда не было даже намека на потерю Русью независимости, не говоря уже о ее гибели.

Взаимоотношения русских с половцами были сложными и неоднозначными: половцы совершали грабительские походы на Русь, заключали браки, были союзниками князей в их междоусобной борьбе. Однако взаимоотношения русских и половцев нельзя трактовать в плане борьбы с некой непримиримо враждебной силой. Половцы даже не ставили себе цель – поработить Русь (в конечном счете это ясно и из самого «Слова о полку Игореве»).

«Слово о полку Игореве» – одно из древнейших собственно художественных произведений. Как и многие другие высшие творения русского искусства, оно живет не только своей связью с определенным отдельным событием, а воплощенной целостностью

Репозиторий ВГУ

исторического бытия Руси вообще. Его породило не столько противоборство Игоря с Кончаком, сколько глубокая память обо всех прежних битвах и жертвах Руси и, более того, вещее предчувствие, предсказание грядущих битв и жертв – и в том числе, конечно, и столкновение с роковой мощью монгольского войска, которое подошло к Руси менее чем через сорок лет после Игорева похода[18].

Художественное своеобразие «Слова о полку Игореве» глубоко раскрыто в кратком рассуждении М.М. Бахтина: «Слово о полку Игореве» – это не песнь о победе, а песнь о поражении (как и «Песнь о Роланде»). Потому сюда входят существенные элементы хулы и посрамления. Для «Слова» характерно не только то, что это эпопея о поражении, но особенно и то, что герой не погибает (радикальное отличие от Роланда)... Игорь... ничего не сделал и не погиб». Но вместе с тем Игорь, испытав посрамление и тем самым как бы, по словам М.М. Бахтина, «претерпев временную смерть (плен, «рабство»), возрождается снова»[19].

М.М. Бахтин определяет «Слово о полку Игореве» не только как результат «разложения» героического эпоса, но и как плод начинавшегося «создания» иного, нового жанра – жанра, который, по сути дела, предвосхищает – в очень отдаленной исторической перспективе – русский роман – роман, для которого в высшей степени характерно «посрамление» героя, его «смерть» ради подлинного «воскресения».

«Слово о полку Игореве» – это лиро-эпическое произведение. Сопоставление символики «Слова» с символикой эпосов разных стран Европы и Востока выявило значительное сходство символики «света» и «тьмы», солнечной символики, символики «золота»[20]. Несомненны в «Слове» и лирические элементы: сильный элемент авторского присутствия, высокий удельный вес «размышления по поводу событий», при относительной слабости собственно повествовательной фабулы[21]. Кроме того, в «Слове» имеется элемент публицистический, выразившийся в яркой политически злободневной направленности произведения, его главном идейном содержании – призыве к единству действий перед лицом внешней опасности. Особенность публицистичности «Слова о полку Игореве» заключается в ее историческом характере. Б.А. Рыбаков справедливо отмечает, что «Слово о полку Игореве» – «не только возвышенная «украсно-украшенная» по-

Репозиторий ВГУ

эма, но и мудрый историко-политический трактат»[22].

Исторический характер публицистичности «Слова» в том, что «нынешнее» время сопоставляется в нем с прошлыми событиями русской истории. Причем «Слово» не идеализирует прошлое, показывая и негативные явления: наряду с воспоминаниями о могуществе «старого Владимира» (Владимира Мономаха) автор с горечью рассказывает о «крамолах» Олега Святославовича, деда Игоря, начавших эпоху княжеских распрей, приведших к ослаблению Руси перед лицом половецких набегов.

Тъй во Олегъ мечемъ крамолу коваше
И стрелы по земли сеяше...
……...
Тогда по Руской земли ретко ратаев кикахуть,
Но часто врани граяхуть,
Трупия севе деляче
…...
Тоска разлилася по Руской земли,
Печаль жирна тече средь земли Рускыи.

Поражение Игоря – горе великое для всей Руси. Условие для успешной защиты Русской земли – это единство князей. Эта идея впервые звучит в «Повести временных лет» в рассказе о княжеском съезде в Любече в 1097 году: «Имемся воедино сердце и блюдем Руские земли» – договаривались тогда князья.

Автор «Слова о полку Игореве» следует лучшим традициям русской общественной мысли, еще более заостряя вопрос о необходимости объединения. В призыве к князьям вступиться за «землю Русскую» автор «Слова» устами Святослава называет князей поименно (по именам он обращается к 12-ти князьям), подчеркивая тем самым персональную ответственность каждого за судьбу родины:

Ты куй Рюриче и Давыде!
Вступита, господина, в злата стремень
За обиду сего времени, за землю Рускую
За раны Игоревы, буего Святъславича!

Репозиторий ВГУ

Инъгварь и Всеволод
И все три Мстиславичи,
Не худа гнезда шестокрилци!
Загородите полю ворота
Своими острыми стрелами
За землю Рускую, за раны Игоревы
Буего Святъславича

Таким образом, «Слово о полку Игореве» сочетает в себе эпические, лирические и публицистические черты, и органичное соединение в нем разных жанров во многом и обусловливает силу художественного восприятия этого произведения.

«Слово о погибели Русской земли» занимает всего 54 строки печатного текста. Сохранилось лишь начало этого произведения, но и его достаточно, чтобы «Слово о погибели» вошло в число наиболее выдающихся памятников литературы эпохи средневековья.

«Слово о погибели Русской земли по смерти великого князя Ярослава» (таково точное название этого произведения) было написано в самые тяжелые для Руси времена татаро-монгольского нашествия XIII века.

Есть предположение, что оно было создано в начале 1238 года в Киеве, при дворе великого киевского князя Ярослава Всеволодовича (отца Александра Невского)[23]. В это время полчища Батыя вторглись в Северо-Восточную Русь и опустошали Владимиро-Суздальское княжество.

Первая часть «Слова о погибели» представляет собой не имеющий себе равных в средневековой литературе гимн – прославление родной земли:

О светло светлая и украсно украшена земля Руськая!
И многыми красотами удивлена еси:
Озеры многыми удивлена еси,
реками и кладязьми месточестьными,
горами крутыми, холми высокими,
дубравоми чистыми, польми дивными,
зверьми различными, птицами бещислеными,
городы великыми, села дивными,

Репозиторий ВГУ

виноградыокительными, домы церковьными,
и князьми грозными, бояры честными,.
Всего еси исполнена земля Руская![24]

Далее автор переходит к описанию могущества Русской земли и возглавлявших ее в прошлом князей. При этом он как бы окидывает взором ее границы, с удивительной точностью, в строго географическом порядке, перечисляя народы, окружающие Русь. В сравнении со «Словом о полку Игореве» здесь появляется новое: рядом с понятием «земля Русская» в качестве фактического его синонима встает понятие «вера христианская», а народ Руси называется «христианским языком» в противопоставление «поганским странам», т.е. населенными представителями иных вер (язычниками и католиками – «латынянами», в данном случае поставленными с ними в один ряд).

В конце дошедшего до нас отрывка «Слова о погибели» автор с восторженного тона резко переходит к печальному:

А в ты дни болезнь крестияном от великого Ярослава
И до Володимира, и до нынешнего Ярослава,
И до брата его, Юрья, князя володимерьскаго.

«Болезнь» – это усобицы после смерти «Великого Ярослава» – Ярослава Мудрого (ум. 1054 г.), когда начался процесс распада Руси на отдельные княжества. Эта «болезнь» не прошла и при могущественном «Володимере» – Владимире Мономахе (1058–1124 г.), и при «нынешнем» киевском князе – Ярославе Всеволодовиче и его брате Юрии, владимирском князе. Эта «болезнь» – причина «погибели» Русской земли – татарского разорения.

«Слово о погибели Русской земли» очень близко к «Слову о полку Игореве» в жанровом отношении. Оно также сочетает в себе черты эпоса, лирики и публицистики. Лирический характер носит описание красот Русской земли; эпические черты видны в гиперболическом изображении мощи Владимира Мономаха; в заключительной фразе о «болезни» нашла отражение публицистичность. Причем, как и автор «Слова о полку Игореве», автор «Слова о погибели» не идеализирует прошлое, вспоминая как могущество Руси, так и ее «болезнь».

Репозиторий ВГУ

«Слово о погибели Русской земли» дошло до нашего времени в двух списках (XV и XVI вв.). Эти списки входили в состав «Жития Александра Невского» – памятника церковной литературы: рукопись, к которой восходят оба списка, была в XV веке присоединена к одной из редакций «Жития».

* * *

Последнее произведение в ряду лиро-эпических поэм – «Задонщина» или «Похвала великому князю Дмитрию Ивановичу и брату его князю Владимиру Андреевичу» (в разных списках это произведение называется по-разному).

Основным содержанием «Задонщины» является описание Куликовской битвы 1380 года, основной идеей – идея «реванша» за поражение Игоря и поражение от монголо-татар в битве на реке Калке в 1223 году.

Событиям Куликовской битвы посвящено несколько литературных памятников, которые принято называть Куликовским циклом. Кроме «Задонщины», в него входят «Сказание о Мамаевом побоище», летописные повести о Куликовской битве. Примыкают к циклу «Слово о житии и преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя русского».

«Задонщина», в отличие и от «Сказания о Мамаевом побоище», и от летописной повести (дошедшей до нас в краткой и пространной редакциях), не столько описывает события Куликовской битвы, сколько передает чувства и мысли автора, вызванные этими событиями, его оценку их.

Образцом для автора «Задонщины» послужило «Слово о полку Игореве» (использование более ранних произведений было явлением распространенным в русской литературе конца XIV–XV века). Находясь под влиянием своего гениального предшественника, автор «Задонщины» не подражал ему слепо и механически. Фрагменты «Слова» перерабатывались, приспосабливались к фактической канве событий 1380 года, переосмыслились и образы «Слова». В описании сборов русских войск и похода на Дон, к Куликову полю, автор «Задонщины» следовал соответствующему тексту «Слова». Но зловещие предзнаменования, сопровождающие поход Игоря (возмущение зверей и птиц), были им перенесе-

Репозиторий ВГУ

ны на татар; солнце, которое Игорю «тмою путь заступаше», князю Дмитрию Ивановичу «ясно на восток сияет и путь поведает».

Тогда князь великыи въступи
вступи в злато стремя,
в зем свои меч в правую руку свою
помоляся Богу и пресвятии Богородицы.
Солнце ему ясно на въстоцы сияеть,
А Борис и Глеб молитву воздают за сродникы своя

В рассказе о бегстве врагов с поля битвы автор «Задонщины» «превратил» изображение несчастий Русской земли и торжества половцев в «Слове» в изображение несчастий татар и торжества русских[25]: плачу русских жен в «Слове» соответствует плач татар в «Задонщине», в «Слове» «восстонали» Киев и Чернигов, в «Задонщине» – земля татарская, в «Слове» – «уныли» русские города, в «Задонщине» – татарские цари, в «Слове» – «снесся хула на хвалу», в «Задонщине» – «възнесеся слава руская на поганых хулу», в «Слове» «уныли» голоса на Руси, в «Задонщине» – у татар; в «Слове» бежит из плена Игорь, в «Задонщине» с поля битвы Мамай.

И отскочи Мамай серым волком
От своея дружины и претече
К кафыграду. И молвяше ему
Фрязове: Чему ты, поганыя Мамаи,
Посягаешь на Рускую землю
. . .
И ти пришел, князь Мамаи на рускую землю
С многими силами, с девятью ордами,
с 70 князьями, а ныне бежишь сам-девят
в лукоморье. В поле тебя князи
рускыя гораздо подчивали – ни князей
с тобою нет, ни воевод. Нечто гораздо упилися
Упилися на поле куликове, на траве ковыли.
Повежи, поганая Мамаи, и от нас по Задлешью

В «Задонщине» сохраняется светская концепция защиты

Репозиторий ВГУ

Отечества – «Русской земли», идущая от «Слова о полку Игореве». Но рядом с ней встает концепция защиты христианской веры.

Если в «Слове о погибели Русской земли» «вера христианская» выступает как синоним «Русской земли», то в «Задонщине» рефреном звучит призыв «За землю Русскую и за веру христианскую!», встречающийся в девяти фрагментах. В этом отразилась возросшая роль церковной идеологии в общественной мысли средневековой Руси.

В эпоху Куликовской битвы сбылось то, о чем мечтал автор «Слова о полку Игореве», – объединение русских князей перед лицом вражеского нашествия. Эта идея отразилась в словах: «съехались все князи рускыя к великому князю Дмитрию Ивановичу на пособь». В действительности в Куликовской битве приняли участие не все русские князья (не приехали на помощь Дмитрию тверской, нижегородский, смоленский)[26], но автору «Задонщины» важно было здесь подчеркнуть осуществление призыва его гениального предшественника: Загородити Полю ворота... за землю Русскую!

Немало различий существует между этими тремя произведениями, созданными в разное время. Так, в «Задонщине» в меньшей степени, чем в «Слове о полку Игореве» и в «Слове о погибели Русской земли», выражены лирические и публицистические элементы, более сильно звучат христианские мотивы. Все три памятника отличаются ярко выраженной историчностью. История отечества была для их авторов не предметом любования и не источником, из которого можно почерпнуть отдельные примеры – положительные или отрицательные. Они стремились к ее осмыслению, старались отыскать в исторических событиях истоки того, что происходило в их время, и при этом усвоить и развить те нравственные идеи, которые были заложены их предшественниками. Именно благодаря творческому обращению к историческим корням, исторической памяти, произведения литературного эпоса в годину тяжелых испытаний смогли стать хранителями преемственности лучших традиций страны и народа.

* * *

Хранителями лучших художественно-эстетических и фило-

Репозиторий ВГУ

софско-этических традиций русского народа стало и богатейшее собрание древних рукописей («**Книги яко горы положены**»), по выражению древнерусского стихотворца, и бесценные шедевры живописи – иконы (эти, как считали христианские мыслители, живописные «книги для неграмотных», это «молчаливое любомудрие» в красках). Гениальные творения Андрея Рублева, Феофана Грека, Дионисия и сегодня составляют славу отечественной культуры.

Между тем, как справедливо считает В.К. Былинин, идейный нравственный эффект от их восприятия современным человеком мог быть гораздо выше, если бы сегодня мы были бы знакомы с теми литературно-поэтическими текстами, которые составляли основу повседневной духовной практики древнерусских художников и нередко вдохновляли их на создание шедевров[27].

В древности с литургией было прочно связано не только изобразительное искусство, но также зодчество и музыка. «Все искусства в Древней Руси тесно объединены, – отмечает академик Д.С. Лихачев. – Дифференциация, которая сопутствует развитию культуры и является одной из «констант» этого развития, еще слабо проявлялась в древнерусской культуре вплоть до XVII века. Вместе с тем все искусства в той или иной степени подчинены искусству слова – литературе»[28].

Гимнография – неотъемлемая часть всей древнерусской культуры и один из тех немногочисленных разделов древнерусской литературы, функционирующий до нашего времени. Тексты духовной лирики (песнопения, молитвы) исполнялись во время церковной службы, поэтому гимнография была самой доступной частью древнерусской литературы, оказывала значительное влияние на формирование этических норм и эстетических вкусов, становясь в то же время и литературным эталоном. Развитие духовной лирики отражало динамику развития всей древнерусской литературы и в то же время она сохраняла свою специфику, оказывая влияние на формирование древнерусской поэзии в целом.

Гимнография пришла на Русь после принятия христианства. Для проведения служб использовались старославянские переводы с греческого, сирийского и латыни. Однако к концу X – началу XI столетия Киевская Русь становится централизованным государством, в создании и укреплении которого большая роль принадлежала русской православной церкви, энергично проводившей идею общерусского конфессионального и государственного

Репозиторий ВГУ

единства под эгидой великокняжеской власти. Для этой цели необходимо было скорейшее установление собственного пантеона святых, ядро которого составляли бы «благочестивые», «боголюбивые князья» и их вернейшие союзники – монахи-миссионеры. И такой пантеон был создан. Это вызвало необходимость написания оригинальных гимнографических произведений. Наиболее ранними образцами русской духовной лирики были похвалы княгине Ольге. Первая похвала дошла до нас в изложении Нестора в «Повести временных лет» под 955 годом:

Чадо верное!
Во Христа крестилася еси
И во Христа облечеся,
Христос имать охранити тя:
Яко же храни Еноха в первые роды
И потом Ноя в ковчезе,
Аврама от Авимелеха,
Лота от Содомлян,
Моисея от Фараона,
Давыда от Саула,
З отроци от Пещи,
Данила от зверий,
Тако и тя избавить от неприязни диаволи.

Здесь Ольга ставится в один ряд с библейскими героями, подчеркивается значимость ее деяний, говорится о крещении княгини, что является причиной ее возвеличивания.

Святая сравнивается в похвалах с утренней звездой (Денницей), зарей, что предшествует солнцу и свету, под которыми традиционно понимались вера, Иисус Христос. Ольга в гимнографической традиции является провозвестницей христианства.

Поэтико-литургическая похвала оформляется и в честь убиенных князей-братьев Бориса и Глеба, первых русских святых, канонизация которых была официально санкционирована Константинопольским патриархом и византийским императором. Некоторое время князья чтились под именами своих покровителей – Романа и Давида (имена в крещении).

В их честь также написаны Службы. В тропаре святые на-

Репозиторий ВГУ

зываются своими мирскими именами. Образный строй тропаря* предельно прост, чего нельзя сказать о его поэтической форме, изящно скомпонованной по силлабо-симметрической схеме: 17 (9+8) – 8 – 12 -14 (9+5) – 12 -14 (9+5) – 17 (8+9) слогов:

Мученики твоя, Господи, спасъшася веры ради
Княже Борисе и Глебе.
Троуждающимься пристанище бысть.
Вы два недоугы отгонита человекамь,
Прибегающимь вь церковь ваю.
Оть бедъ и напастей избаве нас,
Верою и любовию чьтоущих память ваю.

Кроме культов святых на Руси устанавливается и культ местных икон, в честь которых тоже создавались гимнографические произведения.

Так, Андрей Боголюбский установил едва ли не самый популярный впоследствии культ иконы Владимирской Божьей Матери. Святыня эта воспринималась как символ православной Руси. Желание укрепить веру народа в особое покровительство Богородицы именно во Владимирской земле способствовало учреждению князем во Владимире без санкции Киевского митрополита нового праздника – Покрова. В 1166 году этому празднику посвящается первый храм – всемирно известный сейчас памятник древнерусского зодчества – церковь Покрова на Нерли.

С культом икон связаны церковные песнопения, главная идея которых – прославление той земли, которой икона покровительствует.

Еще одним разделом гимнографии являются молитвы. Особенно много в этом жанре сделал Кирилл Туровский. Им было создано более двадцати исповедальных молитв на «всю седмицу», то есть на каждый день недели. Кириллу Туровскому присущ приподнятый, торжественный стиль. Поэтому из всего цикла наиболее выделяются светлым, праздничным настроением и композиционным изяществом молитвы воскресные, например, «по утрени». Текст ее легко делится на три строфы с последовательно убывающим числом строк. Соответственно в первой строфе их пять, во второй – четыре, в третьей – три:

* Тропарь (греч. troparion) – молитвенные стихи и песнопения православной церкви в честь праздника или святого.

Репозиторий ВГУ

I. Слава тебе Господи Боже мои:
видети день преслдвьнаго вьскресения твоего,
вь и же сводиль еси
Соущьыя по аде прдведнихъ связятыя души.
II. Тоя свободы, Владыко, и азь желаю
Разреши мя, связанна суща многыми грехы,
да вьспасть светь благости твоея
в мрачней моеи души.
III. Веде бо безьчисльння твоя щедрости
и неизьреченное твое человеколюбие
яко оть некытно превел мя еси.

Русская церковная поэзия последующих веков сохраняет преемственность в своем развитии с древнейшей литургической традицией. Тем не менее киевский период был только началом становления древнерусской гимнографии. Новым этапом ее эволюции стал XIV век, когда появилось много нового и в идейной направленности, и в тематике, и в стилистике.

В XIV веке на Руси происходят значительные перемены, что связано с падением татаро-монгольского ига и процессом образования централизованного государства – Московской Руси. XIV век – это время Андрея Рублева, Феофана Грека, Епифания Премудрого, Сергея Радонежского, выразивших в своем творчестве мысли и настроения народа. Появляется идея «соборности» – религиозного, духовного единства людей в общем для них храме – «Святой Руси».

В первой половине XVI века возникает целый гимнографический скрипторий, занимавшийся созданием многочисленных служб канонизированным русским святым, сформировал его митрополит Макарий. По замечанию И.У. Будовниц, макариевский скриптoриум – «своеобразная академия XVI века»[29].

Древнерусская духовная лирика богата и разнообразна. Круг ее памятников не ограничивается жанрами литургической поэзии. Своеобразным порождением древнерусских стихотворцев являются стихи покаянные. Наиболее ранние их образцы – «Плач Адама о рае», «Окаянный и убогий человек» и другие – относятся к XV веку.

Приблизительно к началу царствования Ивана Грозного стихи покаянные окончательно обособились от литургической поэзии и оформились как самостоятельный жанр песенной религиозной лирики. Об этом свидетельствует появление в певческих

Репозиторий ВГУ

рукописях их небольших подборок под общим заглавием «Стихи покаянные слезны и умиленны, чтобы душа пришла к покаянию».

Заглавие, как видно, прямо указывает на практическое предназначение нового жанра – приводить певцов и слушателей их к душеспасительному чистосердечному раскаянию в совершенных ими когда-либо помышлявшихся грехах. Указан и путь к духовному самоочищению – «слезное умиление».

Умиление, прежде всего перед лучезарно-светлым божественным идеалом «вечного и радостного бытия», вне которого земная жизнь – «безысходные страдания, поприще неизбывного смятения и горя».

Особое чувство вызывал образ «прекрасной пустыни», где звучал «глас вопиющего»:

Прими мя, пустыни,
Яко мати чадо свое
во тихое и безмолвное
недро свое...

Если раньше стихи покаянные звучали только в монастырях, то к началу XVII века они уже широко распространились в народе, став «личным чтением и личным пением древнерусского человека».

«Хотя великопостные молитвы, – пишет А.М. Панченко, – всегда оставались преобладающими в цикле стихов покаянных, но цикл расширялся за счет светских произведений с воинской тематикой, с нотами социального протеста. И в текстах, и в музыке некоторых стихов покаянных отобразились фольклорные веяния»[30]. Сказанное свидетельствует о том, что вместе с духовной тематикой, в стихах звучали проблемы реальной действительности. Например, стихотворение – боевой клич:

Станем братие,
Противо полков поганых,
не убоимся часа смертного
поборника имамы
и от Девы рождешагося Господа...

Дальнейшее развитие этого жанра было связано с творчеством поэтов-старообрядцев. Они немало способствовали тому, чтобы стихи покаянные сблизились со стихами духовными, которые представляли собой лиро-эпические повести о богатырях ве-

Репозиторий ВГУ

ры, стяжавших славу небесную.

Принято считать, что становление покаянного стиха совпало с зарождением в России протяжной лирической песни.

Источниками для стихов служили самые выдающиеся произведения христианской поэзии, например, творчество Иоанна Дамаскина. Постепенно форма покаянных стихов сближается с народным эпическим стихом. Не случайно «Повесть о Горе-Злочастии» связывают тематически и формально с покаянными стихами.

Поэтика гимнографии весьма своеобразна. Поэтический строй древнерусской духовной лирики тесно переплетается как с поэтикой древнерусской литературы, так и ранневизантийской, поскольку именно она была образцом для подражания русских гимнографов.

В древнерусской духовной лирике нашли отражение основные принципы древнерусской литературы. Например, склонность к этикету. Литературный этикет и выработанные им каноны – наиболее типичная средневековая условно-нормативная связь содержания и формы. Средневековый писатель ищет образцы и аналоги в прошлом, подбирает цитаты из священного писания, подчиняет поступки, думы, чувства и речи действующих лиц и свой собственный язык заранее установленному «чину».

Автор стремится увидеть во «временном и тленном» символы и знаки вечного, божественного.

Искусство средневековья в своих церковных жанрах стремится разрушить конкретность явлений, характеризуется стремлением к отвлеченному изложению, художественной абстракции.

Отличительной особенностью гимнографии и всей средневековой книжности в целом было также стремление к символическому толкованию явлений природы, истории.

Сами же гимнографические произведения строились по определенным правилам.

Во-первых, в древнерусской лирике отсутствует рифма, во-вторых, рифмообразующие элементы находятся в начале строк. Это обусловлено несколькими причинами. Прежде всего повлияло то, что латинские и греческие гимнографические произведения были написаны в силлабической системе стихосложения. К тому же русские народные песни часто слагались по такому же принципу. Необходимо также учитывать, что стихи были рассчитаны на песенное исполнение, поэтому существовала тесная взаимо-

Репозиторий ВГУ

связь структуры текста и напева. Неразрывность слова и музыки – норма церковного искусства. Поэтому важную декоративно-ритмическую функцию выполняли благозвучия. Специфика поэтики гимнографии обусловлена тем, что эти произведения писались для песенного исполнения. Поэтому не так важна рифма, как ритм. В стихах появляется ритмическая скрепа:

УВЕ Деши запоВЕДИ божественыя.
про СЛАВИ тоя СЛАВно (тропарь Борису и Глебу).

Скрепы несут и смысловую и ритмообразующую функции. Кроме скреп для создания стихотворных строк и придания им характера определенной строфической созвучности использовались свои приемы, а именно: принцип слоговой симметрии, акростих, анафоры, синтаксические параллелизмы, рефрены.

Например, построение стиха во многом определялось принадлежностью данного произведения к той или иной гимнографической модели. А модель икоса* акафиста** требовала присутствия в каждой строке «радуйся», таким образом рефрен изначально закладывался в модель произведения. Обратимся к примеру: Икос из Величания Александра Невского.

Великий чюдотворец явился Рустей земли, Блаженный Александр,
Невидимо Христовы люди посещая и исцеления
подавая богатио
всем от душа приходящим, и согласно впиющим сице:
Радуйся, столпе пресветлый, просвещая нас чюдес светлостьми!
Радуйся, велехвалнаго краля поседивый пособием божим!
Радуйся, свободивый град Псков от неверных!

Радуйся, яко ликуеши со ангелы!
Радуйся, овлаче росный, верных мысли орошаяй!
Радуйся, темьных страстей прогонителю!
Радуйся, Руской земли заступниче!

Таковы в основном особенности поэтики древнейшей русской гимнографии. Они известны и применяются и в современной поэзии. Но в ней используются как дополнительные средст-

* Икос (греч. eikos) – двадцать.
** Акафист (греч. akathistos) – христианское хвалебное песнопение. Исполняется стоя.

Репозиторий ВГУ

ва, тогда как в древнерусской поэзии являлись основными.

Постепенно гимнография меняется в направлении нарастающей риторизации текста, увеличения объема изысканных словосочетаний. В литургику входит хвалебно-риторическое начало и стиль «плетения словес»: увеличивается интерес к слову, что способствует широкому использованию ассонансов и аллитерации, внимание к этимологии слова, к словесным преобразованиям. Центральным жанром литургики стал обильно расцвеченный «красноглаголивой» риторикой служебный Канон. Используются такие ритмообразующие принципы, как симметрический, анафористический, аллитерационный, эвфемический.

Форма произведений духовной лирики была консервативна. Это было обусловлено тем, что, во-первых, слово о божественном отождествлялось с Богом, а изменение слова, по представлениям того времени, могло повлечь за собой искажение сущности. Во-вторых, произведения создавались по определенной гимнографической модели, соответствующей канону. Кроме того, существовал определенный литургический этикет, соблюдение которого было обязательным.

Но, оставаясь самой консервативной частью древнерусской литературы, литургика претерпела ряд изменений, свидетельствующих о ее включенности в общелитературный процесс.

Неотделимость гимнографии от всего литературного процесса сказалась и в ее влиянии на литературу нового времени.

В XVII веке авторитет священных песнопений был подвергнут сомнению. В канун петровских преобразований началось всеобщее увлечение рифмотворчеством. Но и в этот период божественная одухотворенность и поэтичность гимнографии вдохновляла Симеона Полоцкого, Кариона Истомина на переложение силлабическими стихами псалмов, акафистов, служебных канонов. Они были связующим звеном древней церковно-поэтической традиции с философской поэзией нового времени. В XVIII были Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков, Херасков, Державин. В XIX столетии христианская духовная лирика вдохновляла А.С. Пушкина, переложившего, в частности, молитву Ефрема Сирина стихами («Отцы пустынники и жены непорочны»). В начале XX века мотивы восточно-христианской и древнерусской лирики нашли свое воплощение в творчестве В.Л. Соловьева,

Репозиторий ВГУ

Вяч. Иванова, А. Белого, Н. Клюева и других.

На сегодняшний день древнерусская духовная лирика – это непознанный раздел русской культуры, вобравший в себя «книжную мудрость», самобытный идейный и художественный опыт многих поколений наших предков, без изучения и постижения которого наши представления о русской истории, культуре и литературе будут неполными и не совсем верными.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Лихачев Д.С. Великое наследие // Д.С. Лихачев. Избранные работы. В 3 т. Т. 1. – Л., 1987. – С. 5.
2. Лихачев Д.С. Избранные работы. В 3 т. – Л., 1987: т. 1: Развитие русской литературы X–XVII веков. Поэтика древнерусской литературы; т. 2: Великое наследие. Смех в Древней Руси; т. 3: Человек в литературе Древней Руси: Этюды и характеры. «Слово о полку Игореве»; Гудзий Н.К. История древнерусской литературы. 7-е изд. – М., 1966; И.П. Еремин. Литература Древней Руси: Этюды и характеристики. – М.-Л., 1966; Орлов А.С. Древняя русская литература XI–XVII веков. – М., 1945; Лурье Я.С. Истоки жанра в литературе Древней Руси // Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. – Л: Наука, 1973; Адрианова-Перетц В.П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. – М.-Л., 1947; Насонов А.Н.. История русского летописания XI – начала XVII века: Очерки и исследования. – М., 1968; Творогов О.В. Древнерусские хронографы. – М., 1975.
3. Лихачев Д.С. Задачи изучения связи рукописной книги и печатной // Рукописная книга. – М., 1975. – С. 3.
4. Виноградов В.В. Основные проблемы изучения образования и развития древнерусского языка. – М., 1958. – С. 38.
5. Сапунов В.В. Книга в России XI–XIII веков. – Л., 1978. – С. 82.
6. Горский А.А. «Имемся воедино сердце и блюдем Русскую Землю» // Прометей. – Т. 16. – М., 1990; Трубачев О.Н. В поисках единства: Мысли по случаю тысячелетия русской культуры. – Там же; Былинин В.К. Древнерусская духовная лирика. – Там же; Панченко А.М. Стихи покаянные. – М.: Наука, 1986.
7. Кожинов В. История Руси и русского слова // Наш современник, 1992, № 7. – С. 169.

Репозиторий ВГУ

8. Робинсон А.Н. Литература Древней Руси в литературном процессе средневековья XI–XIII веков. – М.: Наука, 1971; Рыбаков Б.А. Древняя Русь: Сказания, былины, летописи. – М., 1983; Адрианова-Перетц В.П. Древнерусская литература и фольклор. – Л., 1974; Зоц В.А. Духовная культура и православие. – М., 1986; Мирзоев В.Г. Былины и летописи, памятники русской исторической мысли. – М., 1978.
9. Кузьмин А.Г. «Мудрость бо велика есть...» // Златоструй: Древняя Русь X–XIII веков. – М., 1990. – С. 9–10.
10. Там же. – С. 29.
11. «Слово о полку Игореве» / Библиотека поэта. – Л., 1990. – С. 63.
12. Творогов О.В. К вопросу о датировке Мусиным-Пушкиным сборника со «Словом о полку Игореве» // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 31. – Л., 1976.
13. Кожинов В. История Руси и русского слова // Наш современник, 1992, № 6–10.
14. Там же, № 10. – С. 177.
15. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10 т. Т. 8. – М., 1949. – С. 501.
16. Плетнева С.А. Половцы. – М., 1990. – С. 157–168.
17. Там же. – С. 165–166.
18. Кожинов В. История Руси и русского слова // Наш современник, 1992, № 10. – С. 179.
19. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 517–518.
20. Робинсон А.Н. «Слово» в поэтическом контексте мирового средневековья // Вопросы литературы, 1985, № 6.
21. Лихачев Д.С. Сюжетное повествование в памятниках, стоявших вне жанровой системы XI–XIII веков // Истоки русской беллетристики. – Л., 1970. – С. 196–204.
22. Рыбаков Б.А. Историзм «Слова о полку Игореве»: К 800-летию «Слова о полку Игореве» // История СССР. – 1985, № 6. – С. 36.
23. Горский А.А. Проблемы изучения «Слова о погибели Русской земли» // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 43. – Л., 1990.
24. Бегунов Ю.К. Памятники русской литературы XIII века: «Слово о погибели Русской земли». – М.–Л., 1965. – С. 182–184.
25. Горский А.А. Некоторые проблемы соотношения «Слова о полку Игореве» и «Задонщины» // Вспомогательные исторические дисциплины. Вып. 19. – Л., 1987.

Репозиторий ВГУ

26. Горский А.А. «Имемся воедино сердце и блюдем Русскую Землю // Прометей. Т. 16. – М., 1990. – С. 52–53.
27. Былинин В.К. Древнерусская духовная лирика. – Там же. – С. 55.
28. Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. – Л., 1984. – С. 188.
29. Будовниц И.У. Русская публицистика XVI века. – М.–Л.: Наука, 1997. – С. 193–194.
30. Панченко А.М. Стихи покаянные. – М.: Наука, 1986. – С. 85.

Л И Т Е Р А Т У Р А

Адрианова-Перетц В.П. «Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XI–XIII вв. – Л.: Наука, 1968.

Азадовский М.К. Статьи о литературе и фольклоре. – М.–Л.: Гослитиздат, 1960.

Актуальные задачи изучения русской литературы XI–XVII вв.: Сб. статей. – М.-Л.: Наука, 1964.

Борисов К.С. Церковные деятели средневековой Руси. – М.: Наука, 1988.

Буланин Д.М. Переводы и послания Максима Грека: Неизданные тексты. – Л.: Наука, 1984.

Былинин В.К. Виршевая поэзия. – М.: Просвещение, 1989.

Вопросы истории русской средневековой литературы: Сб. статей. – Л.: Наука, 1974.

Гоголь Н.В. Размышления о божественной литургии. – М.: Художественная литература, 1990.

Духовная культура славянских народов: Литература. Фольклор. История: Сб. статей. – Л.: Наука, 1983.

Еремин И.А. Литературное наследие Кирилла Туровского. – М.: Наука, 1979.

Избранные жития русских святых XI–XV вв. / Сост. А. Карпов. – М.: Молодая гвардия, 1992.

Ипатов А.Н. Православие и русская культура. – М., 1985.

Исследования по теории русской литературы XI–XVII вв.: Сб. статей. – Л.: Наука, 1981.

Ключевский В.О. Древнерусские жития святых как исторический источник. – М.: Наука, 1971.

Репозиторий ВГУ

Кусков В.В. История древнерусской литературы. – М., 1986.

Литература Древней Руси: Источниковедение: Сб. статей. – Л.: Наука, 1988.

Лурье Я.С. Русские современники Возрождения. – Л.: Наука, 1992.

Панченко А.М. Книжная поэзия. – М.: Наука, 1980.

Полный православный толковый энциклопедический словарь. – М., 1992.

Прохоров Г.М. Памятники переводной и русской литературы XIV–XV вв. – Л.: Наука, 1987.

Робинсон А.Н. Литература Древней Руси в литературном процессе средневековья XI–XVIII вв. – М.: Наука, 1971.

Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. – М.: Наука, 1991.

Сазонова Л.И. Духовный свет древнерусской литературы // Педагогика, 1995, № 3.

Словарь книжников и книжности в Древней Руси. – Л.: Наука, 1987.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. *Как велик был книжный фонд Древней Руси и какое влияние он оказывал на развитие культуры?*
2. *Как и в чем проявлялось влияние принятия христианства на развитие русской литературы?*
3. *Что означал символ в сознании средневекового человека и какое выражение находит символика в словесном искусстве Древней Руси?*
4. *Что позволяет считать «Слово о полку Игореве» не «началом» древнерусской литературы, а завершением определенного этапа в ее развитии?*
5. *Как можно доказать, что «Слово о полку Игореве» – художественное произведение, а не исторический документ?*
6. *Что собой представляла духовная лирика и какова ее роль в формировании словесной культуры Древней Руси?*

Репозиторий ВГУ

Г Л А В А II

«...ТАКОВ БЫЛ ВЕК СУРОВЫЙ». (Русская литература XVIII века)

Каждый период в истории имеет свой неповторимый облик, отличительные черты которого могут быть выявлены только при сопоставлении с другими периодами.

Для культуры средних веков характерны целостность художественной системы и единство художественных вкусов. В средневековом искусстве беспредельно господствует коллективное начало («анонимность»). Эстетическое сознание превыше всего ценит канон и этикет, мало ценит новизну и мало ею интересуется.

В XVII веке (и даже в XVI) литература постепенно отходит от средневековых принципов. Это в немалой степени обусловлено изменениями в общественной жизни страны. В XVII веке народ становится все более активным элементом государственной жизни, и вместе с тем, народно-поэтическая стихия пробивает себе все более широкий доступ в художественную культуру страны. С другой стороны, усиление помещичьего класса, а также развитие культурных и торговых связей с Западом в значительной степени способствовали «обмирщению» культуры Московского государства. Завершится этот процесс в петровское время.

В древней русской литературе постепенно развивается личностное начало. Появляется интерес просто к человеку, вне зависимости от его общественного положения. Героями повестей становятся купеческий сын («Повесть о Савве Грудцыне»), безродный дворянин («Повесть о Фроле Скобееве»), а также обездоленные и далеко не идеальные представители рода человеческого. В «Повести о Горе-Злочастии», например, все было «ново и непривычно для традиций древней русской литературы: народный стих, народный язык, необычайный безымянный герой, высокое сознание человеческой личности, хотя бы и дошедшей до последней степени падения» (Лихачев Д.С. «Повесть о Горе-Злочастии» // Лихачев Д.С. Избранные работы в трех томах. Т. 2. – Л., 1987. – С. 322–342).

Изменения происходят в образной системе, в сюжете, в языке. Литература приобретает право на вымысел. Писатель XVI века уже не довольствуется привычным, «вечным», он начинает сознавать притягательность не-

Репозиторий ВГУ

ожиданного, уникального, индивидуально-неповторимого.

XVII век отличается и жанровым многообразием. Сохраняет свою популярность устаревший житийный жанр, но он все более насыщается конкретным биографическим материалом, изобилием бытовых подробностей и ставит себе совершенно новую задачу изображения живой человеческой личности (Там же. – Человек в литературе Древней Руси. Т. 3. – С. 3–165; Демин А.С. Русская литература второй половины XVII – начала XVIII века. Новые художественные представления о мире, природе, человеке. – М., 1977) («Житие» протопопа Аввакума, им самим написанное).

Наряду со средневековыми жанрами, основанными на принципах их употребления в церковном и государственном обиходе, появляются новые, рассчитанные только на частное чтение. Возникают пародии на деловые документы, на судебные процессы («Повесть о Ерше Ершовиче», «Повесть о Шемякином суде»).

Зарождается театр и драматургия с ее особыми жанрами; появляется силлабическое стихотворство и разнообразные стихотворные жанры: послания (эпистолии), челобитные, поздравления, благодарения, напутствия, «плачи» и т.п.

В развитии силлабического стихотворства велика заслуга Симеона Полоцкого (1629–1680). С его именем связано также появление в русской литературе первого из европейских стилей – барокко (итальянск. – странный, причудливый; португ. – жемчужина причудливой формы). Для него характерен преувеличенный пафос, совмещение в одном произведении, казалось бы, несовместимых компонентов, усложненных формальных элементов, аллегоричность, орнаментальность сюжета и языка.

Структура стиха значительно усложняется. Например, «Приветствие царю Алексею по случаю рождения царевича» Симеона Полоцкого представляет сложное словесное зрелище:

1. Ода в честь Алексея.

2. Изображение красного контурного креста во весь лист с вписанными стихами.

3. Стихотворение в форме лабиринта.

4. Две звезды красного цвета, одна вписана в другую, контуры которых составляют стихи.

5. Беседа с планетами, ярко-красного цвета названия планет: Луна, Меркурий, Венера, Марс, Юпитер, Сатурн; золотого цвета – Солнце. Перечисляется, что каждая планета несет в дар царевичу.

6. Обращение к преподобному, в честь которого назван царевич (Федору).

7. Многолетие царю в форме лабиринта с ключом к нему.

Репозиторий ГГУ

Однако русское барокко отличалось от европейского: оно гуманнее. Не было места любви-страсти; драматическому экзальтированному человеку европейской литературы XVII века; не было темы «ужасов» – безобразия смерти и загробных мучений. В стихах о смерти господствовали элегические мотивы (Лихачев Д.С. Барокко в русской литературе XVII в. Т. 1. –С. 202–258; Морозов А.А. Проблемы барокко в русской литературе. – М., 1962; Еремин И.П. Симеон Полоцкий – поэт и драматург // Полоцкий Симеон. Избр. соч. – М.-Л., 1953. – С. 223–260; Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII в. – Л., 1973).

В XVIII веке, в эпоху Петра барокко приобретает новые черты. Словопроизводство кажется неразумным. Должны быть новые вещи, новые манеры, новая столица. Слово остается, но оно выполняет роль эмблемы.

Таким образом, русская литература XVII века развивается в своем специфическом темпе, с диковинными архаизмами, с возвратом к старинным народным традициям, но в то же время с новыми идеями, сюжетами, своим пониманием мира и человека, в направлении к XVIII веку.

1. Общая характеристика эпохи

XVIII век – необычайно важный период в истории России и в развитии русской культуры. Это век социальных потрясений, смены этических и эстетических норм и взглядов, утверждения личностной значимости человека.

XVIII век – век пробуждения национального самосознания, век Просвещения, век блестящих имен, вошедших в историю Отечества и мировую историю. Это век Петра I и Ломоносова, Фонвизина и Державина, Ушакова и Суворова, Ползунова и Кулибина, Беринга и Челюскина, Рокотова и Баженова. В этом веке – в 1799 году – родился А.С. Пушкин.

В последнее время отношение к литературе XVIII века существенно изменилось. В трудах ученых-филологов литература XVIII века предстает сложной, противоречивой и самобытной. Прослежена ее связь с предыдущими этапами истории литературы русского и других народов мира. Никто уже не утверждает, что литература XVIII века подражательна, оторвана от русской почвы.

В работах историков и философов меньше стало крайностей в суждениях о специфике общественной жизни России XVIII века:

Репозиторий БГПУ

«царь – деспот, народ – раб». Отмечается как талантливость русского народа, так и неустроенность его социальной жизни, как мужество и выносливость, так и беды от бесчисленных нашествий, как свободолюбие народа, так и деспотизм собственных правителей.

Тысячелетняя история русского народа – история чести и милосердия.

XVIII век – век величайших открытий и преобразований во всех областях жизни: в экономике, государственном устройстве, в военном деле, просвещении, общественной мысли, в науке, культуре. Россия начинает столетие средневековой страной, довольно отсталой экономически и социально, а к концу века становится сильной, развитой державой, одной из крупнейших стран мира.

Каждый период в истории имеет свой неповторимый облик, свои отличительные черты.

Россия 200 лет назад – это огромная территория, большие расстояния, малая скорость. 34 дня нужно было курьеру, чтобы добраться до Иркутска от Петербурга, поэтому больше месяца Иркутск жил под властью умершей Екатерины II. Александр I ехал из Петербурга в Москву 7 дней, 20 км в час[1].

На этих просторах в начале века жило 16 млн. человек, к концу века население увеличилось до 40 млн. К концу царствования Екатерины II в России насчитывалось 610 городов. Из каждой сотни жителей 6 человек жили в городе. Деревень было около 100 тысяч, по 100–200 душ, из каждых 100 человек – 62 крепостных[2].

Огромные расстояния, малая скорость, неравномерность заселения отдельных регионов страны, непропорциональное процентное соотношение городских и сельских жителей (6–94), правящего класса и бесправных крепостных – все это суть немаловажный элемент социальной психологии страны.

«Российская империя, – запишет в секретном документе Екатерина II, – есть столь обширна, что, кроме самодержавного государя, всякая другая форма правления вредна ей, ибо все прочие медлительнее в исполнении»[3].

Новый век рождал новые проблемы, новые темы для размышления публицистов, идеологов различных классов и групп общества, для всех мыслящих людей. В XVIII веке появляются газеты («Ведомости» – с 1702 по 1727 г., «Петербургские ведомости» – с 1727 года, «Московские ведомости» – с 1779 г.), журналы

Репозиторий ВГУ

(«Всякая всячина» – с января 1769 г., официальный издатель – Г.В. Козицкий, секретарь Екатерины II, «И то, и сио» М.Д. Чулкова, «Ни то, ни сио в прозе и стихах» В.Г. Рубина, «Поденщина» В.В. Тузова, «Адская почта» Ф.А. Эмина, «Трутень», «Пустомеля», «Живописец», «Кошелек» Н.И. Новикова. Большинство из них прекратило свое существование в 1769 г., 70-й год пережили только журналы «Трутень» и «Всякая всячина»); книгоиздательства («Типографская компания» – 80-е годы), периодические издания («Городская и сельская библиотека» – 1789–1796-й)[4] и др. Это давало возможность обмениваться мыслями, уточнять свои позиции по актуальным вопросам времени.

Проблем для размышления было немало. И одна из основных – проблема государственной власти, роль ее в жизни страны и народа, пределы власти, значение личных качеств монарха. Отличительная особенность века – сочетание просвещения и рабства. Б. Бродский, размышляя о «странном» XVIII веке, «столетии безумном и мудром», по определению А.Н. Радищева, пишет: «У каждой эпохи – свой облик, свой колорит, свои неповторимые особенности, подчас удивительные для людей других времен, и XVIII столетие не исключение. И все-таки трудно назвать период, в котором так поразительно сочеталось бы несовместимое и совмещалось бы несочетаемое»[5].

Основной парадокс времени – сочетание свободы и рабства: как-то уживаются золотые дворцы и бедные хижины, мудрые книги и миллионы безграмотных, прогресс и деспотизм. Одновременно вступают в российскую историю школы (навигационные, медицинские, горные, цифирные) – и рекрутчина, Академия наук – и подушная подать, календари, грамматики, учебники, переводы – и право помещика ссылать крестьян в Сибирь, продавать их поодиночке и семьями. В «Московских ведомостях» от 25 мая 1799 года (в день рождения А.С. Пушкина, по ст. стилю) опубликовано объявление о том, что продается «лучшего поведения 50-летний лакей, да ямских кучеров два», да в «Тверской ямской в доме помещика Андрея Маслова продается повар 24 лет с женою 18 лет и малолетней дочерью»[6].

В XVIII веке были страны не меньшего, а, может быть, большего социального и политического рабства (Турция, Персия), но просвещение там было на довольно низком уровне.

В XVIII веке были страны более «просвещенные», куда

Репозиторий ВГУ

Петр I ездил учиться, но такого рабства, как в России, они не знали, и пропасть между дворцом и хижиной была заполнена мещанством и «третьим сословием», буржуазией.

Кроме того, надо учитывать и трагические противоречия в сознании народа, не отделявшего часто просвещение от порабощения. Разницу между учеными и просто барами крестьяне не видели: «Услыша, что Ловиц наблюдал течения светил, Пугачев велел его повесить поближе к «звездам», – пишет А.С. Пушкин в «Истории Пугачева»[7].

К книгам, к учению нужно было привлекать силой. Дворянские дети не должны были уклоняться от учения. Петр I, говоря словами А.С. Пушкина, «не страшился народной свободы – неминуемого следствия просвещения, ибо доверял своему могуществу...»[8]. Но уже через одно-два поколения появился новый тип человека – прогрессивного, внутренне свободного, интеллигентного и гуманного, в основном из дворян.

Репозиторий ВГУ

Рост общей культуры, способность образованных людей к анализу, обнаженность российских полюсов, отсутствие «полутонов», переходов между ними позволяло многое понять в общественной жизни страны.

Другой самобытной особенностью XVIII века была быстрота перемен, идущих в основном сверху, от престола. XVIII век открывается реформами Петра I. Они затрагивают народное хозяйство, экономику, армию, флот, культуру[9]. Открываются первая печатная газета, первый музей, первые военные и профессиональные школы, первые публичные библиотеки.

Россия перенимала, осваивала и перерабатывала опыт западноевропейских стран в разных сферах человеческой деятельности, в том числе и в сфере искусства. Этот процесс шел несколькими путями: приобретение за границей готовых произведений искусства; привлечение иностранных специалистов для работы в России и для подготовки отечественных кадров; посылка русских людей за государственный счет за границу на учебу.

Причем надо иметь в виду, что нововведения в области культуры в основном шли по двум направлениям: либо чисто механическое заимствование внешних примет «цивилизации» (бритье бород, одежда, курение табака), либо обучение предметам, необходимым для решения чисто функциональных задач: военной, технической пользы для государства.

Восхищенные успехами естественных наук, философии, распространением светских знаний современники назвали свое время веком философии, веком Просвещения, противопоставляя его «непросвещенному средневековью».

Впервые вопрос, что такое «Просвещение», был сформулирован в 1783 году. Крупнейший мыслитель той эпохи И. Кант так определил содержание этого понятия: «Имей мужество пользоваться собственным разумом! Это и есть, следовательно, лозунг Просвещения»[10].

В определении И. Канта схвачена суть явления. Дело не только в накоплении знаний и их распространении во всех слоях общества, не просто в идеалах «терпимости и гуманности», а в изменении мировоззрения. Человек Просвещения думает не только о себе, но и о других, о своем месте в обществе. В центре внимания – проблема наилучшего общественного устройства. Панацею от всех со-

Репозиторий ВГУ

циальных неурядиц Просвещение видит в распространении знаний. Знания – сила, обрести их, сделать всеобщим достоянием – значит получить в руки ключ к тайнам человеческого бытия.

Характерная особенность Просвещения – исторический оптимизм. Люди XVIII века были убеждены в возможности усовершенствования человеческого общества на разумных началах. Просвещение – необходимая ступень в культурном развитии любой страны, расстающейся с феодальным образом жизни. Просвещение в России – результат не только влияния западной философии на своеобразие исторического развития страны в XVIII столетии. Следует учитывать также, что формирование идеологии Просвещения в немалой степени было подготовлено изменениями в мировоззрении людей «бунташного» XVII века. В XVIII веке меняется взгляд человека на окружающий мир. Литература приходит к признанию ценности человеческой личности самой по себе, к признанию сложности и неоднозначности окружающего мира.

Главное – понять этот поразительный, загадочный мир. Уже в середине XVI века делается попытка установить причинно-следственные связи различных явлений. В литературе (в посланиях Андрея Курбского) утверждается мысль о том, что дела – это сцепление причин и следствий. Выдвигается концепция ответственности человека за судьбу государства.

Эта концепция в XVIII веке становится ведущей. В социально-экономической, политической, культурной жизни страны активную роль играла абсолютная монархия, окончательно сформировавшаяся в I четверти XVIII века. Она стремилась регламентировать общественную и даже личную жизнь подданных вплоть до покроя костюма их одежды и формы причесок.

Просветители выработали понятие о «просвещенном абсолютизме» как носителе просвещения и прогресса.

И русские, и западные просветители связывали свою надежду на переустройство общества на основах разума и справедливости с просвещенным абсолютизмом. Фридрих II, Екатерина II, присвоив себе титулы «просвещенных монархов», стремились поставить общественное мнение себе на службу.

Однако практика коронованных «просветителей» вызывала у прогрессивно мыслящих людей сначала сомнение в «просветительстве» монархов, а к концу XVIII века (в особенности после

Репозиторий ВГУ

французской революции 1798 года) привела к разочарованию в самой идее просвещенного абсолютизма, а вместе с тем и к кризису просветительской мысли. Во Франции на практике, в России в теории (А.Н. Радищев) выход из кризиса общественной мысли видится в свержении самодержавия.

Развитие в России капиталистического уклада, начало разложения крепостнического хозяйства затрагивало интересы всех классов и сословий, усложняло их взаимоотношения, обостряло классовую борьбу. В общественной мысли на одно из первых мест постоянно выдвигались экономические и социальные вопросы.

Пристальное внимание общественной мысли привлекает положение крестьян, с 60-х годов крестьянский вопрос становится самым главным на долгие десятилетия. Сначала речь идет о гуманном отношении к крестьянам, потом – о необходимости не только морального, но и социального равенства.

Своеобразие общественного развития страны обусловило и специфичность художественного развития. Русское Просвещение родилось на русской почве и отвечало на вопросы русской жизни. Писатели-просветители поднимали в своем творчестве общественные проблемы, неотъемлемая черта писателей XVIII века – любовь к знаниям, науке, искусству как средству воспитания гражданина, утверждение ценности человеческого разума, познающего и преобразующего мир, протест против деспотизма[11].

II. Специфические особенности художественного развития. Периодизация. Основные художественные направления. Поэзия. Драматургия. Проза

XVIII век отображает переход от средневекового искусства к искусству нового времени.

В России в силу специфики ее развития этот процесс совершался на 200–300 лет позже, чем, например, во Франции. Позднее вступление России на позиции нового искусства и быстрые темпы его развития обусловили параллельное сосуществование в первой половине века нескольких стилевых направлений, которые в странах Западной Европы последовательно сменяли друг друга[12]. В России за счет динамичного развития общественной мысли и культуры двухсотлетний путь художественного развития

Репозиторий ВГУ

Западной Европы был пройден за предельно короткий срок неполного века.

В истории русской литературы XVIII века традиционно выделяют 4 периода:

I период – литература первой трети XVIII века, литература Петровской эпохи. Основная его особенность – интенсивный процесс «обмирщения».

II период – 1730–1750 годы – формирование русского классицизма. А.Д. Кантемир, В.К. Тредиаковский, М.В. Ломоносов, А.П. Сумароков.

III период – 1760 – первая половина 70-х – расцвет сатиры. Журналистика. Сатирические журналы Н.И. Новикова, Ф.А. Эмина, М.Д. Чулкова. Сатирические и пародийные жанры в поэзии (В.И. Майков). Гражданско-патриотическая тематика (М.М. Херасков).

IV период – последняя четверть XVIII века – зарождение сентиментализма и его оформление, усиление реалистических тенденций. Драматургия (Я.Б. Княжнин, В.В. Капнист, Д.И. Фонвизин). Проза (А.Н. Радищев, Н.М. Карамзин). Сатирические журналы и трагедии И.А. Крылова. Предромантизм.

Первая четверть XVIII века сыграла особую роль в художественном развитии России. Литература занимает принципиально новое место в жизни общества, становится светским и общегосударственным делом. Авторитет церкви заменяется авторитетом государства. Меняется состав творческих сил, выдвигается другой тип писателя: интеллектуал, сочиняющий по обету или по внутреннему убеждению, был заменен служащим человеком, пишущим по заказу или прямо по указу. Петровскую эпоху называют «нелитературной», развивается дилетантство, искусство на случай. На первом месте публицистика, «прикладная» литература («Юности честное зерцало», «Приклады, како пишутся компличменты разные»), научная и техническая.

Писательское дело превратилось в службу, однако вне службы, в сфере бытового поведения – пели о «вольности драгой», не скованной ни церковной идеологией, ни указами.

Положительной была также свобода сюжета. Это был мощный толчок для развития литературы.

Репозиторий ВГУ

Реформы Петра I во многом обусловили изменения в художественной культуре страны. Однако как ни грандиозен был размах петровских реформ, как ни глубоко встряхнули они идеологические и бытовые устои государства, то был перелом, но не разрыв с национальными традициями русской культуры. Реформы Петра I были подготовлены всем предшествующим ходом исторического развития, вытекали из потребностей времени.

Огромное значение деятельности Петра I заключалось как в новизне проводимых им реформ, так и в самом темпе их осуществления, в решительности, бесповоротности, завершенности его политики. Именно эта настойчивость, радикализм действий Петра I для достижения главной цели – образования и укрепления национального государства (оставшегося государством феодально-земледельческим, крепостническим), – и придает реформам Петра характер внезапного перелома. Конечно, при такой решительности и прямолинейности политики вполне естественно, что иное ценное из старых традиций оставалось в пренебрежении, кое-что вводилось явно непригодное для русских условий.

Взятая же в целом, деятельность Петра I была, безусловно, прогрессивной, означала укрепление русского государства и вхождение его полноправным членом в семью европейских стран.

Радикально-переломный характер деятельности Петра I и, вместе с тем, органическая связь его реформ с потребностями времени особенно наглядно проявились в эволюции русского языка. Старая Московская Русь не выработала языкового национального единства. В XVIII веке русский язык еще сохранял следы феодальной раздробленности, еще не способен был охватить различные типы речевого употребления, отмежевывая язык государственный (приказной) от языка церковного.

В петровскую эпоху происходит смешение и объединение ранее разделенных элементов языка – старославянские слова, элементы просторечия, канцелярского стиля, иностранные обороты вливаются в общую стихию русского языка, стимулируя превращение государственного языка в язык национальный. Вместе с иностранными словами в русский язык входят новые понятия, новые качества, выражающие новые чувства и новые отношения. Начинается тот процесс в развитии русского языка, который через Ломоносова и Карамзина ведет к Пушкину[13]. Однако, не-

Репозиторий ВГУ

смотря на стремление примирить контраст «просторечия» с «высоким диалектом», литературный язык петровского времени еще лишен внутреннего органического единства.

Таким образом, в литературе первых десятилетий XVIII века нашли отражение тенденции, наметившиеся в конце XVII века. Господство светского начала, прославление личных заслуг человека, вера в торжество разума характеризуют литературу петровского времени, начиная с рукописных анонимных повестей («Гистория о российском матросе Василии Кариотском» и др.) и кончая творчеством Феофана Прокоповича (1681–1736). Феофан Прокопович – европейски образованный ученый, филолог, философ, блестящий оратор – вошел в русскую литературу как автор оригинальных лирических стихотворений, создатель трагедокомедии «Владимир»[14], важную роль сыграл в развитии поэзии его трактат «Поэтика» – учебник и научный труд по теории литературы, где рассматриваются такие проблемы, как специфика поэзии, роль художественного вымысла, соответствие содержания и формы художественного произведения.

Литература первых десятилетий, при всем своем отличии от древнерусской литературы, имела с ней глубокую внутреннюю преемственность, сказавшуюся в разработке национально-исторической тематики, в гражданской направленности ее содержания. Этот период, в котором сочетались элементы Ренессанса и барокко, романтизма и раннего просветительства, подготовил расцвет русского классицизма и во многом определил его своеобразие.

Литература 30–50-х годов – это период формирования и расцвета классицизма. Русский классицизм возник значительно позднее западноевропейского и носил просветительский характер. Писатели-просветители отстаивали самые передовые идеи века: естественное равенство людей, долг и обязанность верховной власти перед народом, гуманное отношение к человеку. Характерные черты творчества писателей-просветителей – интерес к общественно значимым проблемам, нетерпимое отношение ко злу во всех его проявлениях, патриотизм, гуманизм, высокая мера нравственности, требовательности.

Русский классицизм и западноевропейский имели много общих черт, однако специфика социально-исторического развития России в XVIII веке обусловила национальное своеобразие

Репозиторий ВГУ

русского классицизма. Для него характерна тесная связь с современностью, борьба за науку, просвещение, утверждение внесословной ценности человека, связь с национальными русскими традициями[15]. Для писателей-классицистов характерно стремление к гармонии форм, пластичности образов, ясности, соразмерности частей, единству и строгости композиции.

Необходимо отметить и жанровое разнообразие: стихотворная сатира (А.Д. Кантемир, А.П. Сумароков, Г.Р. Державин); ода (В.К. Тредиаковский, М.В. Ломоносов, Г.Р. Державин, А.Н. Радищев); трагедия (А.П. Сумароков, Я.Б. Княжнин); комедия (А.П. Сумароков, В.В. Капнист, Д.И. Фонвизин).

Первым представителем классицизма в России был А.Д. Кантемир (1708–1744)[16]. Его сатиры были написаны в 30-е годы, которые принято характеризовать как период, малоблагоприятный для развития русской культуры и русского искусства. Это были годы правления Анны Иоановны (1730–1740), годы «бироновщины», произвола временщиков и безраздельного засилия иноземцев.

Однако необходимо отметить, что именно 30-е годы XVIII века были для России временем, когда художественная культура стала общественным делом, когда происходит столкновение художественных вкусов и взглядов, отражающих ту или иную классовую идеологию, когда начинают складываться идеологические и стилистические основы художественного мировоззрения новой России. В борьбе за власть, которая развернулась после смерти Петра I, сталкивались и переплетались самые разнообразные интересы – и личные, и классовые. В этой борьбе взглядов, в столкновении интересов постепенно вырабатывались критические воззрения, нашедшие яркое воплощение в художественной литературе, в частности – в стихотворных сатирах А.Д. Кантемира. Его сатиры носили гражданский, гуманистический характер, отличались своеобразием композиции, оригинальностью языка и стиля. В творчестве Кантемира можно выявить и особенности русского классицизма, и те черты, которые определили дальнейшее развитие русской литературы. Это взгляд на роль поэта-гражданина, считающего своим долгом борьбу с пороками и несправедливостью посредством сатиры, которой присущ «смех сквозь слезы»: «Смеюсь в стихах, а в сердце о злонравных плачу».

Репозиторий ВГУ

А. Кантемир, как известно, был и сатириком, и лириком, и философом, и одним из первых русских гуманистов. Он стремился выработать свое понимание жизни и человека, причем, в отличие от поэтов-мыслителей, желавших изучать и поучать других, шел от самого себя, от изучения прежде всего своих помыслов и поступков. Объектом исследования был не абстрактный человек, а он сам, поэтому все этапы становления человека как личности так или иначе отразились в его творчестве.

Уже первая сатира «К уму своему» начинается с мысли о поиске своего места в жизни:

Уме недозрелый, плод недолгой науки,
Покойся, не понуждай к перу мои руки:
Не писав, летящи дни века проводити,
Можно и славу достать, хоть творцом не слыти.

Он выбирает путь познания, стремится «испытать души силу и пределы», «выведать перемену иль причину строя мира и вещей».

Объектом познания становится человек, причем «новый человек», порожденный эпохой преобразования, человек деятельный, стремящийся трудиться на «общее благо», приносящий пользу Отечеству.

Отличительной особенностью мировоззрения и творчества А. Кантемира явилось и переосмысление им таких понятий, как «благородство» и «подлость». Будучи великокняжеского рода, поэт считает, что благородным человека делают его личные качества, а не знатность рода. В сатире «На зависть и гордость дворян злонравных» он отказывается понимать «подлость» как низкое происхождение, так, как и «благородство» в смысле благого рождения.

Он утверждает:

Разнится – потомком быть предков благородных
Или благородным быть.

Поэт переводит понятия «благородство» и «подлость» из социальной категории в категорию нравственно-этическую.

В пятой сатире – «На человеческие злонравия вообще» – он доказывал, что «подлой» может быть только душа человека, что это понятие не социальное, а этическое:

Репозиторий ВГУ

Слаба душа трудно
Средину может держать: в светлый день гордится
Чресчур, и падла чресчур, как небо затмится.

В своих сатирах Кантемир не только борется против «злых нравов», но ищет и истоки добра и зла в человеке, хочет понять, откуда зло в человеке и как его искоренить.

В сатире «О воспитании» поэт приходит к выводу, что развивать добрые нравы в человеке нужно с детства:

Главно воспитания в том состоит дело,
Чтоб сердце, страсти изгнав, младенчее зрело
В добрых нравах утвердить, что чрез то полезен
Сын твой был Отечеству, меж людьми любезен.

Таким образом, творчество Кантемира – это переходный этап от виршеплетения к поэзии.

В 40-е годы воцарение Елизаветы (1741–1761) было воспринято русским обществом как начало национального возрождения, как возвращение к петровским традициям, так воспел елизаветинскую Россию в своих одах М.В. Ломоносов (1711–1765). Но лишь в 50-х годах XVIII века Россия, русское общество начинает пожинать плоды национального подъема: основание Московского университета в 1755 году, а в следующем, 1756 – первого профессионального русского театра и учреждение Академии художеств в 1757 г.

Культура елизаветинского времени декоративна, помпезна. В дворянскую культуру все более проникают элементы фольклора, воспринимаемого русской дворянской средой не столько как стихия крестьянского творчества, сколько как традиции исконно русского искусства.

К концу царствования Елизаветы в движении русской общественной мысли все отчетливей намечается стремление к обсуждению жизненных вопросов, переход от отвлеченной морали, от общих психологических мотивов, от родовой психологии к психологии индивидуальной, к переживаниям интимным, к непосредственным живым темам русской действительности.

Рост национального самосознания и более глубокое освоение западноевропейской культуры нашли свои отражения и в поэзии – в переходе от силлабического к силлабо-тоническому сти-

Репозиторий ВГУ

хосложению, принципы которого впервые были сформулированы в трактате Тредиаковского (1735) и полностью развиты Ломоносовым[17]. Этот переход, вполне соответствовавший, по мысли Ломоносова, «природному нашему языка свойству», составил целую эпоху в истории русской поэзии.

Значимость для русской поэзии реформы Ломоносова, положившего в основу стихосложения ритмообразующую роль ударения, не столько в том, что поэт-ученый показал «новую технологию» сложения стиха, сколько в придании русскому стиху эстетической наполненности.

Ритм – константа бытия, повторяемость одинаковых явлений, прерывность непрерывного. Ритм космоса – смена времен года, времени суток, приливы, отливы и т.п. Ритм – основа жизни (ритмы сердца). Ритм стиха – параметр красоты, сочетающей ритм естественный (повторение ударных и безударных слогов) и ритм восприятия:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на веръх горы высокой,
Где ветр в лесах шуметь забыл;
В долине тишины глубокой.

«Ода на взятие Хотина»

Примечательно, что Ломоносов, распространяя тонический принцип на все русское стихосложение, признавал двустопные и трехстопные стихи, показал выразительные возможности ямба, не отвергая и дактилические рифмы. Он хотел дать простор русскому стиху, так как понимал, что полная ритмизация – мучительна, абсолютная правильность – антиэстетична: нет диалектики, нет свободы.

Особо яркое воплощение культура середины XVIII века получила в торжественной оде, величайшим мастером которой был М.В. Ломоносов, ученый и поэт[18]. Он стремился проникнуть не только в тайны физики и химии, но и в тайны языка и загадки стихотворства. В его поэтическом наследии одический жанр занимает основное место. Высокому гражданскому содержанию его од – прославлению величия Родины, ее природных богатств, призыву к активному труду на пользу Отечества, к научным «дерзаниям», к духовному росту – соответствовал торжественно-патетический стиль, включавший гиперболизацию, метафоричность, космиче-

Репозиторий ВГУ

ские сравнения, риторические фигуры. Эмоциональному воздействию од Ломоносова способствовали также богатство и разнообразие эпитетики, восклицания, риторические вопросы:

Златой уже денницы перст
Завесу света вскрыл с звездами;
От востока скачет по сту верст,
Пуская искры конь ноздрями.
Лицом сияет Феб на том.
Он пламенным потряс верхом;
Преславно дело зря, дивится:
«Я мало таковых видал
Побед, коль долго я блистал,
Коль долго круг веков катится».

«Ода на взятие Хотина»

Поэт как бы раздвигает время и пространство, включая сиюминутное в единую и всеобщую жизнь человечества. Россия в его стихах не обособленная держава, а часть цивилизации и мирового целого.

Разумный же человек у Ломоносова – всегда возвышается над своим бренным бытием и становится подлинным творцом.

Могущество светлого разума несомненно и в будущем, и в живой современности. Поэт не уставал ратовать за развитие просвещения, за научные изыскания:

Науки юношей питают,
Отраду старым подают.
В счастливой жизни украшают,
В несчастный случай берегут.

«Ода на день восшествия на престол
Елизаветы Петровны 1747 года»

Автор восторженных од М. Ломоносов пропел хвалу человеческому разуму, и сам явился живым воплощением его дерзновенной мощи.

В конце 50-х годов господство оды начинает ослабевать в связи со все растущей популярностью нового жанра русской литературы – трагедии, в развитии которой велика заслуга А.П. Сумарокова (1717–1777). Русская трагедия испытала влияние фран-

Репозиторий ВГУ

цузских трагедий, а также новой буржуазной драмы с ее дидактикой и резонерством. Однако уже с самого начала вырабатываются совершенно самостоятельные принципы и приемы русской трагедии, построенные на экономии действия и компактности композиции. Отсутствие сложной интриги, небольшое число действующих лиц и обилие монологов – главные отличительные черты русской трагедии елизаветинской эпохи[19].

За творческую жизнь Сумароковым было написано 9 трагедий. Первая – «Хорев» (1747), последняя – «Мстислав» (1774) и 12 комедий (1756–1772).

Сюжет большинства трагедий отнесен в далекое прошлое Руси (только в двух пьесах действия развиваются не в России), но связь этих произведений с реальной исторической действительностью условна, чаще всего ограничивается одними именами. Однако драматург, обращаясь к прошлому, был убежден: примеры добродетели, почерпнутые из отечественной истории, более действенны в общественно-воспитательном воздействии.

Определяющий конфликт трагедий обусловлен столкновением долга и любовной страсти. Любовь у Сумарокова – чувство мощное, подчиняющее себе каждого смертного:

В победах, над венцом, во славе, в торжестве
Спастися от любви нет силы в существе.

«Синав и Трувор»

Однако в этой борьбе страсти и долга верх одерживает разум, а значит, и долг.

Особое значение для трагедий Сумарокова имела тема противопоставления добродетельного монарха и тирана. Эта тема составляет основу сюжета его лучшей трагедии «Димитрий Самозванец» (1771). Автор доказывает «законность» и необходимость борьбы народа против «недостойного самодержца», «изверга на троне». К этому выводу приходят Георгий и Ксения, положительные герои трагедии:

Народ, сорви венец с главы творца всех мук.
Спеши, исторгни скиптр из варваровых рук;
Избавь от ярости себя непобедимой
И мужа украси достойно диадимой!

Репозиторий ВГУ

Вина Димитрия не в том, что он самозванец, а в том, что он тиран:

Когда бы не царствовал в России ты злонравно,
Димитрий ты иль нет, сие народу равно.

Созданный Сумароковым тип «классической» трагедии развивался в течение всей второй половины XVIII века. Только появление «Бориса Годунова» А.С. Пушкина знаменовало отход драматургической системы Сумарокова в прошлое.

В комедиях Сумарокова усиливается сатирическая и обличительная направленность. Сумароков обличает порядки в судах, дворянскую галломанию, невежество провинциальных помещиков. Таким образом, он наметил «как бы вчерне», по выражению Д.Д. Благого, и резкую сатирическую окраску, и самое направление сатиры Фонвизина да и многих других российских комедиографов. В комедиях Сумарокова появились отдельные черты русского быта, некоторые персонажи заговорили простонародным русским языком, с использованием народных пословиц и поговорок, появились по-русски звучащие имена – Чужехват, Викул, Хавронья (наряду с Орантами, Дорантами, Эрастами, Анжеликами и т.п.). Комедии Сумарокова и его последователей наглядно показывали, какие потребности возникали у тогдашнего русского общества и как русская литература стремилась отвечать на них. И даже такая, казалось бы, маловажная деталь, как имя героя, приобретала существенное значение. Имя героя в комедии, пока еще условное, было его характеристикой. Но то, что это имя звучит по-русски,– уже шаг вперед. Русское имя героя делало происходящее на сцене ближе, понятнее зрителю.

Значение Сумарокова в истории русской литературы определяется и тем, что он заложил теоретические основы поэтики классицизма. Опираясь на «Поэтическое искусство» Буало, Сумароков написал 2 эпистолы – «О русском языке» и «О стихотворстве», которые в 1774 году объединил в одну эпистолу – «Наставление хотящим быти писателями».

В его поэтических трактатах достаточно полно отражены основные положения эстетики классицизма: четко сформулированы требования, предъявляемые к жанрам, указаны художественные образцы-ориентиры, подчеркнута главная функция лите-

Репозиторий ВГУ

ратуры в обществе – воспитательная. Важно отметить, что регламентацию и нормативность Сумароков подчиняет единой задаче – правдоподобию, правде жизни, как ее понимала эпоха и сам поэт.

Размышляя о жанрах, он высказывает идею равнозначности жанров:

Все хвально: драма ли, эклога или ода –
Слагай, к чему влечет тебя твоя природа.

Такая позиция расширяла возможности литературы и сочеталась с призывом следовать простоте, естественности словесной формы.

Во всех известных ему жанрах Сумароков стремился дать не только отдельные образцы, но и многочисленные произведения. Он писал оды, песни, элегии, эклоги, идиллии, мадригалы, эпиграммы, сатиры, притчи, трагедии, комедии, сонеты, эпитафии, пародии, переложение псалмов. Не во всех жанрах он в равной мере проявил свое поэтическое дарование. Ярче всего его талант раскрылся в таких жанрах, как трагедия, песня, притча, переложение псалмов.

Поэтом было написано более 150 песен. В них он стремился передать все оттенки любовных отношений: и душевное волнение, и тоску, и разлуку, и страсть, и измену. В своих песнях поэт говорит от первого лица, передавая чувства и возлюбленного, и возлюбленной. Например, в песне «Сокрылись те часы, как ты меня искала...» герой пытается проникнуть в чувства женщины, повлияв на них своими мольбами. Песня «Тщетно я скрываю сердца скорби люты...» поражает психологической точностью портрета влюбленной девушки:

Так из муки в муку я себя вверяю,
И хочу открыться и стыжусь,
И не знаю прямо, я чего желаю,
Только знаю то, что я крушусь...

Сумароков создает особый язык чувств, язык любви, пусть еще отвлеченный, но искренний, живой.

Другим достижением поэта было открытие для русской литературы жанра басни. Всего им было написано 374 басни, которые он называл притчами, считая эти понятия – «басня» и «прит-

Репозиторий ВГУ

ча» – синонимическими.

В его баснях почти нет абстрактной аллегории, то есть очень редко действующими лицами являются животные или предметы, чаще изображается конкретная сценка, будто выхваченная из жизни. Это обусловливает введение в текст разговорного, грубоватого слова, народного балагурства:

У правды мало врак;
Не спорю, было так;
Судья того приказа
Был добрый человек;
Да лишь во весь он век не выучил ни одного указа.

«Протокол»

Басни Сумарокова – это живая бытовая сценка, в них нет отягощающей нравоучительной части, так как, по мнению поэта:

Чье сердце злобно,
Того ничем исправить неудобно.
Нравоучением его не претворю;
Злодей, сатиру чтя, злодейство сугубит;
Дурная бабища вить зеркало не любит.

«Арап»

Сумароков придал басне особую форму, разработав басенный стих – вольный разностопный ямб. Впоследствии этот ставший каноническим басенный стих достигнет совершенства в творчестве И.А. Крылова.

Всю жизнь А.П. Сумароков посвящал служению Музе. Он писал: «...Не злата, не сребра, но муз одних искал...», «Лишенный Муз, лишусь, лишуся жизни я».

Во второй половине XVIII века появляются крупнейшие творческие индивидуальности, олицетворяющие собой поколение новой русской интеллигенции, свободной в своих суждениях и взглядах. В области литературы – это Н.И. Новиков, Д.И. Фонвизин, В.В. Капнист, Я.Б. Княжнин, М.Н. Муравьев, Н.А. Львов, А.Н. Радищев, в живописи – Д.Г. Левицкий, В.Л. Боровиковский, Ф.С. Рокотов, в архитектуре – В.И. Баженов, М.Ф. Казаков, в музыке – Е.И. Фомин.

Репозиторий ВГУ

Для прогрессивного крыла русского просветительства второй половины XVIII века главным становится крестьянский вопрос. Особенно остро ставил его в своих сатирических изданиях выдающийся русский публицист Н.И. Новиков (1744–1818). Его сатирические журналы сыграли большую роль не только в истории русской общественной мысли, но в развитии русской художественной литературы на пути к реализму. Разнообразие сатирических форм и жанров журнальной сатиры (сатирический очерк, письмо, путешествие, «ведомости», «рецепты», объявления и т.д.) открывало новые возможности для русской сатиры.

В журнале «Живописец» (1772) Новиков употребляет выражение «просвещенный читатель» и дает определение этому понятию. Просвещенный читатель – это не просто читатель, случайно взявший в руки ту или иную книгу или журнал, но такой читатель, для которого чтение стало необходимостью, который читает сознательно и способен самостоятельно судить о читаемом.

Воспитанию такого читателя служат журнал «Детское чтение для сердца и разума» и предпринятое в 1777 году издание первого критико-библиографического журнала на русском языке «Санкт-Петербургские ученые ведомости». В нем печатались рецензии, сообщения о новых книгах, картах и других изданиях. Это был издатель, независимый от правительства, проповедовавший идеи добра, справедливости, человечности[20].

Демократизация читательской среды приводит к развитию сатирических и пародийных жанров в поэзии (В.И. Майков), появлению «слезных драм» (М.М. Херасков), романов в письмах (Ф.А. Эмин), «плутовского романа» (М.Д. Чулков).

Последняя четверть XVIII века отмечена значительными достижениями в области драматургии (Д.И. Фонвизин, Я.Б. Княжнин), в поэзии (Г.Р. Державин, Н.А. Львов, М.Н. Муравьев), в прозе (А.Н. Радищев, Н.М. Карамзин).

Комедия Д.И. Фонвизина (1745–1792) «Недоросль» – вершина русской драматургии XVIII века. Художественное воспроизведение в «Недоросле» объективной действительности, создание индивидуализированных типичных образов, раскрывающихся в типических обстоятельствах, отказ от схематического конструирования человеческих характеров, живой, социально и психологически мотивированный язык действующих лиц – все это сви-

Репозиторий ВГУ

детельствует о начале развития реализма в русской литературе[21].

Обращение к темам из крестьянской, помещичьей жизни было одним из проявлений сложного процесса в русской духовной культуре последних десятилетий XVIII века. Этот процесс характеризовался ярко выраженной гуманистической направленностью, все более глубоким интересом к человеку. Не к отвлеченному человеку классицизма – носителю той или иной абстрактной «добродетели», того или иного абстрактного «порока», но к конкретному, живому человеку, с его хорошими и дурными сторонами, обусловленными средой, в которой он живет, воспитывается.

Д.И. Фонвизин в начале 80-х годов писал: «Ничто столь внимания нашего не заслуживает, как сердце человеческое»[22].

Г.Р. Державин, говоря о сущности своей поэтической деятельности, подчеркивал: «Ум и сердце человека были гением моим» («Признание», 1877). Центральной в поэзии Г.Р. Державина (1743–1816) была тема человека, его современника. Его поэзия отличалась широтой и многосторонностью художественного воплощения действительности в ее конкретных проявлениях. Поэзия Державина автобиографична, личностна, богата стилистически, разнообразна в языковом отношении.

Державин создает лирику индивидуального, реально существующего человека, осознающего себя личностью и частью мира. Его ода «На смерть князя Мещерского» – философское размышление о бренности и скоротечности жизни.

Ода Державина «Фелица» (1782) стала литературной сенсацией, этапом не только в истории оды, но и русской поэзии. Поэт создает портрет реального человека – императрицы Екатерины II, с ее привычками, его похвала нетрадиционна, проникнута чувством уважения и тепла. Похвала сочетается с сатирой: Екатерине противопоставляются порочные мурзы, вельможи[23]. Никто из русских литераторов не занимал таких высоких постов, как Державин. Сын бедных родителей, Державин прошел за несколько десятилетий путь от простого солдата до министра юстиции и сенатора Российской империи, но, добившись чинов и званий, поэт умел видеть в каждом человека, умел показать его индивидуальность, будь то императрица, Суворов или простые девушки, пляшущие на лугу. В историю русской культуры Державин вошел как поэт, а не как министр и сенатор.

Репозиторий ВГУ

В последней четверти XVIII века усиливается внимание к частной жизни человека, его душевному состоянию. Предромантический характер приобретает поэзия Н.А. Львова (1751–1803) и М.Н. Муравьева (1757–1807). Одаренность Н.А. Львова проявляется в различных областях: он был поэтом, автором оперных текстов, архитектором, собирателем народного творчества, изобретателем. Львов не только собирал народные песни, но старался выработать научный взгляд на русское народное искусство.

На первый план в поэзии Н.А. Львова и М.Н. Муравьева выдвигается человеческая индивидуальность и окружающий ее конкретно-чувственный мир. Поэты отказываются от «правил» классицизма и признают примат гениальности, вдохновения, принцип индивидуальной выразительности поэтической формы. Развивается жанр дружеского послания и романтической элегии[24].

Внимание к человеку, к его положению в обществе усиливается и в прозе. А.Н. Радищев (1749–1802) создает в своем «Путешествии из Петербурга в Москву» многообразный и полнокровный крестьянский мир. Утверждение высокого нравственного достоинства, физической и духовной красоты крестьянина не было художественным открытием Радищева. Эта идея утверждалась и в драматургии, и особенно в журналах Н.И. Новикова. Но Радищев изображает крестьянина в процессе его труда, показывая его трудолюбие, здравые понятия о барщине и оброке, о законах, которые «запрещают» «мучить людей» («Любани»). Новое и главное у Радищева то, что он «показал читателю народ не только утесняемым, не только размышляющим, но и действующим», мстящим своим угнетателям («Зайцово»).

Художественные принципы Радищева носят переходный характер. Его мировоззрение проникнуто гражданственностью, просветительскими идеями гуманизма, свойственными сентименталистам. Его метод вобрал в себя отдельные принципы классицизма, обличительной литературы и сентиментализма. Он сумел создать свой неповторимый стиль, в котором преобладают традиции обличительного направления второй половины века и сентиментального направления.

Закрепление в художественной литературе эмоциональной основы человеческой психологии приводит к образованию нового направления, получившего название «сентиментализм»[25]. Сен-

Репозиторий ВГУ

тиментализм и классицизм отражали разные этапы идеологии Просвещения. Критика старого мира велась просветителями во имя восстановления вечных законов природы, во имя добра, справедливости, человечности. В понимании «натуры» человека, способного понять и усовершенствовать жизнь, просветители разделились на два лагеря. Одни из них, не отрицая чувства, считали высшим духовным началом в человеке разум, другие, не отрицая разума, отдавали предпочтение чувствам.

Причем «чувствительность» в понимании просветителей – это не беспричинная слезливость и прекраснодушие, а драгоценный дар природы. Именно на способности чувствовать и сочувствовать основана, по мнению сентименталистов, солидарность людей. Утрата способности чувствовать пагубно отражается на всякого рода союзах, начиная с семьи и кончая государством.

Главой русского сентиментализма признан Н.М. Карамзин (1766–1826). Он сумел отдельные идейно-тематические и стилевые явления, характерные для сентиментализма, объединить в целостную систему творчества. Особенно это проявилось в таких произведениях, как «Бедная Лиза» и «Наталья, боярская дочь».

Основное внимание писатель уделяет психологии героев, достигнув значительного мастерства в передаче оттенков чувств, настроений персонажей, в изображении «низкого» быта, в эстетизации действительности[26].

В XVIII веке начинает формироваться новая эстетическая система – предромантизм. В творчестве предромантиков на первое место выдвигается человеческая личность и окружающий ее конкретно-чувственный мир. Теория подражания «образцам» отвергается, ведущей становится концепция гениальности, вдохновения как источник поэтического творчества. Усиливается внимание к этическим проблемам, к бытовым деталям, к частной жизни частного человека, наблюдается отказ от критериев «изящного вкуса», единого для всех времен и народов, и утверждается идея национальной и исторической обусловленности человека, народов, литератур.

За столетие русская литература прошла большой и сложный путь. На всех этапах своего развития она способствовала росту национальной культуры и самосознания народа. Литература XVIII века открыла огромные возможности для дальнейшего раз-

Репозиторий ВГУ

вития русской литературы. Классицизм дал русской литературе представление о гражданском долге, об ответственности граждан перед государством и обществом. Сентиментализм обогатил литературу принципами гуманного, сострадательного отношения к человеку. На всех этапах своего развития русская литература была тесно связана с актуальными политическими, социальными и нравственными вопросами своего времени. Гуманизм, стремление к справедливости, гражданственность и патриотизм отличают лучшие литературные произведения, созданные в век Просвещения. В XVIII веке усилиями многих мыслящих людей была создана яркая, сложная, противоречивая и своеобразная национальная культура.

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. Эйдельман Н.Я. Грань веков. Политическая борьба в России. Конец XVIII – начала XIX столетия. – М, 1986. – С. 8–9.
2. Там же. – С. 10–11.
3. Там же. – С. 9.
4. Краснобаев Б.И. Очерки истории русской культуры XVIII века. – М., 1987. – С. 265–313.
5. Бродский Б.И. Свидетели странного века. – М., 1978. – С. 5.
6. Эйдельман Н.Я. Указ. соч. – С. 15.
7. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10 т. Т. 8. – М., 1958. – С. 264.
8. Там же. – С. 126.
9. Лихачев Д.С. Петровские реформы и развитие русской культуры // Лихачев Д.С. Прошлое – будущему. – Л., 1985. – С. 382–387.
10. Кант И. Ответ на вопрос: что такое Просвещение // А.В. Гулыга. Кант. – М., 1981. – С. 7.
11. Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII в. – М.-Л., 1961.
12. Федоров В.И. Литературные направления в русской литературе XVIII в. – М., 1979.
13. Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв. 3-е изд. – М., 1982; Веселитский В.В. Отвлеченная лексика в русском литературном языке XVIII – начала XIX в. – М., 1972.

Репозиторий ВГУ

14. Панченко А.М. О смене писательного типа в петровскую эпоху // В кн.: Проблемы литературного развития в России в первой трети XVIII в. – Л., 1974. – С. 123–128; Панегирическая литература петровского времени / Под. ред. О.А. Державцевой. – М., 1979.
15. Москвичева Г.В.. Русский классицизм. – М., 1986.
16. Благой Д.Д. От Кантемира до наших дней. В 2 т. – М., 1961, т. 1; Западов А.В. Кантемир // А.В. Западов. Поэты XVIII века: А. Кантемир, А. Сумароков, В. Майков, М. Херасков. – М., 1984. – С. 32–62.
17. Тредиаковский В.К. Новый и краткий способ к сложению российских стихов... // В.К. Тредиаковский. Избранные произведения / Вступительная статья и подготовка текста Л.И. Тимофеева. – Л., 1981; Гончаров Б.П. Стиховедческие взгляды Тредиаковского и Ломоносова: Реформа русского стихосложения // Возникновение русской науки о литературе. – М., 1975. – С. 73–91; Вомперский В.П. Стилистическое учение М.В. Ломоносова и теория трех стилей. – М., 1970.
18. Западов А.В. Ломоносов // А.В. Западов. Поэты XVIII века: М. Ломоносов, Г. Державин. – М., 1979. – С. 7–157.
19. Стенник Ю.В. О художественной структуре трагедий Сумарокова // XVIII век.: Сб. 5. – М.-Л., 1962; Его же: Жанр трагедии в русской литературе. – Л., 1981.
20. Западов А.В. Н.И. Новиков. – М., 1968; Благой Д.Д. История русской литературы XVIII века. – М., 1960. – С. 242–249.
21. Исакович И. «Бригадир» и «Недоросль» Д.И. Фонвизина. – Л., 1979; Букчин С.В. Судебное дело Дениса Фонвизина // С.В. Букчин. Народ, издревле родной: Русские писатели и Белоруссия. – Мн., 1984. – С. 8–26.
22. Фонвизин Д.И. Собрание сочинений. В 2 т. – М.-Л., 1959. Т. 2. – С. 7.
23. Западов А.В. Гаврила Романович Державин. – М.-Л., 1968; Серман И.З. Державин. – Л., 1967.
24. М.Н. Муравьев и проблема индивидуального стиля // На путях к романтизму. – Л., 1984. – С. 52–70.
25. Орлов П.А. Русский сентиментализм. – М., 1977.
26. Кочеткова Н.Д. Русский сентиментализм: Н.М. Карамзин и его окружение // Русский романтизм. – Л., 1978. – С. 18–37.

Репозиторий ВГУ

Л И Т Е Р А Т У Р А

Прокопович Ф. Сочинения / Под ред. И.П. Еремина. – М.-Л., 1961.

Кантемир А. Собрание стихотворений / Вступительная статья Ф.Я. Прийма, подготовка текста и прим. З.И. Гершковича. – Л., 1981.

Тредиаковский В.К. Избранные произведения / Вступительная статья и подготовка текста Л.М. Тимофеева. – Л., 1981.

Ломоносов М.В. Избранные произведения / Вступительная статья, подготовка текста и примечания А.А. Морозова. – М.-Л., 1965.

Сумароков А.П. Избранные произведения / Вступительная статья, подготовка текста и примечания П.Н. Беркова. – Л., 1957.

Новиков Н.И. Избранные сочинения / Вступительная статья Г.П. Макогоненко. – М.-Л., 1951.

Капнист В.В. Избранные произведения / Вступительная статья Г.В. Ермаковой-Битнер. Л., 1973.

Фонвизин Д.И. Собрание сочинений: в 2 т. М.-Л., 1959. Т. 1–2.

Княжнин Я.Б. Избранные произведения / Вступительная статья Л.И. Кулаковой. Л., 1961.

Майков В.И. Избранные произведения / Вступительная статья, подготовка текста и примечания А.В.Западова. – Л., 1966.

Муравьев М.Н. Стихотворения / Вступительная статья, подготовка текста и примечания Л.И. Кулаковой. – Л., 1967.

Поэты XVIII века: в 2 т. – Л., 1972. Т. 1–2.

Хемницер Н.И. Полное собрание сочинений / Вступительная статья Н.Л. Степанова. – Л., 1963.

Херасков М.М. Избранные произведения / Вступительная статья, подготовка текста и примечания А.В. Западова. – М, 1981.

Державин Г.Р. Сочинения / Составление, биографический очерк и комментарии И.И. Подольской. – М., 1985.

Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву / Составление, авторское предисловие и примечания В.А. Западова. – М., 1981.

Карамзин Н.М. Сочинения: в 2 т. / Вступительная статья, составление и примечания к «Письмам русского путешественника» Ю.М. Лотмана. – Л., 1984.

Карамзин Н., Дмитриев И. Избранные стихотворения / Вступительная статья А.Я. Кучерова. – Л., 1958.

Репозиторий ВГУ

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Какое влияние оказала идеология и эстетика Просвещения на развитие русской литературы первой половины XVIII века?

2. Назовите основные периоды, выделяемые в развитии русской литературы XVIII века и объясните, что лежит в основе периодизации.

3. Что характерно для литературы первой четверти XVIII века?

4. В чем своеобразие русского классицизма?

5. Раскройте смысл следующей фразы А.Д. Кантемира: «Смеюсь в стихах, а в сердце о злонравных плачу».

6. Какова роль М.В. Ломоносова в истории русской поэзии?

7. Назовите характерные особенности трагедий и комедий А.П. Сумарокова – теоретика русского классицизма.

8. Приведите примеры разнообразных форм и жанров журнальной сатиры Н.И. Новикова.

9. Что позволяет считать комедию Д.И. Фонвизина «Недоросль» вершиной русской драматургии XVIII века?

10. Почему ода Г.Р. Державина «Фелица» стала литературной сенсацией, этапом в развитии русской поэзии?

11. Охарактеризуйте жанровое и стилистическое своеобразие «Путешествия из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева.

12. Что позволяет считать Н.М. Карамзина главой русского сентиментализма?

Чем обогатили русскую литературу классицизм и сентиментализм?

Репозиторий ВГУ

Г Л А В А III

«ВЕЛЕНЬЮ БОЖИЮ, О МУЗА, БУДЬ ПОСЛУШНА...». (К проблеме духовного содержания творчества А.С. Пушкина)

Литература XVIII века открыла большие возможности для дальнейшего развития русской словесности.

Литература XVIII века – это не просто информация об актуальных проблемах и основных событиях века – это пробуждение мыслей и чувств человека, осознающего себя личностью, сопричастной с жизнью не только своей страны, но и всего человечества.

Стремление писателей XVIII века выразить в своем творчестве самобытный характер русского человека – его гордость и горечь, торжество и скорбь – нашло полное осуществление в творчестве А.С. Пушкина, появление которого было подготовлено всем XVIII веком.

Уже в лицейский период А.С. Пушкин синтезирует и творчески развивает изысканность, точность стиля карамзинистов, пластичность поэзии Державина, гражданственность.

Творчество Пушкина, впитавшего в себя все самое лучшее из словотворчества народа и из опыта предшественников и современников, принесло в литературу искренность и естественность.

Духовная раскрепощенность народа нашла свое полное выражение в творчестве поэта. Отмечая самобытность исторического развития России, А.С. Пушкин в замечаниях к «Истории русского народа» Н. Полевого писал: «Поймите же и то, что Россия никогда ничего не имела общего с остальною Европою, что история ее требует другой мысли, другой формулы» (Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10 т. Т. 8. –М., 1956. – С. 146).

И эта «другая мысль, другая формула» воплощена в его творчестве, где показана истинная душа нации, которая не так уж разочарована и совсем не рабски покорна, а свободолюбива, весела, наивна, чиста и милосердна.

Эстетика Просвещения поставила в центр внимания человека с его земными страстями и интересами, разумом и чувствами. Искусство должно служить добродетели и осуждать пороки. Писатели-просветители, можно сказать, погружали человека в мир, а А.С. Пушкин, по мнению Б.И. Бурсова, погружал мир в человека: «Решающий принцип эстетики Пушкина знаменателен тем, что выражает предельное осознание в каче-

Репозиторий ВГУ

стве главной задачи всего искусства задачу проникновения в индивидуальную судьбу человека, в процесс самосозидания каждой отдельной человеческой личности» (Бурсов Б. Судьба Пушкина. – Л., 1986. – С. 485).

А.С. Пушкин утверждает своим творчеством, что трагедия не во вне, а внутри человека.

Главное для классицизма – концепция человека-гражданина. Положительный герой классицизма – это человек, выполняющий свой гражданский долг. В этом его призвание, в этом смысл его жизни, его счастье.

Сентиментализм акцентирует внимание на чувствах человека, на его способности сочувствовать и сопереживать. Сентиментализм психологичен, но гражданственность оказывается второстепенной, необязательной, ненужной. А.С. Пушкин соединяет в своем творчестве психологизм и идею гражданственности, идею служения не монарху, а Отечеству.

Писатели XVIII – начала XIX века всех течений и направлений сделали немало для развития русской литературы, они провозгласили и отстояли гуманистические ценности, переосмыслили «правила классицизма», разрушили принудительную связь между жанром и стилем, добились лексической и стилистической точности слова. Но задача раскрытия национального характера, сформировавшегося в результате своеобразного исторического развития, оставалась нерешенной.

Петровские реформы способствовали европеизации России, русская культура обогатилась новыми философскими идеями, художественными формами, нравственными представлениями. Языком русской культуры XVIII века стал французский язык, который был международным языком Просвещения. Нужна была реформа русского литературного языка.

Это было осознано Н.М. Карамзиным, приблизившим литературный язык к живой разговорной речи, создавшим логически четкий и вместе с тем легкий и изящный «новый слог». Однако «новый слог» «западника» Карамзина был социально ограничен, против него выступил «консерватор» А.С. Шишков, предлагавший другой путь реформы языка: пресечь влияние западной культуры, вернуться к допетровским традициям, обратиться к русскому народному просторечию.

Оба течения – новаторов и архаистов – отражали разные стороны русской души. Необходимо было их соединить. Это сделал А.С. Пушкин. Он возвел демократичность в высшую степень культуры и образованности.

А.С. Пушкин исходил из учета реальных, объективных свойств русской речи, он стал «поэтом действительности», касалось ли это изображения действитель-

Репозиторий ВГУ

ности или выражения внутреннего мира человека.

Наше время внесло много нового в пушкиноведение, и прежде всего – активизировало внимание к постижению его духовного облика[1]. Наряду с исследованиями Н.Н. Скатова, Ю.М. Лотмана, Б.С. Мейлаха, Е.А. Маймина и др. происходит возвращение трудов о Пушкине, принадлежащих русским церковным мыслителям и религиозным философам (митр. Анастасий (Грибановский), митр. Антоний (Храповицкий), прот. Иоанн Восторгов, И.А. Ильин, С.Л. Франк, В.В. Розанов, В.С. Соловьев и др.)[2].

В свое время С.Л. Франк сказал о необходимости «остановиться на религиозном сознании Пушкина. Из всех вопросов пушкиноведения эта тема менее всего изучена. Между тем, это есть тема величайшей важности не только для почитателей Пушкина: это в известном смысле проблема русского национального самосознания»[3]. Тем более эта задача – уяснение во всей его полноте духовного содержания творчества Пушкина – становится насущной в настоящий момент.

В советском литературоведении, как известно, было принято подчеркивать свободомыслие и вольнолюбие Пушкина, его идейную связь с декабризмом и т.п. Таким образом, игнорировалась эволюция его мировоззрения и творчества, а пушкинское наследие воспринималось лишь частично. На самом же деле подобное настроение и идеи характерны только для раннего, романтического периода жизни и творчества Пушкина, относительно непродолжительного и преходящего. В дальнейшем его развитие, созревание личности и художественного гения зачастую происходит как преодоление этих «юношеских заблуждений», как обретение уже иной системы ценностей.

В творческом плане лицейский период (1811–1817 гг.), как это общепризнано, является для Пушкина периодом ученичества, обретения собственного лица в поэзии. Известно также, что для поэтического ученичества Пушкина характерны большая свобода по отношению к стилевым традициям, отзывчивость к каждой из них и непривязанность ни к одной. Юный Пушкин легко и естественно мог писать и в анакреонтическом духе, и в духе «унылого» романтизма, для него как будто одинаково органична была и

Репозиторий ВГУ

тираноборческая гражданственность в духе будущих декабристов («Лицинию»), и монархический патриотизм, унаследованный от Державина («Воспоминания в Царском Селе»). Разумеется, все эти стилевые системы были далеко не равноценны по своему духовному содержанию. Но благом можно считать уже и то, что юный Пушкин не отождествился тогда ни с одной из них.

Гораздо более сложным и критическим для становления Пушкина оказался следующий период его жизни и творчества, известный как первый петербургский (1817–1820 гг.). Вырвавшись из лицейского «заточения» в большой столичный свет, молодой Пушкин повел рассеянную жизнь, но в то же время сблизился с декабристами. Это породило целый поток «вольных» стихотворений. Среди них есть и несомненно достойные произведения – такие, как «Вольность», с ее идеей превосходства божественного Закона над земной властью, или «Деревня», в которой высказывается надежда на грядущее падение крепостного рабства «по манию Царя». Но подавляющее большинство «вольных» стихов, при всем их художественном совершенстве, представляют собой дерзкие выпады против различных лиц, по преимуществу высокопоставленных сановников. К тому же, эти эпиграммы в большом количестве списков распространялись в обществе. Поэтому вполне закономерно, что правительство решило, наконец, принять свои меры.

Рассматривая ныне историю южной ссылки Пушкина, нельзя не признать, во-первых, что наказание было им заслужено и что, во-вторых, наказан он был весьма гуманно и снисходительно. В высшей степени были приняты во внимание все обстоятельства дела и особенно личности Пушкина (о чем свидетельствует утвержденное императором сопроводительное письмо Министра иностранных дел Каподистрии наместнику генералу Инзову). Бесспорно также, что ссылка на Юг объективно оказалась благом для таланта Пушкина и для всей русской литературы: после однообразной и, в сущности, бедной впечатлениями светской жизни (приводящей к пресыщению и «хандре», как это показано в «Евгении Онегине») ссылка способствовала громадному расширению жизненного и художественного опыта Пушкина; условия ссылки принудили его к систематической и упорной работе, в результате которой были созданы несколько крупных поэм и начат его величайший роман в стихах. И в целом период южной

Репозиторий ВГУ

ссылки (1820–1824 годы) явился качественно новым этапом развития творчества Пушкина – периодом расцвета пушкинского романтизма.

В эти годы Пушкин находился под сильным обаянием личности и поэзии Байрона, потому и поэмы его «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан» обоснованно определяют как байронические. В плане духовного содержания это означало отождествление самого Пушкина с типом разочарованного скептика и индивидуалиста, которого превозносил Байрон. Создавая «Кавказского пленника», Пушкин тоже воспринимал данного героя как безусловно положительного. Но довольно скоро его восприятие подобного типа личности стало более трезвым и критическим – что явилось одним из следствий его значительного духовного роста в этот период.

На Юге, в Кишиневе, Пушкин сблизился с молодыми офицерами, которые в большинстве состояли членами «Южного общества» декабристов и были значительно более радикальны, чем «северные» их единомышленники. Первым следствием стало то, что и молодой Пушкин стремительно революционизировался, о чем свидетельствует, например, стихотворение «Кинжал», воспевающее политическое убийство как средство, оправданное «благородной» целью. Но при более близком знакомстве с этими людьми стало меняться отношение Пушкина и к ним, и к их идеям. Кумирами их были как Наполеон, так и Байрон – что и побуждало Пушкина избавиться от слепого преклонения перед байронизмом. И таким образом, он еще на Юге обратился к объективному, реалистическому исследованию типа героя-индивидуалиста. Однако это вновь поставленная творческая задача оказалась далеко не простой, и Пушкину пришлось прервать работу над «Евгением Онегиным» и написать прежде поэму «Цыганы». В «Цыганах», которые начинаются как типично байроническое произведение, напоминающее героем и сюжетом поэму «Кавказский пленник», в процессе развития сюжета происходит идейное преображение, которое приводит к полному развенчанию главного героя – и не только героя, но и всего романтического мифа о возможности бегства из исторической действительности.

Поэма «Цыганы», начатая Пушкиным еще на Юге, в Одессе, заканчивалась уже в Михайловском. Перемещение поэта из

Репозиторий ВГУ

ссылки в ссылку было скоропостижным и катастрофическим; так, во всяком случае, показалось ему самому. Демократическая критика прошлого века и советское литературоведение не жалели по этому поводу обличительного пафоса в адрес деспотической власти. Но опять же, при объективном и детальном рассмотрении дела приходится признать несомненную вину самого Пушкина, который, мало того, что вызывающим поведением осложнил до крайности отношения со своим начальником графом Воронцовым, но и сам демонстративно подал прошение об отставке. С другой стороны, как и в предыдущем случае, Михайловская ссылка также пошла ему во благо как художнику.

Еще на Юге, пересматривая свои отношения с романтизмом, Пушкин пришел к выводу о необходимости сменить ориентации молодой русской литературы: от подражания французским и английским образцам – обратиться к национальной традиции, к истории, к преданиям и обычаям, к народной поэзии. Но в тех условиях это оставалось умозрительной идеей; переехав же в Михайловское, он разом оказался посреди русской природы, в гуще русской простонародной жизни – что явилось сильнейшей побудительной причиной для соответствующей эволюции его творчества. Михайловский период (1824–1826 годы) – эпохальный и кульминационный в творчестве Пушкина, это годы утверждения его реализма.

Одним из вершинных созданий пушкинского гения в этот период стала трагедия «Борис Годунов». Идейно-художественное своеобразие этого произведения исследовано в научной литературе всесторонне и достаточно объективно. Укажем только на огромное значение, которое имеет в содержании трагедии идея «совести», религиозно-духовная по своему существу, – совести как высшего критерия истины в человеческой жизни. О «совести» говорит в своем монологе заглавный герой, личная драма которого и представляет собой терзания нечистой совести. Коллективная совесть, как «мнение народное», определяет не только оценку, но отчасти и направление исторических событий, и в конечном счете оказывается последним судией: достаточно вспомнить финальную ремарку: «Народ безмолвствует». Наконец, олицетворением совести в ее высшем развитии следует считать Пимена, который отнюдь не является только служебным персонажем, а наоборот – одним из главных героев, хотя и не участвующим в дей-

Репозиторий ВГУ

ствии, но исполняющим ту же важнейшую роль, что и Хорт в античной трагедии.

Наиболее значительным произведением Михайловского периода является, конечно, роман в стихах «Евгений Онегин».

Созданию его Пушкин посвятил почти десять лет своей жизни. И, начиная, еще не знал, куда заведет его «даль свободного романа».

Начинался же он как поэма о похождениях «молодого повесы» в духе байроновского «Дон-Жуана», которым тогда еще восхищался Пушкин. Но в процессе создания произведения и сам автор духовно созрел, и концепция героя разительно изменилась. Пушкин сроднился со своим персонажем, а роман превратился отчасти в его лирический дневник – теперь он вкладывал в «Онегина» всего себя, и, таким образом, роман стал вершиной его психологического реализма.

Евгений Онегин – молодой человек 20-х годов XIX века, современник Пушкина. Он получил прекрасное, по мнению высшего общества, домашнее воспитание и образование, чтобы быть признанным столичным comme il faut. Его учили всему, чуждому русским традициям, воспитывали потребителя, для которого окружающий мир – это не путь к познанию, а среда обитания его личности, его «я».

Начиная от одежды: «Как dandy лондонский одет (I, IV); внешности: «Острижен по последней моде» (I, IV); манеры поведения в свете, умения танцевать: «Легко мазурку танцевал И кланялся непринужденно (I, IV) и кончая превосходным знанием чужого языка: «Он по-французски совершенно мог изъясняться и писал» (I, IV), – все было чужим. В то время, как «Не мог он ямба от хорея, Как мы ни бились, отличить» (I, VII), то есть дух национальной поэзии ему был чужд.

Онегин ведет тот образ жизни, к которому его готовили: балы, театры. Между театром и балом он заезжает домой переодеться, и здесь дается пространное описание его кабинета (I, XXIII–XXVI), где нет ни чернильницы, ни бумаги – только обилие всяких скляночек и баночек – средств тоже «работы над собой, но только над своей внешностью». Это описание кабинета – дополнительный штрих, характеризующий психологическое состояние героя, занятого только собой.

Репозиторий ВГУ

Однако образ жизни человека – это еще не сам человек. И в самом конце описания онегинского дня автор вдруг задает вопрос: «Но был ли счастлив мой Евгений?» (I, XXXVI) и отвечает отрицательно: «Нет: рано чувства в нем остыли, Ему наскучил света шум» (I, XXXVII). Оказывается, Онегин несчастлив среди своей «однообразной и пестрой» жизни.

Из этого можно сделать вывод не только о незаурядности Онегина, о его возвышении над светской толпой, которая этой жизнью вполне счастлива, но и о том, что он русский человек и такая жизнь не приносит ему счастья.

Вывод: «Короче, русская хандра Им овладела понемногу; Он застрелиться, слава богу, Попробовать не захотел, Но к жизни вовсе охладел» (I, XXXVIII).

К какой жизни? К той, которую он вел по чужим правилам и нормам. Жизнь, в которой нет нравственных идеалов, в которой вместо высоких порывов – сиюминутные страсти и хотения, превращается в условность, в механическое функционирование.

Пытаясь найти какой-то выход из этого неприятного состояния, Онегин попытался писать, «зевая, за перо взялся» (1, XLIII) – «но труд упорный Ему был тошен», и из этой попытки творческой деятельности ничего не вышло, так как стимулом для творчества была скука. Но уже следующая онегинская попытка вызывает совсем другое отношение. Он принимается за чтение: «Отрядом книг уставил полку, Читал, читал, а все без толку» (1, XLIV) – но почему? Не потому, что с трудом понимал прочитанное – как раз наоборот: «Там скука, там обман иль бред, В том совести, в том смысла нет, На всех различные вериги, И устарела старина, И старым бредит новизна». Такая косвенная характеристика онегинских книг уже говорит о том, что это было не развлекательное чтение, а скорее всего, философские трактаты его времени – но ведь и сама эта оценка принадлежит не кому-то, а именно Онегину, и свидетельствует о достаточно высоком уровне критичности и интеллекта!

А далее это прямо утверждается. Далее в повествование вводится образ Автора; важно подчеркнуть, что так называемые «лирические отступления» романа – не столько отступления, сколько полноценный сюжет, связанный с образом Автора как одного из героев. Строго говоря, в романе четыре главных героя:

Репозиторий ВГУ

Онегин, Татьяна, Ленский – и Автор; который присутствует здесь как в непосредственных высказываниях от своего лица, так и сюжетно, как действующий герой. С определенного момента Автор вводится именно в сюжет – как друг Онегина: «Условий света свергнув бремя, Как он, отстав от суеты, С ним подружился я в то время. Мне нравились его черты, Мечтам невольная преданность, Неподражательная странность И резкий охлажденный ум» (1, XLV). Из этой характеристики следует, что Онегин незауряден, оригинален и, наконец, прямо умен. Далее, очень важно, на какой основе строятся эти отношения. В отличие от дружбы Онегина и Ленского, описываемой ниже («... От делать нечего друзья»), дружба Онегина и Автора возникает, наоборот, по принципу высокой избирательности – эти двое молодых людей нашли друг друга в целой толпе, выделили друг друга по родству душ, по общности судьбы: «... Я был озлоблен, он угрюм; Страстей игру мы знали оба; Томила жизнь обоих нас; В обоих сердца жар угас; Обоих ожидала злоба Слепой Фортуны и людей На самом утре наших дней».

Однако при всей внутренней близости, Автор и Онегин отнюдь не являются двойниками. Различие между ними неоднократно подчеркивалось и ранее – по поводу отношения к театру, к балам – и наконец, прямо заявляется в связи с восприятием природы (после того, как оба они, по разным причинам, оказались в деревне): «Цветы, любовь, деревня, праздность, Поля! Я предан вам душой. Всегда я рад заметить разность Между Онегиным и мной» (1, LXI). В конечном счете, эта «разность» сводится к тому, что Онегин – сухой рационалист, а Автор – творческая натура. Для Автора «хандра» оказалась временным состоянием души, своего рода юношеской болезнью: «Прошла любовь, явилась муза, И прояснился темный ум. Свободен, вновь ищу союза Волшебных звуков, чувств и дум» (1, LIX). Для Онегина же это состояние оказалось более продолжительным.

Приезд Ленского вносит в жизнь Онегина разнообразие: он встретил человека восторженного, пылкого, совсем другого, чем он сам. Ленский – это еще один тип русского человека – романтика, получившего образование и воспитание за границей.

Автор безусловно любит молодого поэта. Но уже в первых строфах, посвященных Ленскому, Пушкин дает ему такую харак-

Репозиторий ВГУ

теристику: «Он сердцем милый был невежда... Цель нашей жизни для него Была заманчивой загадкой, Над ней он голову ломал И чудеса подозревал» (2, VII). Пушкин называет чудесами те высокие идеалы, которым верит и поклоняется Ленский.

Автор рассказывает и о стихах Ленского. Наивный, восторженный мальчик и «... пел поблеклый жизни цвет Без малого в осьмнадцать лет» (2, X).

Ленский наивен, не знает жизни, но Онегину интересно с ним. В отличие от разочарованного Онегина, Ленскому присущи вера и надежда, жизнь для него исполнена смысла (2, VII). Далее (в VIII строфе) эта противоположность между ними конкретизируется: «Он верил, что душа родная Соединиться с ним должна, Что безотрадно изнывая, Его вседневно ждет она», что Ленский верит в «единственную», предназначенную для него, свою «половину», которую он непременно должен отыскать в жизни (то, что он нашел ее в Ольге – это уже другой вопрос). Подразумевается, что Онегин, с его опытом в «науке страсти нежной», ни во что подобное, конечно, не верит – он-то знает, что возможны самые разнообразные союзы в любви и что все они равно непрочны и непостоянны. Затем говорится о дружбе: «Он верил, что друзья готовы За честь его принять оковы И что не дрогнет их рука Разбить сосуд клеветника», то есть Ленский ждет от друга самоотверженности и самопожертвования и сам готов к этому. Онегинское же отношение к дружбе и друзьям прямо излагается ниже (4, XVIII–XIX), и оттуда мы узнаем, что для Онегина, с его горьким опытом, дружба неразрывно связана с коварством и вероломством, что друг для него – потенциальный предатель и в этом смысле гораздо хуже, чем прямой враг.

Итак, Онегин и Ленский представляют собой полную противоположность. На чем же тогда основывается их дружба? Первый ответ, который напрашивается – они «от делать нечего друзья» (2, XIII). Это «дружба», в корне отличная от отношений Онегина и Автора, описанных в первой главе, – дружба, возникающая не по внутренней, а по внешней близости, по простому соседству. Но возникает вопрос, почему же Онегин «от делать нечего» не сблизился с любым другим из соседей. Отчего же для Ленского он сделал исключение? Единственное, чем Онегин и Ленский похожи друг на друга, – тем, что среди сельских поме-

Репозиторий ВГУ

щиков оба они «не такие, как все», оба они, по крайней мере, образованные и культурные – и это единственный повод к тому, чтобы завязалось знакомство. Так или иначе, этого недостаточно для серьезных отношений – но в дальнейшем развитии данной темы, вопреки первому утверждению автора, раскрывается нечто более глубокое, что коренится в общении Онегина и Ленского. Да, «Сперва взаимной разнотой Они друг другу были скучны» и «меж ними все рождало споры» – но как ведет себя в этой ситуации Онегин? «...Он охладительное слово В устах старался удержать И думал: глупо не мешать Его минутному блаженству; И без меня пора придет; Пускай покамест он живет Да верит мира совершенству; Простим горячке юных лет И юный жар, и юный бред» (2, XV). Следует отметить, прежде всего, что здесь в концепцию характера Онегина входит новая составляющая, которая обогащает его психологически и развивает образ в положительном направлении: он проявляет внимание к другому человеку, заботу о ближнем – это ранее не было отмечено нигде. Притом это именно забота; Онегин заботится о душевном состоянии Ленского, о его спокойствии в точности так, как старший заботится о младшем – поскольку ведь и Онегин в свое время пережил «пору надежд и грусти нежной» (1, IV), и душевное состояние Ленского должно быть ему отчасти знакомо. То есть противоположность между ними не абсолютна. На самом деле это именно различие между старшим и младшим, различие, можно сказать, внутри одного типа на разных ступенях его развития. Но в таком случае это подлинная дружба, не менее естественная и органичная, чем дружба Онегина и Автора – только иная по своему существу. Если это последняя основана на духовном равенстве, то дружба Онегина и Ленского – на заботе и покровительстве духовно «старшего» над «младшим». И в конечном счете, Онегин любит Ленского «всем сердцем», как это прямо утверждается потом (6, X), – и это первый человек, которого он любит.

Но дальнейшее развитие этой фабулы хорошо известно, и известно, чем все кончилось. Проблема заключается, во-первых, в том, насколько был неизбежен разрыв между Онегиным и Ленским и, во-вторых, неизбежен ли был трагический исход этого разрыва. На оба этих вопроса приходится ответить утвердительно – и причина в том и другом случае заключается как раз в характере Онегина.

Репозиторий ВГУ

Первая существенная ссора между ними описана в начале третьей главы, в эпизоде возвращения от Лариных – когда Онегин очень резко отзывается об Ольге, избраннице и невесте Ленского. «Меж ними все рождало споры» и ранее – но ранее это касалось вещей отвлеченных, а тут самого дорогого и близкого Ленскому; неудивительно, что он был серьезно обижен. Но удивителен поступок Онегина – ведь раньше «Он охладительное слово В устах старался удержать», отчего же теперь не посчитался с чувствами своего друга? Нельзя сомневаться в том, что он знал, что обидит Ленского – и тем не менее... Нужно признать, что Онегин сознательно причинил боль Ленскому – и это объясняется сущностью его характера.

При детальном рассмотрении фабулы их отношений выясняется, что неизбежен был и трагический исход. Гибель Ленского начинается фактически задолго до роковой дуэли, когда, казалось бы, ничто не предвещает ничего подобного. После описанной выше размолвки прошло достаточно много времени, приятели помирились и вновь, как ни в чем не бывало, проводят вместе вечера. И вот Ленский, от имени семейства Лариных, приглашает Онегина на именины Татьяны (4, X, VIII) – можно сказать, на свою голову! Отсюда и началась фатальная цепь событий, неотвратимо приводящих к его гибели. «Но куча будет там народу И всякого такого сброду...», – резонно отвечает Онегин. Ленский горячо его разубеждает, почти заставляет принять приглашение. И что же? Прав, как всегда, оказался Онегин: действительно, именины Татьяны обернулись многолюдным сборищем всех окрестных помещиков; к тому же Онегина посадили прямо напротив Татьяны – а дело происходит уже после известного объяснения в саду. Разумеется, все это крайне неприятно для Онегина: «Чудак, попав на пир огромный Уж был сердит. Но, девы томной заметя трепетный порыв, С досады взоры опустив, Надулся он и, негодуя, Поклялся Ленского взбесить И уж порядком отомстить» (5, XXXXI).

Знаток людей, для своей «мести» Онегин выбирает безошибочный ход: на глазах у Ленского начинает ухаживать за Ольгой – причем та прекрасно ему подыгрывает (не забудем, что дело происходит за две недели до свадьбы Ленского и Ольги, и этот эпизод прекрасно характеризует Ольгу Ларину – о чем ниже). Конча-

Репозиторий БГУ

ется вся эта затея тем, что потрясенный Ленский уезжает прочь – а наутро присылает Онегину вызов на дуэль.

Оправдан ли поступок Ленского? Конечно, можно считать, что он «принял все слишком близко к сердцу», что по своей наивности «не понял» игры, воспринял ее буквально и всерьез – но ведь, в отличие от Онегина, Ленский именно серьезно и ответственно относится к жизни, и его поведение в этой ситуации вполне логично. Ленский в этой ситуации попросту оказался «невольником чести» (применяя к герою слово, сказанное об авторе – другим поэтом).

Напротив, поведение Онегина в высшей степени непростительно, и он сам это понимает. Еще одна новая черта его образа: впервые Онегин оказывается недоволен собой, впервые себя осуждает (6, IX–X) – причем как прекрасно, как правильно он понимает все! Но увы, он спохватился слишком поздно, сделать уже ничего нельзя – теперь и сам Онегин оказывается только игрушкой запущенного им сцепления причин и следствий.

Для понимания дальнейшего сюжета необходимо иметь некоторое представление о русских дуэльных правилах (они достаточно полно рассмотрены Ю.М. Лотманом в его «Комментарии к роману «Евгений Онегин»). Весь дальнейший текст сопровождается скрытым подтекстом, поведение героев оказывается не простым, а знаковым, опосредствованным этими правилами. Спрашивается, почему Онегин принял вызов, почему не обратил все в шутку, точнее, не признался в шутке, которая зашла слишком далеко? Но в этот строго ритуальный момент он мог сделать только одно из двух: принять или не принять вызов – то есть, фактически, только одно. Выбора у него не было. Зато в следующий момент тот же ритуал предполагает вопрос о примирении, который должен поставить секундант – вот тут Онегин и мог, без ущерба для своей чести, сказать, что согласен на мировую. Но секундант Ленского не поставил этот вопрос.

В связи с этим приходится обратить внимание на значительную сюжетную роль, которую играет секундант Ленского – Зарецкий. Он вовсе не является только служебным персонажем (вроде «кушать подано»), на самом деле он-то и направляет события. Не случайно Пушкин дает развернутую характеристику в начале главы (6, IV–VII), из которой следует, что, во-первых, За-

Репозиторий ВГУ

рецкий был далеко не прост, не чета другим сельским помещикам и, во-вторых, был человеком бесчестным, самолюбивым и мстительным: «Умел он весело поспорить, Остро и тупо отвечать, Порой расчетливо смолчать, Порой расчетливо повздорить, Друзей поссорить молодых И на барьер поставить их Иль помириться их заставить, Дабы позавтракать втроем, И после тайно обесславить Веселой шуткою, враньем», – это как будто прямо намекает на его дальнейшую роль в дуэли. В самом деле, если вспомнить, что Зарецкий был одним из тех «соседей», которыми так пренебрегали Онегин и Ленский – как бы он должен был к ним относиться? Конечно, он кипел досадой на этих «молодых наглецов», конечно, он мечтал их проучить – и к этому-то человеку обратился неискушенный Ленский, ему-то он и вручил свою судьбу. Такой случай для Зарецкого! Из всего этого однозначно следует, что секундант Ленского в этой злополучной дуэли был вовсе не беспристрастным, а, наоборот, прямо заинтересованным лицом.

Итак, Зарецкий после вручения вызова, сославшись на домашние дела, «тотчас вышел» – не поставив вопрос о примирении. Не потому, что забыл или не знал правила – как раз очень хорошо знал, будучи старым бретером (поэтому к нему и обратился Ленский). И таким образом, он поймал Онегина на словах «Всегда готов». Но почему же Онегину после этого было не поскакать прямо к Ленскому, в его Красногорье, не объясниться, не помириться самому? Этого сделать было уже невозможно – после принятия вызова противники могли общаться только через секундантов. Но все дальнейшее поведение Онегина, рассматриваемое в свете дуэльного кодекса, свидетельствует о том, что он хотел кончить дело миром.

Во-первых, Онегин значительно опоздал к началу дуэли, к назначенному времени –якобы потому, что проспал. Но трудно предположить, что это получилось случайно. По правилам, допускалось опоздание не более четверти часа – после чего или дуэль переносилась, или опоздавшему засчитывалось поражение. Во-вторых, в качестве секунданта Онегин представил своего лакея – что также было против правил, согласно которым секунданты должны быть равны по сословному положению, – и этого опять же было достаточно, чтобы отменить дуэль. Но Зарецкий, как видно, во что бы то ни стало решил их свести и игнорирует

Репозиторий ВГУ

все нарушения Онегиным правил.

И вот противники начинают сходиться. Кажется, тут бы Онегину выстрелить в воздух – как это представляется современному незнанию; но этого нельзя сделать – по правилам так поступать вправе только оскорбленный, тот, кто вызвал, но не «обидчик», то есть Онегин; в противном случае это стало бы лишь дополнительным оскорблением с его стороны. Но даже в этот момент действия Онегина говорят о его мирных намерениях – и даже сам его выстрел. Тактика дуэли, которой следовали опытные бретеры, состояла в том, чтобы каким-то образом вызвать противника на первый выстрел – еще издали, на ходу, не доходя до барьера; если это удавалось, бретер тогда подзывал его словами: «К барьеру!» – и тут, стоя на месте, неподвижно и с предельно малого расстояния, можно сказать, прицельно его расстреливал. То, что Онегин сам выстрелил первым и еще на ходу, издали – это чуть ли не жест доброй воли; или, по крайней мере, это говорит о спутанности его чувств и нежелании стреляться всерьез и тем более убить Ленского. Но и стрелять совсем в сторону он не мог – и по несчастной случайности попал.

Но случайна ли гибель Ленского? В житейском смысле, может быть, и так – но не в художественном. В настоящем художественном произведении нет случайностей. Смерть друга потрясает Онегина: «В тоске сердечных угрызений, Рукою стиснув пистолет, Глядит на Ленского Евгений» (6, XXXV), здесь применительно к Онегину говорится о муках совести; которые отныне будут сопровождать его всегда. Гибель Ленского – в то же время и возмездие Онегину, в ней соединились и его преступление, и его наказание.

Как же случилось, что Онегин и не подлец, не злодей стал убийцей? Исследователи называют его «убийцей поневоле», но кто и что «приневолили» его? Пушкин объясняет нам Онегина, который не в силах противостоять общепринятой морали; «но дико светская вражда Боится ложного стыда» (6, XXVIII).

Неумение и нежелание думать о других людях обернулось такой роковой ошибкой, что теперь Онегин казнит самого себя. И уже не может не думать о содеянном. Он страдает, раскаивается, чего не умел делать раньше. Так, смерть Ленского оказывается толчком к перерождению Онегина.

Репозиторий ВГУ

Смерть Ленского тоже не случайна: он с его наивным, розовым миром не может выдержать столкновения с жизнью.

Для Ленского возможны были три пути: гибель, разрушение мечтаний – замена их будничной жизнью; и третий – путь поэта, самого Пушкина. «Быть может, он для блага мира Иль хоть для славы был рожден», но этот путь нелегок, хватило бы у Ленского мудрости, воли, таланта, труда, чтобы идти этим путем?

Скорее всего с ним произошла бы «обыкновенная история» превращения романтика в обывателя: «А может быть, и то: поэта Обыкновенный ждал удел... Во многом он бы изменился, Расстался б с музами, женился... Узнал бы жизнь на самом деле... И наконец в своей постеле Скончался б посреди детей Плаксивых баб и лекарей» (6, XXXVIII, XXXIX).

Одновременно и параллельно с этой фабулой развивается и другая – фабула отношений Онегина и Татьяны, в которой воплощается тема любви в романе. Собственно, это повествование о любви, которая не состоялась, и уникальный в своем роде любовный сюжет, в котором почти нет событий; герои виделись всего несколько раз. Образ Татьяны вводится в роман одновременно с Ленским и выстраивается автором также по принципу антитезы – «от противного» к ее сестре Ольге. И поначалу из двух сестер Лариных младшая производит как будто более благоприятное впечатление: «Всегда скромна, всегда послушна, Всегда, как утро, весела...» (2, XXIII) и так далее. В отличие от Ольги, Татьяна «дика, печальна, молчалива», с детства не умела «ласкаться» к родителям, сторонилась сверстников и детских игр (2, XXV–XXVII) – то есть, по обычным понятиям, росла странным ребенком. В целом, однако, создается впечатление о превосходстве Татьяны над Ольгой. На чем же оно основано? Это трудно осмыслить, если не знать религиозно-духовной антропологии, то есть церковного учения о человеке (которое, разумеется, хорошо было известно Пушкину и его современникам). По учению церкви, человек имеет три уровня строения: «тело», «душу» и «дух». Что такое «тело», это более или менее понятно, но следующие два понятия в наше время часто путают, употребляют как синонимы – хотя различие между «духом» и «душой» гораздо значительнее, чем между «душой» и «телом». «Душа» – это уровень достаточно простых чувств и переживаний, таких, как «при-

Репозиторий ВГУ

ятно» или «неприятно», «весело» или «грустно» и тому подобных, – которые порождаются окружающей средой. «Дух» – это тоже мир чувств и переживаний, но гораздо более глубоких и постоянных, которые от среды не зависят, а являются собственными проявлениями человека – такие, как «вера», «надежда», «любовь», «сострадание», «самопожертвование» и другие. Духовная часть в человеке и является собственно человеческой, суверенной его частью; даруется же она ему, можно сказать, «свыше». Самое важное заключается именно в том, что, всегда имея «душу» и «тело», человек не обязательно может обладать «духом». Отсюда происходит разделение людей на «душевных» и «духовных».

Наиболее существенное различие между сестрами Ларины-ми и безусловное превосходство старшей состоит в том, что Ольга – «душевное» существо, а Татьяна – «духовное». В Татьяне это проявляется изначально в созерцательности ее натуры: «Она любила на балконе Предупреждать зари восход...» (2, XXVIII), в устремлении воображения к нездешнему, потустороннему, к страшным рассказам «Зимою в темноте ночей» (2, XXVII) – и наконец, когда она выросла, в любви к чтению: «Ей рано нравились романы; Они ей заменяли все» (2, XXIX). Что именно «все»? «Все» – это опыт обыденной, повседневной жизни, которого вполне достаточно Ольге и которого совершенно недостаточно Татьяне. Вряд ли Ольга когда-нибудь читала что-либо, кроме сонников; Татьяна же через эти французские сентиментальные романы – наивные, может быть, и «устаревшие» уже тогда, – входит в мир высоких духовных переживаний, и прежде всего, любви.

В любви-то, в частности, и раскрывается подлинная сущность «душевного» и «духовного» человека и глубина различия между ними. Почему Ольга любит Ленского? (если любит, – но сомневаться в этом нет оснований; по-своему любит, конечно). Потому что знает его с детства, потому что привыкла и привязалась к нему, потому что он ей «нравится» и ей с ним «приятно» – и это именно любовь «душевного» человека. Но настоящей внутренней близости в подобной любви нет, и нет в ней настоящего понимания любимого человека – что неизбежно и проявляется в моменты серьезных испытаний. Таких испытаний «душевная» любовь обычно не выдерживает. Что мы и видим в истории гибели Ленского – в той роли, которую сыграла Ольга. Мало того, что

Репозиторий ВГУ

она явилась фактически, вместе с Онегиным, соучастницей убийства своего жениха – еще страшнее, может быть, то, что она даже не поняла, что сотворила. Когда на другой день после злополучного происшествия на именинах Ленский приезжает к Лариным – Ольга встречает его как ни в чем не бывало: «Зачем вечор так рано скрылись?» Был первый Оленькин вопрос» (3, XIV). И в этот день, накануне роковой дуэли, накануне гибели своего жениха она не чувствует ничего, не догадывается о его состоянии – бессмысленно «веселая», как всегда, – и, конечно, ничего не делает, чтобы предотвратить ужасный исход. И напрасно Ленский в своих предсмертных стихах взывает к ней и надеется хотя бы на ее память – после его гибели Ольга, конечно, «поплакала» над его могилой, но недолго: «другой увлек ее вниманье...» (7, X). И Ленского, забытого всеми и своей невестой, помнит теперь только Татьяна.

Тип Ольги Лариной, казалось бы, едва намеченный Пушкиным, настолько содержателен, однако, что породил в русской литературе целую традицию изображения таких же чисто «душевных» женщин – можно вспомнить и гончаровскую Марфиньку («Обрыв»), и героинь Чехова («Попрыгунья», «Душечка»), и наконец, Марфиньку Набокова («Приглашение на казнь») – крайнее развитие этого типа, в котором пустота, бессердечие показаны уже во всей отвратительной явственности.

Любовь «духовного» человека совсем иная. Татьяна полюбила Онегина вовсе не потому, что он ей был хорошо знаком – наоборот, благодаря тому, что совершенно его не знала. И Онегина ли она любит? Нет, конечно, – а тот идеал, который вычитала из своих романов: «Любовник Юлии Вольмар, Малек-Ад ель и де Линар, И Вертер, Мученик мятежный, И бесподобный Грандисон, Который нам наводит сон, – Все для мечтательницы нежной В единый образ облеклись, В одном Онегине слились» (3, IX). Сущность «духовной» любви – именно в ее идеальности, возвышенности, несовпадении ее стремлений и цели с окружающей действительностью. (Тогда как, напротив, сказать, что Ольга видит в Ленском «идеал», было бы смешно). И в этом случае незнание влюбленным реально «предмета» своей любви оказывается, скорее, необходимым и благоприятным условием, которое и позволяет олицетворить в нем какой угодно идеал. (Подобно тому, как и другая героиня русской литературы, Софья из «Горя от ума», лю-

Репозиторий ВГУ

бит Молчалина, вовсе его не зная и приписывая ему идеальный образ – почерпнутый из тех же самых сентиментальных романов).

Знаменитое письмо Татьяны к Онегину, которое до сих пор трактуют обычно, вслед за Автором, лишь как доказательство силы ее характера, искренности и независимости от условных приличий – что было актуально во времена Пушкина (почему он и уделяет предварительно столько места противопоставлению Татьяны светским «кокеткам» – 3, XXII–XXV), но что теперь уже потеряло остроту, – на самом деле это письмо интересно и важно не только как сам факт, но и по своему содержанию. Из содержания же его следует, что любовь Татьяны была в прямом смысле духовной. После необходимого вступления, вызванного обстоятельствами знакомства, она пишет, что Онегин ей был «сужден» в «вышнем свете», что их встреча и соединение – это «воля неба»: «Вся жизнь моя была залогом Свиданья верного с тобой; Я знаю, ты мне послан Богом, До гроба ты хранитель мой...» (совершенно, так же, как у Ленского: «Он верил, что душа родная...» и т.д.). Эти строки свидетельствуют о том, что возлюбленный для Татьяны – именно идеал, то есть олицетворение добра, понимаемого в высшем, религиозном смысле; и Онегин в ее представлении принимает поистине ангелический облик: «Не правда ль? я тебя слыхала: Ты говорил со мной в тиши. Когда я бедным помогала Или молитвой услаждала Тоску волнуемой души?» Можно ли представить такие речи в устах Ольги, обращенные к Ленскому? Совершенно немыслимо. И сама Татьяна прекрасно сознает отличие своей любви от обыденных чувств – в начале письма она как бы примеривает к себе путь «душевной» любви (которым прошли ее родители, который сужден Ольге): «Души неопытной волненья Смирив со временем (как знать?), По сердцу я нашла бы друга. Была бы верная супруга И добродетельная мать» – и резко отказывается от этого во имя высшего удела; не потому, что он «приятнее» в житейском смысле – как раз наоборот, «духовный» путь связан со страданием, с «горьким мученьем». Но это ее не пугает.

Важно добавить к этому, что Татьяна вовсе не идеализирует Онегина безусловно. В меру своего понимания жизни она готова ко всему: «Кто ты, мой ангел ли хранитель Или коварный искуситель: Мои сомненья разреши» – но беда ее в том, что ее понимание жизни еще очень ограниченно. Татьяна юна и неопытна и

Репозиторий ВГУ

жизнь знает только по романам, а чему ее могли научить сентиментальные романы?

Тому только, что существуют два рода мужчин: один – «Грандисон», благородный влюбленный и жених, другой – «Ловелас», не менее однозначный негодяй и совратитель. Из этих-то двух возможностей Татьяна и принуждена угадывать.

Но казус в том – и причина всей дальнейшей драмы, – что Онегин ни тот, ни другой; он некто «третий». Что и раскрывается в следующем важнейшем эпизоде любовной фабулы – в сцене объяснения в саду.

В деревне между Татьяной и Онегиным состоялись всего три встречи, и только эта вторая – в саду, после ее письма – была не на людях, а наедине; только при этой встрече они могли бы поговорить беспрепятственно; и что же? Во все время объяснения говорит только Онегин – Татьяна же не произносит ни слова.

Сцена объяснения Онегина с Татьяной открывает в Онегине новое, «...получив посланье Тани, Онегин живо тронут был... И в сладостный, безгрешный сон Душою погрузился он. Быть может, чувствий пыл старинный Им на минуту овладел; Но обмануть он не хотел Доверчивость души невинной» (4, XI).

Проповедь Онегина, на первый взгляд, очень благородна. Он не обманул доверчивость наивной девушки, честно признался, что «не создан для блаженства». Он понимает, что Татьяна может быть единственной, кого он избрал спутницей своей жизни: «Скажу без блесток мадригальных: Нашед мой прежний идеал, Я верно б вас одну избрал В подруги дней моих печальных» (4, XIII).

Значит, такая девушка, как Татьяна, была когда-то идеалом Онегина. Но идеал этот – прежний. Ненавидя и презирая свет, он тем не менее заражен его взглядами, его предрассудками: «Я, сколько ни любил бы вас, Привыкнув, разлюблю тотчас». Слишком много примеров семейного несчастья видел он в жизни. Когда-то, вероятно, Онегин верил в возможность высокой любви на всю жизнь. Но свет убил эту веру – и даже надежду на ее возвращение: «Мечтам и годам нет возврата; не обновлю души моей...» Вот она – главная причина трагедии героя: «не обновлю души моей».

После этой кульминационной сцены – и одновременно как будто развязки – любовная фабула, казалось бы, больше не долж-

Репозиторий ВГУ

на развиваться. Но в жизни все сложней, и пушкинский роман воспроизводит эту сложность.

Следующим важным эпизодом в развитии любовной фабулы становится «сон Татьяны» накануне ее именин, в начале Пятой главы. В целом сцены святочных гаданий накануне Татьяниных именин показывают нам другую сторону ее характера; а именно ее «русскую душу», близость к родной природе, народным обычаям. В этом контексте особое значение приобретает и ее сон. Обычно его воспринимают только как вставную новеллу, некоторый перерыв в действии перед кульминационным эпизодом дуэли; в лучшем случае придают «вещий», пророческий смысл концовке его, в которой как бы предсказывается гибель Ленского. На самом деле все причудливые события Татьяниного сновидения очень содержательны. В наше время «толкованием сновидений» занималась научная психология; но и до нее символический, знаковый характер снов был известен в народной традиции и достаточно адекватно разъяснялся в «сонниках». Пушкин использует эту традицию как прием иносказания, и сонные картины, которые он выстраивает, не бессмысленны, а наоборот, крайне многозначительны.

Как известно, в сновидениях выражает себя подсознание человека, как бы оборотная сторона его «я», с другим знанием и пониманием, зачастую более глубоким, чем «дневное». Татьяна, которая наяву понять Онегина не может, поскольку ее «дневного», книжного знания тут недостаточно, легко постигает его сущность своим «ночным» пониманием – именно той стороной своей натуры, которая «русская», которая воспитана на простонародных, старинных преданиях, приметах, «страшных рассказах» и тому подобном.

Таким образом, эпизод сна очень важен для развития любовной фабулы: в этот момент Татьяна отчасти поняла, что с ней произошло и что представляет собой Онегин. Но поняла только отчасти, «ночной» стороной своего сознания. Проснувшись же, она это понимание утрачивает – и сколько ни листает сонник, все бесполезно.

Очевидно, теперь, по логике развития сюжета, она должка бы понять Онегина наяву. И это действительно так и происходит – в следующем эпизоде, в Седьмой главе, где Татьяна, уже после отъезда Онегина, нечаянно выходит на прогулке к его усадьбе; посещая затем онегинский дом, она более всего интересуется ка-

Репозиторий ВГУ

бинетом – и здесь дается второе описание кабинета Онегина, которое разительно противоположно первому, в Первой главе. Теперь это настоящий кабинет интеллектуала, каким он и должен быть: с книгами, с аксессуарами культуры – портретом Байрона, бюстиком Наполеона, – и с большим количеством исписанных бумаг; первоначально Пушкин ввел тут, в качестве вставного элемента, дневник Онегина – но потом снял; однако и того, что осталось, вполне достаточно, чтобы раскрыть его внутреннюю сущность – что Татьяне далее и предстоит.

Ее внимание привлекают книги. И сами по себе они достаточно красноречивы – это как раз произведения романтической литературы, самого Байрона прежде всего, – но к тому же, «Хранили многие страницы Отметку резкую ногтей», то есть следы особого внимания Онегина. Только это и нужно Татьяне: книги – это то, что ей близко и понятно, она и сама постигала мир через чтение; и через онегинское чтение она, наконец, сможет постичь его самого: «Везде Онегина душа себя невольно выражает...» (7, XXIII).

«И начинает понемногу Моя Татьяна понимать Теперь яснее – слава Богу – Того, по ком она вздыхать Осуждена судьбою властной:

Чудак печальный и опасный, Созданье ада иль небес, Сей ангел, сей надменный бес, Что ж он? Ужели подражанье, Ничтожный призрак, Иль еще Москвич в Гарольдовом плаще, Чужих причуд истолкованье, Слов модных полный лексикон?.. Уж не пародия ли он? Ужель загадку разрешила? Ужели слово найдено?» (7, XXIV–XXV). Да, слово найдено, и тайна Онегина раскрыта: теперь Татьяна понимает, почему он так себя вел – и не переставая его любить, она отныне освобождается от его власти над собой. Ее сердце разбито навсегда – но теперь она, по крайней мере, внутренне свободна. И ей ничто не препятствует устроить свою жизнь без Онегина.

Она выходит замуж – неожиданно даже для самого Автора (как это известно из признания Пушкина друзьям).

Однако это еще не все; окончательная развязка наступает в финальной сцене, в Восьмой главе, где герои как будто меняются ролями: теперь Онегин признается в любви Татьяне – и даже пишет соответствующее письмо, – она же отвергает его любовь и, в свою очередь, дает ему нравственный урок. В чем идейно-

Репозиторий ВГУ

художественный смысл этого финала? Прежде всего, почему Онегин полюбил Татьяну? Сама она объясняет это мелкими, суетными причинами – тщеславием прежде всего, желанием «соблазнительной чести» (8, XIV). Но если она и права, то только отчасти: чувство Онегина все же искреннее и сильное, и не напоказ – недаром он провел затворником целую зиму: я «чуть с ума не своротил» (8, XXXVIII). Если исходить из собственных признаний Онегина в его письме, то получается, что Татьяна была небезразлична ему с самого начала – тогда, еще в деревне, – но именно привычная поза разочарования не дала ему ответить ей взаимностью. Фактически и своим письмом, и своим поведением теперь Онегин отрекается от себя прежнего, сокрушенно признается в своей неправоте – но это, может быть, всего и труднее перенести Татьяне: нестерпимо сознавать, что «счастье было так возможно, так близко» (8, XVII), потому что тот Онегин не умел любить.

И все же причины окончательного разрыва между ними гораздо глубже просто житейских. С наибольшей глубиной их раскрыл, как известно, Достоевский в своей знаменитой «Речи о Пушкине». По самому большому счету, конфликт между Татьяной и Онегиным – духовный, мировоззренческий; и в конечном счете, их разъединяет разное представление о цели и смысле жизни. Что может Онегин предложить Татьяне теперь? По существу, он в этом оказывается целиком «душевным» человеком. Он, по-видимому, убежден, что идеалом является личное счастье и что сам по себе факт взаимной любви между ними уже является абсолютным, и, стало быть, Татьяна должна оставить мужа и последовать за ним – куда-нибудь в «Италию»; или, по крайней мере, любить его здесь, тайно. Главное, они будут счастливы – и по сравнению с этим все остальное как бы теряет значение. В этих понятиях фундаментальным образом проявляется «западничество» Онегина, то, что по воспитанию он – «русский европеец»: именно для западной культуры характерен культ «прав человека», прежде всего права на счастье. Но Татьяна, как личность вполне духовная, вряд ли может принять такой сенсуалистический (душевный) идеал. Она-то знает, «как счастье своенравно» (по выражению еще грибоедовской героини), то есть, как целиком субъективное чувство непостоянно, изменчиво и ненадежно. И она чувствует внутреннюю необходимость опереться в жизни

Репозиторий ВГУ

на что-то более высшее и прочное, чем душевные переживания. Такой опорой становится для нее супружеский долг, религиозно понятый как жертвенное служение, как «несение своего креста»: то есть чисто духовное понимание цели и смысла жизни, которое коренится в русской национальной и религиозной традиции, в православии. Татьяне оно дает силы жить – тогда как Онегина поэт оставляет «в минуту злую для него», не говоря о том, каким будет он в будущем.

Впоследствии финал романа «Евгений Онегин» породил длительную полемику в русской культуре и литературе. Белинский, как известно, усмотрел в позиции Татьяны малодушие и боязнь светского осуждения – и эта чудовищная ограниченность понимания была вообще характерна для революционно-демократической идеологии. Другой ее видный представитель, Чернышевский, в своем романе «Что делать?», дал, как ему показалось, положительную антитезу Татьяне Лариной в образе своей Веры Павловны, которая в аналогичной жизненной ситуации делает противоположный выбор – в пользу «чувства» и «счастья»; по мысли автора, это характеризует ее как истинно свободную женщину – на самом же деле Вера Павловна представляет собой всего лишь еще один вариант «душевной» героини и в своем отношении к известию о гибели мужа даже полностью повторяет Ольгу Ларину.

Сам же Пушкин в последней строфе романа назвал Татьяну «милым идеалом» (8, 1) – и, очевидно, ему-то и надо последовать. И перед лицом Татьяны, возведенной в достоинство идеальной героини, окончательно развенчивается индивидуализм Онегина.

Роман заканчивается Пушкиным в тяжелый период и для него, и для страны. Выступление и поражение декабристов и последовавшее затем их осуждение – все это сильно его потрясло. Но, несмотря на психологическую близость к многим из них и личную дружбу с некоторыми, он нашел в себе силы для объективного отношения к происходящему и в конце концов пришел к осознанному осуждению беспочвенного «вольнолюбия» и «бунтарства» и, более того, индивидуализма как такового. Несомненно, эта его идейная эволюция и запечатлелась в финале «Евгения Онегина».

Пушкин не отказывается от идеала личной свободы, но все его творчество после возвращения из ссылки, периода последнего десятилетия жизни (1826–1837 гг.) посвящено, по большому счету, по-

Репозиторий ВГУ

иску гармонического соотношения между этим идеалом и «силою вещей», то есть общественно-исторической необходимостью.

С этим, в частности, связан его устойчивый интерес в данный период к теме Петра Первого. Поначалу этот интерес был чисто историческим, в какой-то мере и личным (в связи с происхождением его по материнской линии от «царского арапа»), но затем перерос в углубленно-философский. Поэтому начатый было роман «Арап Петра Великого» остается незавершенным – по причине его «чрезмерного» в данном случае реализма, т.е. бытового и психологического эмпиризма образа Петра, и в силу назревшей потребности, напротив, героической идеализации этого образа, – и Пушкин воплощает новый замысел в поэме «Полтава». «Полтава» с одной стороны, как бы продолжает тематически и сюжетно цикл южных поэм Пушкина: на достаточно экзотическом материале изображается необыкновенная, «роковая» любовь Марии и Мазепы – но в какой-то момент сюжет романтической страсти перерастает в нечто гораздо более значительное: эпическое повествование о великом деле, грандиозном историческом свершении – и монументальный образ Петра в конце поэмы вытесняет и подавляет собою частные драмы всех отдельных судеб. Величие и превосходство Петра над всеми прочими героями здесь в том и состоит, что он в высшей степени бескорыстен, у него нет ничего личного, никаких своих интересов – в «Полтаве» он является идеальным олицетворением общего дела. И таким образом, Пушкин утвердил в этой поэме безусловное превосходство государственной правды над личной правдой каждого отдельного человека.

Будучи, однако, неудовлетворен таким идейно-художественным решением как окончательным, через несколько лет он вновь возвращается к теме Петра – в поэме «Медный всадник». Это произведение начинается, можно сказать, прямо с того места, на котором окончилась «Полтава», – с апофеоза Петра как олицетворенного государственного созидания. Но против безусловной, казалось бы, правоты Петра-созидателя здесь восстает вдруг правота отдельного, «маленького» человека. «Бедный Евгений» в своих простых и жизненных устремлениях оказывается так же неоспорим, как и Петр, и может быть, не менее духовно значителен: ведь патриархальный идеал своей семьи, своего уклада освящен авторитетом самого Священного Писания. Но здесь он

Репозиторий ВГУ

приходит в трагическое противоречие с идеалом государственной необходимости. Петр, построивший столицу «на болоте», тем самым предопределил через сто лет и гибель невесты Евгения. И тот вполне прав в своем, воистину пророческом, безумии, когда бросает вызов «истукану» – Петр же, в этой ипостаси Медного всадника, оборачивается «ужасным ликом», бесчеловечным до конца. Поэма, начавшаяся торжественным гимном: делу Петра, заканчивается одинокой смертью Евгения – и более ничего нет. Что означает, очевидно, возвращение к трагической и пессимистической трактовке конфликта между личным и общим, частным и государственным.

Одновременно в те же годы Пушкин исследует до конца тип индивидуалистической личности и убеждается в его обреченности не только в «безвольном» онегинском варианте, но и в героическом. Известной Болдинской осенью 1830 года он, среди всех прочих шедевров, создает и «Маленькие трагедии». Герои их – это не просто традиционные, в стиле классицизма, олицетворения скупости, зависти, сластолюбия; это именно незаурядные, героические личности, доходящие в своих страстях даже до своеобразного величия.

Так, Барон из «Скупого рыцаря» вовсе не является пошлым и ничтожным скупцом наподобие Гарпагона или Плюшкина. В начальном монологе, в подвале перед своими сокровищами он дает понять, что деньги не являются для него самоцелью, а, скорее, средством – они дают ему сознание безграничных возможностей и абсолютного превосходства над людьми; в своем стяжании Барон, по существу, стремится ни к чему иному, как к уподоблению самому Богу, – и таким образом, раскрывается как своеобразно духовный тип; правда, это извращенная духовность. Тем не менее, его конфликт с сыном далеко не однозначен по нравственному смыслу, и Альбер, хоть и «добрый малый», все же значительно зауряднее своего отца – ему-то богатство и вовсе не принесет никакой пользы, а послужит лишь к мотовству. Барон, который сознает, что у него нет достойного наследника, заслуживает даже некоторого сочувствия и обретает отчасти черты трагического героя. И все же в финале происходит полный крах его личности и окончательное развенчание – при всем своем превозношении он не способен достойно выдержать простейшее житейское испытание и, что называется, «ударяет лицом в грязь».

Репозиторий ВГУ

Точно так же и Сальери в версии Пушкина не есть просто вульгарный завистник. Конфликт «Моцарта и Сальери» – это на самом деле конфликт гения и таланта. Безотносительно к Моцарту – Сальери был бы безусловно положительным героем! В своем монологе он сам поражается, как дошел до зависти; он обозревает свою жизнь – и это жизнь труженика и подвижника! С молодости он отрекался от всего во имя музыки; и когда на его пути встречались музыканты, его превосходившие, вроде Глюка, он не завидовал, он учился у них. Но драма в том, что у Моцарта научиться нельзя. Те, как и Сальери, хоть и превосходили его, но тоже были только таланты, «поверявшие алгеброй гармонию». Моцарт же – гений, который творил как будто чудом и непостижим в своем творчестве. Но в таком случае – «Что пользы в Моцарте?» Однако самое невыносимое для Сальери – нравственная несправедливость: этот дар дан Моцарту «ни за что»; тогда как Сальери – самоотверженный труженик, Моцарт – «гуляка праздный». И в этом Сальери достоин понимания и сочувствия. Но в своем законном, казалось бы, негодовании он переходит границы закона – доходит до богоборчества и фактически тоже дерзает уподобиться Богу: присвоить Его право на высший суд. И в конечном счете, приходит к тому же, что и Барон, – к полному личностному краху.

Подобным же образом и Дон Гуан, как его трактует Пушкин в «Каменном госте», далек от традиционного типа развратника и соблазнителя. Напротив, его можно назвать «художником в любви» – ведь каждую, свою женщину он любит как единственную, – и, в отличие от Барона или Сальери, в нем как будто нет и следа какой-либо корысти; в Доне Гуане можно усмотреть даже некоторое сходство с Моцартом. Но этот герой терпит сокрушительное поражение, и все по той же причине – из-за неумеренных притязаний, выходящих за пределы человеческого: уверовав, по-видимому, в полную для себя вседозволенность, он допускает страшное кощунство, грех, который «вопиет к небесам об отмщении» – и возмездие не замедлило.

По существу, всех этих героев, за видимыми различиями обуревающих их страстных переживаний, объединяет одно: беспредельный индивидуализм – то есть гордыня, величайшая страсть и корень всех страстей. Именно гордыня и приводит их всех в конце

Репозиторий ВГУ

концов к сокрушительному нравственному поражению и гибели.

Тема гордыни – и противопоставленного ей смирения – становится центральной в последнем произведении этого цикла («Пир во время чумы»). Здесь человек прямо предстоит перед лицом смерти и проверяется этим. В речах пирующих фактически развернуты целые мировоззренческие позиции, различные пути духовного преодоления смерти, составляющие все вместе своего рода культурно-историческую энциклопедию. Так, в песне Мери явлена очень простая и цельная, восходящая к средневековью этика самоотречения во имя любви – которая, однако, кажется окружающим уже устаревшей и смешной.

В высказываниях Луизы и Молодого человека ей противопоставляется чистый гедонизм, идущий также от древности, но очень модный в романтическую эпоху – но эти «жизнелюбцы» на деле не могут вынести лика смерти, впадая в панический ужас. Всех как будто превосходит «председатель», Вальсингам – который в своем монологе и раскрывает позицию крайнего героического индивидуализма, гордыни, позволяющей вроде бы найти «упоение» даже «бездны мрачной на краю». Но тут же выясняется, что его слова – всего лишь плод отчаянного цинизма, ропота, вызванного смертью горячо любимой жены. Проходящий Священник уличает Вальсингама и сурово укоряет всех пирующих, призывая их смириться перед лицом бедствия и не оскорблять трагедии своей разнузданностью... Его слова и оказываются последними, как бы подводя итог.

Написанная несколькими годами позже «Пиковая Дама» продолжила проблематику «Маленьких трагедий» – но уже не на обобщенно-философском и символическом уровне, а более конкретно, на материале современной Пушкину русской действительности: Германн – типичный представитель своей эпохи и своего поколения, в высшей степени реалистический характер, и в то же время «родной брат» Барону или Сальери, такой же «героический индивидуалист». Его устремлениями движет та же ничем не ограниченная гордыня и своеволие, заставляющие его, с одной стороны, жертвовать всем и отрекаться от всего во имя поставленной цели – и в этом он также проявляется как своеобразно духовная личность, на голову превосходящая своих «безвольных» сверстников, – но, с другой стороны, и использовать для

Репозиторий ВГУ

достижения этой цели все средства и самих людей, даже любящих его, по принципу «все позволено». И все это делает Германна не только «вечным типом», но именно «героем своего времени». В образе Германна, как это общепризнано, Пушкин начал художественное исследование типично буржуазного индивидуализма – тема, которую одновременно с Пушкиным стали разрабатывать в западной литературе Стендаль и Бальзак, а в русской унаследовал от него и развил Достоевский.

Эта тема оказалась чрезвычайно важной в перспективе культурно-исторического развития – достаточно указать, например, на «Американскую трагедию» Драйзера, имеющую в сюжете и характере главного героя типологически сходные черты с «Пиковой Дамой».

Пушкин первым в русской литературе показал бессмысленность и разрушительность индивидуалистического самоутверждения, и он же противопоставил ему обретенный им в конце концов идеал гармонического соотношения индивидуального и целого, личной свободы и общественно-исторической необходимости. Несмотря на преждевременную гибель, он успел достичь в своем творчестве этого идеала, и таким итоговым произведением, по существу, его «духовным завещанием» стала «Капитанская дочка».

При всей кажущейся сюжетной простоте «Капитанская дочка» – чрезвычайно многоплановое произведение. И историческая тема пугачевского бунта, «народного восстания» не является в ней основной, как было принято считать одно время. В аспекте духовного содержания главное здесь – личность и судьба Гринева.

Петр Гринев принципиально отличается от большинства прежних главных героев произведений Пушкина – от Пленника и Алеко, от Онегина и Германна, от Дона Гуана и Вальсингама, – отличается тем, что, в противовес их «незаурядности», это вот именно средний, обыкновенный русский человек. Но даже более того: генетически, по своему литературному происхождению он восходит не к кому иному, как к фонвизинскому «недорослю» Митрофану; а в творчестве самого Пушкина это явное развитие в полноценный характер образа «рассказчика» Белкина – и в таком качестве он, однако, не только не уступает тем же «героическим индивидуалистам», но и превосходит их своей значительностью как безусловно положительный герой.

Разумеется, он не задан в качестве такового с самого начала.

Репозиторий ВГУ

Для того, чтобы перерасти в самом себе заурядного дворянского «недоросля» (в начале даже комического) и состояться как духовно полноценная личность, Гринев должен был пройти некоторый путь. Сюжет повести тем и интересен, что здесь Пушкин показывает становление героя, и в этом плане «Капитанская дочка» оказывается универсальным прототипом классического русского «романа воспитания», развернувшегося во второй половине XIX века в творчестве Тургенева и Гончарова, Достоевского и Толстого. Взросление Гринева происходит не просто естественным образом, с течением времени (как его продвижение до «сержанта гвардии»), но в виде драматического процесса и в результате личного героического усилия, то есть подвига. Сюжетно это воплощается как история его любви к Маше Мироновой, любви, вылившейся в борьбу за нее и ее спасение в катастрофических обстоятельствах, по существу, гражданской войны. В литературоведении уже исследовались фольклорные корни «Капитанской дочки», наличие в ней архетипов «волшебной сказки» (В.Я. Пропп); но связь этого пушкинского произведения с традицией устного народного творчества и древним культурным наследием еще глубже: в нем можно усмотреть также мифологический архетип – унаследованный и христианской культурой – «рыцаря, девушки и дракона», архетип, прямо связанный с обрядами инициации, то есть возмужания. «Драконом» здесь оказываются чудовищные, почти непреодолимые исторические обстоятельства; Гринев же, побеждающий их и спасающий «девушку», становился в итоге этого испытания настоящим мужчиной и человеком, то есть достигает полноты самоутверждения – но именно на путях самоотречения, самоотверженности во имя другого человека, через полноту смирения!

И наконец, важно отметить, что героическое и нравственно безупречное поведение Гринева именно в силу этого приводит его к столкновению с «обществом», то есть общими понятиями о «долге» и «чести». Ведь с точки зрения обеих воюющих сторон – для каждой из них в свою очередь! – Гринев предстает «преступником», оказывается «вне закона». Столкновение личной правды

Репозиторий ВГУ

Гринева с общей правдой, с «законом» – центральный конфликт повести и всего зрелого пушкинского творчества. Но если в «Медном всаднике» этот конфликт завершился трагически, то здесь Пушкин нашел гармоническое его разрешение: «закон» преодолевается «благодатью», неумолимое бездушие казенных отношений между людьми – усилием доброделания, попросту добрыми поступками. Начинается с того, что простодушный Петруша Гринев дарит вожатому свой заячий тулупчик – благодаря чему Пугачев и вступает потом к нему в личные, братские отношения, – и выливается, наконец, в милосердие поверившей Маше императрицы. И таким образом достигается идеал взаимоотношений между личным и общим, частным и художественным – идеал глубоко христианский, православный по существу.

* * *

В чем заключалась духовная миссия Пушкина в русской истории и культуре? Роль его не ограничивалась только литературным новаторством. Очевидно, в самом обобщенном смысле можно сказать, что своим творчеством Пушкин, в конечном счете, гармонизировал те жесточайшие противоречия русской жизни – как идейные, так и бытовые, – которые явились прямым последствием петровских преобразований. Западные ценности и обычаи насаждались Петром и его последователями насильственно и вопреки русским традициям, что в течение столетия привело к глубокому расколу и к угрозе потери Россией национальной самобытности. Пушкин первый сочетал эти два начала в гармоническом единстве, соединил «преданья» и «нравы» «нашей старины» с европейской гуманистической культурой, и, можно сказать, заново воссоздал после катастрофических потрясений петровской эпохи всю систему наших духовных ценностей – в том числе такие, как любовь к Родине, к родной природе и укладу жизни, к женщине, к человеку вообще... В этом отношении Пушкин выступил как величайший созидатель в русской культуре.

Репозиторий ВГУ

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. Кузьмина С.Ф. Духовный облик А.С. Пушкина: К 200-летию со дня рождения. – Мн., 1999; Васильев Б.А. Духовный путь Пушкина. – М.: 1994; Пушкинская эпоха и христианская культура. – СПб.: 1993.
2. Митрополит Антоний. О Пушкине. – М., 1991; Ильин И.А. Пушкин в жизни. 1799–1837 // Ильин И.А. Одинокий художник. – М., 1993; Ильин И.А. Пророческое призвание Пушкина // Пушкин в русской философской критике. – М., 1990. – С. 328–356.; Там же: Франк С.Л. Религиозность Пушкина (и др. статьи). – С. 380–482; Розанов В.В. А.С. Пушкин (и др. статьи). – С. 161–194; Соловьев В.С. Судьба Пушкина. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. – С. 15–92; Струве П.Б. Дух и слово Пушкина. – С. 317–328 и др.
3. Франк С.Л. А.С. Пушкин. Путь к Православию. – М., 1996. – С. 9.
4. Там же. – С. 31–32.
5. Здесь и далее ссылки на роман «Евгений Онегин» даются в тексте с указанием главы и строфы.

Репозиторий ВГУ

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. *Почему и как изменилось отношение Пушкина к Байрону? (На примере «Южных поэм»).*
2. *Почему Михайловскую ссылку Пушкина можно считать кульминационным этапом в его духовном развитии?*
3. *Какую смысловую нагрузку несет идея «совести» в трагедии «Борис Годунов»?*
4. *Как изменялась концепция образа Евгения Онегина?*
5. *Какова роль Автора в романе?*
6. *Что лежит в основе дружбы Онегина и Ленского? Неизбежен ли трагический исход их разрыва?*
7. *В чем видит Автор превосходство Татьяны по сравнению с Онегиным?*
8. *Как раскрывается сущность характера Татьяны и Онегина при первом свидании?*
9. *В чем заключается идейно-художественный смысл финала романа «Евгений Онегин»?*
10. *Почему герои «Маленьких трагедий» терпят крах?*
11. *Что делает Германна из «Пиковой дамы» не только «вечным типом», но и «героем своего времени»?*

В чем принципиальное отличие Петра Гринева (из «Капитанской дочки») от литературных героев, созданных Пушкиным ранее?

Репозиторий ВГУ

Г Л А В А IV

НЕИСТОВЫЙ МИР ВЗЫСКАТЕЛЬНОСТИ И ДОБРА. (Человек, народ, история – в понимании Л.Н. Толстого)

Оценка Толстым произведений стихотворной поэзии в большинстве случаев шла по трем рубрикам в намеченной им самим градации. Из русских поэтов Толстой выше всего ценил Пушкина, Лермонтова и Тютчева. Если Лермонтов у Толстого стоял обычно на втором месте, то Тютчеву иногда отдавалось первенство перед Пушкиным, как об этом свидетельствуют воспоминания А.К. Чертковой и В.Ф. Лазурского, и тот факт, что во второе издание «Круга чтения» вошло единственное стихотворение, именно тютчевское «Silentium». Однако в большинстве случаев Толстой все же из русских поэтов на первое место ставил А.С. Пушкина. «Многому я учусь у Пушкина, – говорил Толстой, – он мой отец, и у него надо учиться». В письме к Н.Н. Страхову 3 марта 1872 года Толстой писал: «Последняя волна поэтическая – парабола – была при Пушкине на высшей точке, потом Лермонтов, Гоголь, мы грешные, и ушли под землю». Известно, что еще в детстве Толстой увлекался такими стихотворениями Пушкина, как «Наполеону» и «К морю». Далее – бессонная ночь в 17-летнем возрасте за чтением «Евгения Онегина», к которому и впоследствии Толстой возвращался не раз и о котором с восторгом говорил в 1908 году. В том же году о Пушкине вообще он сказал: «Я недавно перечитывал Пушкина. Как это полезно! Все дело в том, что такие писатели, как Пушкин и некоторые другие, может быть и я в том числе, старались вложить в то, что они писали, все, что они могли. А теперешние писатели просто швыряются сюжетами, словами, сравнениями, бросают их как попало». В другой раз Толстой говорил: «Тем удивителен Пушкин, что в нем нельзя ни одного слова заменить. И не только нельзя слова отнять, но и прибавить нельзя. Лучше не может быть, чем он сказал». Всесторонние оценки Толстым Пушкина отмечены в записях Гольденвейзера, Гусева, Булгакова и др. Из стихотворных произведений Пушкина, кроме «Евгения Онегина», Толстой очень высоко ценил «Цыган» и особенно «Воспоминание», которое вошло в 1-е издание «Круга чтения». «Воспоминание» импонировало Толстому больше всего глубиной своего содержания и созвучием с его собственными субъективными переживаниями. Во введении к сво-

Репозиторий ВГУ

им «Воспоминаниям детства», написанным в 1903–1906 годах, Толстой сообщает, что замысел воспоминаний о своей жизни совпал у него с болезнью. «И во время невольной праздности болезни, – продолжает он, – мысль моя все время обращалась к воспоминаниям, и эти воспоминания были ужасны. Я с величайшей силой испытал то, что говорит Пушкин в своем стихотворении "Воспоминание". Далее приводится целиком вся первая половина стихотворения, кончая словами: «Но строк печальных не смываю», и затем следует оговорка: «В последней строке я только изменил бы так: вместо «строк печальных...» поставил бы: «строк постыдных не смываю». Но еще сорок с лишним лет тому назад Толстой в пору своего напряженного самообличения, приводя себе на память пушкинское «Воспоминание», писал: «Чувствую всю свою мерзость всякую секунду, примериваюсь к ней, к Соне, но "строк печальных не смываю"».

Об остальных стихотворениях Пушкина, если не считать очень похвальной оценки «Янко Марнавича» (см. запись в дневнике 8 июля 1854 г. об этом стихотворении: «Это восхитительно. А отчего? Подите, объясните после этого поэтическое чувство»), отзывов Толстого мы не имеем. Никак не отозвался Толстой ни о «Полтаве», ни о «Медном всаднике». Вряд ли обе эти поэмы могли нравиться Толстому. Романтическая приподнятость первой, идейный смысл второй, сводящийся к апофеозу государственного начала в ущерб личному, прославление Петра как военного гения и строителя государственной мощи России, – все это было чуждо и несимпатично Толстому.

Не любил Толстой и пушкинской драматургии, потому что не любил Шекспира, в котором видел одного из учителей Пушкина. В дневнике своем 2 и 3 февраля 1870 года, говоря о невозможности трагедии при психологическом развитии нашего времени и о слабости трагедии Гёте и Шекспира, он пишет: «Слаб и Борис Годунов Пушкина, подражание Шекспиру, написанный непоэтическим белым стихом». Нигде нет упоминания о маленьких трагедиях Пушкина, которые, нужно думать, так же, как и «Борис Годунов», оставили к себе Толстого равнодушным.

Выше всего у Пушкина Толстой ценил его прозу. Если в 1853 году он, по прочтении «Капитанской дочки», писал, что «проза Пушкина стара – не слогом, но манерой изложения», что повести Пушкина «голы как-то», потому что «теперь справедливо в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самих событий», то в письме к П.Д. Голохвастову в марте 1874 года Толстой о прозе Пушкина отзывается уже совершенно по-иному: «Давно ли вы перечитывали Пушкина? Сделайте

Репозиторий ВГУ

мне дружбу – прочтите сначала все повести Белкина. Их надо изучать и изучать каждому писателю. Я на днях это сделал и не могу вам передать того благодетельного влияния, которое имело на меня чтение». О пристрастии Толстого к прозе Пушкина, в частности, повестям Белкина (к «Метели» – особенно) и к «Пиковой даме», и о том, что он эту прозу ставил выше пушкинских стихов, свидетельствуют воспоминания С.А. Берс (жены Толстого) и В. Лазурского и записи А. Гольденвейзера и В. Булгакова. Общеизвестен тот факт, что начало «Анны Карениной» подсказано было Толстому пушкинским отрывком «гости съезжались на дачу...». Очень характерно и то, что, по признанию самого Толстого, он почувствовал всю силу поэтического гения Пушкина лишь тогда, когда прочел его «Цыган» во французском прозаическом переводе П. Мериме.

* * *

По поводу толстовских высказываний о Пушкине и о пушкинском элементе в творчестве Толстого написано немало. Но тема эта не устареет, как не устареет беспрерывное осмысливание каждым новым поколением того исторического круга, который замыкался «единством противоположностей»: Пушкина – первого дворянского интеллигента и Толстого, отрекшегося от дворянства и интеллигенции и обратившегося к крестьянству и разумной, а не слепой вере в Бога.

Однако многие исследовательские темы большого историко-литературного раздела «реализм Пушкина и реализм Толстого», а особенно область духовного наследия Пушкина и Толстого еще ждут своей очереди, недавно раскрывшись нашему сознанию.

Мы постараемся хотя бы частично проследить у Пушкина и Толстого корни творчества, которые иногда так близки, что получается впечатление родства при всей разнице художественных задач. Не у Гоголя, не у Тургенева, не у Достоевского (при всей их заинтересованности некоторыми темами Пушкина), а именно у Толстого находим мы своего рода дозревание или, вернее, перерождение замыслов, тем и сюжетов Пушкина: «Евгений Онегин» – и связанный с ним замысел будущего семейного романа («преданья русского семейства») – «Семейное счастие», «Война и мир» или «Анна Каренина»; «Рославлев» (отрывок) и «Русский Пелам» Пушкина – и та же «Война и мир»; «Арап Петра Великого» – и работа Толстого над романом из петровской эпохи; «Капитанская дочка» – и «Хаджи-Мурат», в черновых редакциях которого Толстой недаром вспоминает эту повесть Пушкина;

Репозиторий ВГУ

«Сказки» Пушкина – «народные» и «азбучные» рассказы Толстого. Но эти сопоставления обнаруживают не только сходство, но и различия методов и стилей, растущих из одного корня, но в противоположных направлениях. Рассмотрим пять позиций в этих различиях и сходствах.

1. Пушкин и Толстой – это хронологически «начало» и «конец» художественного исследования человеческого духа целой эпохи русской истории. Пушкин начал органическим ощущением исторического процесса, а Толстой заканчивал эволюцию русского духовного развития XIX века, вдохновляясь резкими противоречиями общественного и индивидуального сознания.

2. Часто сопоставляют «Цыган» Пушкина и «Казаков» Толстого – в свете споров о «пушкинском» и «гоголевском» направлениях русской литературы. Рассказ «Альберт» и роман «Семейное счастие» Толстого – дань тому пониманию поэзии Пушкина, от которого предостерегал Толстого Н.А. Некрасов, редактор «Современника». Вырвавшись из «эстетического плена» «бесценного триумвирата» (Дружинин – Боткин – Анненков), Толстой оказался не «человеком сороковых годов», каким они хотели его сделать, а «шестидесятником» (хотя и своеобразного толку). Поэтому пушкинская поэзия была отодвинута в сторону, а вместе с тем наметился четкий поворот интереса Толстого к прозе поэта.

3. Художественное творчество Толстого 50–60-х годов вбирает те новые качества русской прозы, которые были несвойственны Пушкину («подробности чувства»), то есть психологический анализ в виде «диалектики души».

Но самый принцип изображения человека («текучесть характеров») восходит здесь к Пушкину. В то же время «Кавказский пленник» Толстого – это почти пародия на одноименную поэму Пушкина. И, наконец, начало 70-х годов ознаменовалось первым наброском «Анны Карениной», написанным Толстым под явным воздействием пушкинского строя мысли и слога.

4. Опираясь на письмо Толстого к П.Д. Голохвастову, написанное в самом начале работы над романом «Анна Каренина» (Л.Н. Толстой. Собр. соч. в 22 т. Т. 18. – М., 1984. – С. 731), мы приходим к следующему выводу. Взяв Пушкина уже вне вопроса о новых задачах литературы, Толстой почувствовал в Пушкине самую основную черту его искусства – «гармоническую правильность распределения предметов», то есть равновесие стиля и жанра. Он почувствовал в Пушкине полную власть над предметами поэзии, придающую его произведениям такую внутреннюю устойчивость и организованность. В «Войне и мире» и

Репозиторий ВГУ

особенно в «Анне Карениной» Толстой добился того, что «предметы поэзии» оказались гармонически распределенными. Именно поэтому названные романы вместили в себя столь широкий и столь разнообразный по своим иерархическим соотношениям материал от Наполеона и исторического движения народов – до пеленок, от высших вопросов жизни и смерти – до адюльтерных похождений Стивы Облонского, до лошади Фру-Фру, до сельского хозяйства. И тут Толстой многим обязан Пушкину, традиции которого по-своему обновил и углубил.

5. В толстовском восприятии было «два Пушкина»: Пушкин, каким его представляли в петербургских салонах и с которым творчески полимизировал Толстой; и Пушкин – великий мастер художественного слова, традиции которого Толстой усваивал и творчески продолжал.

I.

Деятельность Л.Н. Толстого – гениального художника, публициста, мыслителя, продолжавшаяся около 60 лет, закрепила за его героем определение «толстовский» не только в смысле авторства, но и в плане автобиографизма. Путь толстовского героя от предреформенного десятилетия до рубежа XIX и XX веков был теснейшим образом связан с движением русской истории. Нравственно-философская проблематика определяла направленность его интересов. Одним из главных предметов внимания являлась жизнь человеческой души, прежде всего – души народа, в которой писатель видел абсолютную ценность.

Идея нравственного совершенствования – одна из кардинальных и наиболее противоречивых сторон философской мысли Толстого, в которой на протяжении всей жизни писатель преодолевал ее внешнюю отвлеченность, неизменно верил в нее как в единственный источник присутствия человеческого начала в отдельном человеке и в обществе в целом. Идея нравственного совершенствования анализировалась Толстым через восприятие человека (и прежде всего через самого себя). Человек же, по Толстому, находится в центре современной общественной системы, он отражает «текущий день», историю и эпоху. Духовным ориентиром писателя и мыслителя при этом была не политика, а народ.

Путь «центрального толстовского героя» в его литературо-

Репозиторий ВГУ

ведческом и философском понятиях условно складывается в три основных этапа развития творчества Толстого: первый обозначен началом 50-х годов (публикация первых рассказов и повестей в некрасовском «Современнике») и концом 50-х – началом 60-х годов (окончание повести «Казаки», женитьба и начало счастливого периода работы над «Войной и миром»); второй, центральный, этап длится до конца 70-х годов – начала 80-х и включает два романа – «Войну и мир» и «Анну Каренину», педагогические и журнальные проекты, «случайный» шедевр «Кавказский пленник», подступы к «перелому» в своем мировоззрении с помощью критического осмысления религиозных постулатов; и, наконец, третий этап включает последнее тридцатилетие жизни и творчества писателя и мыслителя, куда входят многотемные повести 80–90-х годов, загадочные «народные рассказы», целая библиотека религиозных (антицерковных) сочинений, ряд статей на морально-этические и политические темы, рассказ «После бала» и последний шедевр Толстого – повесть «Хаджи-Мурат».

* * *

Когда мы говорим о феномене Толстого в истории русской литературы и общественной мысли, то имеем в виду его объективный и субъективный факторы.

Субъективна гениальность Толстого. Но это лишь одно из условий той роли, которую сыграл он в мировом литературном процессе. Сама гениальность ничего ещё не объясняет. Исключительно важны особенности исторической эпохи России XIX века. И здесь мы должны говорить о человеческом факторе в развитии гражданских институтов в России и в развитии русского искусства и литературы XIX века.

Историку искусства необходимо глубже проникнуть в природу каждой общественно-материальной структуры, изучая её под определённым углом зрения – в каком соотношении находится она с человеческим началом в человеке. Толстой как никто из русских писателей мучился над решением этого вопроса.

Уровень человеческого в человеке определяется тем, в какой мере он свободен по отношению к самому себе и к обществу

Репозиторий ВГУ

в целом. Главный предмет искусства – человек, а уровень искусства зависит от того, в какой степени человек в нем чувствует себя человеком. Если какой-нибудь общественно-государственный строй в каких-то моментах делается враждебен человеку, то в человеке пробуждается чувство протеста, что создаёт основу развития искусства и при феодализме, и при капитализме, и при социализме. Поэтому нельзя приравнивать периоды расцвета искусства к этапам экономического и промышленного подъема в развитии государства. Припомним слова К. Маркса об особенностях развития искусства в сравнении с хозяйственным развитием государства и формами идеологии (см. наброски под условным названием «Из экономических рукописей 1847 года»): «относительно искусства известно, что определённые периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества». Толстой же начал творчески осмыслять историю и действительность России в конце 40-х годов (начало ведения «Дневника») и затем как писатель, философ, общественный деятель и религиозный проповедник продолжал осмыслять и воплощать плоды своих наблюдений в литературных произведениях, публицистических отзывах, морально-этических проповедях на протяжении 50–90-х годов XIX века и первого десятилетия XX века. Таким образом, судьбою было предназначено этому гениальному человеку стать творческим свидетелем шестидесяти лет Российской империи.

Искусство расцветает и возвышается в таких условиях, когда возвышается человек или когда он выступает на защиту человеческого в нём самом. В русской литературе таких писателей много: Пушкин, Гоголь, Достоевский, Салтыков-Щедрин, Некрасов, Чехов, Горький...

В этой славной плеяде по количеству и качеству написанного мы можем назвать Толстого самым великим защитником человеческого в человеке. Поэтому в объективном смысле величие Толстого явилось следствием того, что проблема защиты человека на пути ее стремлений к всестороннему, гармоническому развитию (вечная проблема истории!) нигде и никогда так остро не стояла, как в России, где за один лишь XIX век люди пережили три этапа освободительных волнений (первые два из которых обозначил А.И. Герцен в своём классическом труде «О развитии революционных идей в России»).

Репозиторий ВГУ

В России с большим запозданием был поставлен вопрос о человеческой личности и её отношении к обществу. Лишь декабристы (в политическом плане), лишь Пушкин (в поэтических образах) начали «разработку» этой проблемы (А.П. Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» ставил вопрос наоборот: об отношении общества к человеческой личности). Но многовековой путь Западной Европы она затем прошла за одно столетие. В России был смешан весь классический порядок очерёдности общественных конфликтов, в силу чего создалось невыносимое положение для человека.

Освободительное движение (то есть освобождение личности, выявление человеческого в человеке) начинают уже дворяне с их остро развитым чувством национального самолюбия. Желание их было святым – заставить уважать человека в своей стране. Дворяне проповедовали демократизм, а разночинцы и Герцен – социализм. Но демократизм и социализм русских просветителей нераздельны. Толстой не был разночинцем. Но как дворянин, не считающий своё дворянство своей привилегией, он проповедовал демократизм как высшую человеческую привилегию и справедливость. В публицистических сочинениях последнего тридцатилетия слово христианина Льва Николаевича Толстого было пропитано едва ли не классовым сознанием трагического неустройства русского общества и его дисгармоничной жизни.

Противоречия действительности в России были обнаружены намного раньше Толстого. Пушкин первый уловил трагедию потребности гармонического развития человека и невозможности осуществления этой потребности. С тех пор героем русской реалистической литературы становится человек, стремящийся к гармоническому развитию и никогда не достигающий этого идеала. Эти попытки плохо удавались и Толстому-художнику, чем отмечены пути и перепутья «центрального толстовского героя».

Никто так полно и глубоко не раскрыл эти высокие устремления и эту трагедию человека XIX столетия, как Лев Толстой, герой которого, переходящий из одного произведения в другое, общенационален и общечеловечен именно в этом смысле. Если герои Лермонтова, Тургенева, Островского и многих других крупных писателей «прикреплены» к какому-нибудь данному десятилетию или даже году, то в творчестве Льва Толстого трагедия че-

Репозиторий ВГУ

ловека обрисована в целостном, «чистом» виде. Это художественный синтез российской действительности за целое столетие.

Первая русская революция 1905–1907 годов была народной, однако народ не был готов к такому резкому историческому повороту. Поэтому путь России в XIX веке был одновременно и трагическим, и эпическим. И если Достоевский в своём творчестве отразил по преимуществу лишь трагедию русской революции, то в художественном, публицистическом и проповедническом творчестве Толстого своеобразно соединились и её трагизм, и её эпос.

Эпос и трагизм у Толстого проявились в истории нравственных исканий «центрального героя», в народной критике античеловеческого строя и утверждении патриархально-иллюзорных идей. Эпос, таким образом, достался Толстому дорогой ценой – ценой проповеди патриархального опрощения. Правда, в этой позиции коренится и бесстрашная причина угнетения и порабощения, бывшие государственной политикой России конца XIX – начала XX века. Опять же, трагический характер развития человека XIX столетия был открыт до Толстого («Фауст» Гёте, «Человеческая комедия» Бальзака). Русская литература, начиная с Пушкина, стремилась показать, что у человека есть выход из трагического состояния. Толстой делает как бы равнозначными обе черты – и трагизм личности, и её развитие в сторону народной жизни. Оригинальность же художественной разработки этой антиномии в том, что обе эти черты писатель-гуманист возводит к духовной природе самого человека. В частности, тут кроется одно из главных отличий мировоззренческих позиций Толстого и Достоевского, что убедительно показано в монографии Г.Б. Курляндской «Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский: Проблема метода и мировоззрение писателей». – Тула, 1986. В результате Толстой создает героя, погруженного, прежде всего в самого себя, в свою мысль, охватывающую судьбы человечества. Получается, что мысль толстовского героя общечеловечна.

«Центральный герой» Толстого, естественно, никогда не удовлетворён собою и окружающим миром, он всегда ищет лучших решений и потому непрерывно меняется. Духовные и моральные поиски «центрального толстовского героя» и его стремление к самопожертвованию сливаются с критическим анализом его психологии – психологии русского человека XIX века. Кстати, это лучшее доказательство того, что когда-то общепринятый

Репозиторий ВГУ

термин «критический реализм», который, наряду с критикой существовавшего государственного уклада, не исключал для писателей этого направления и утверждающий пафос в художественном творчестве. Самокритика «центрального толстовского героя» – это критика античеловечности цивилизации, что и приводит Толстого к патриархальным иллюзиям. Это титанический «труд души» (Н. Заболоцкий), и никто из художников слова на Западе не проделал его. Именно в этом смысле сначала Тургенев, а затем Ленин, говорили, что на Западе некого сравнить с нашим Львом Толстым.

Понять сущность и особенность «центрального толстовского героя» – задача настолько же увлекательная, насколько необъятная и трудная.

II.

При общем условии всех крупных художников (слова, музыки, кисти, танца и т.п.) – их природной одарённости и предрасположенности видеть и воспринимать мир в художественных образах, пути формирования их таланта различны. Важно при этом определить самые главные слагающие неповторимой художественно-творческой индивидуальности. У Толстого этот эволюционный процесс укладывается в триаду: «философ – практический деятель – художник».

1. Нахождение и определение первого слагаемого таланта Толстого нам облегчает бесценный документ творческой и повседневной жизни Толстого – его дневник, начатый в Казани в марте 1847 года и законченный (хотя и вёлся иногда с большими перерывами) за три дня до смерти в ноябре 1910 года. Если присовокупить к дневникам и письмам Толстого (а это наследие составляет едва ли не 2/3 всего написанного рукой Толстого), то перед нами предстанет умный, совестливый, неутомимый искатель истины, то есть философ (не в профессиональном смысле, как, например, Аристотель, Гегель, Соловьёв, а в житейском: откуда что есть пошло и почему это так, а не иначе?). Это обстоятельство, тем не менее, не могло не привести человека к определённой жизненной философии, концепции жизни, находящей уже в профессиональном философском словаре какие-то обозначения. Так, Толстой, если судить по дневнику, уже с 19 лет постепенно приходит к убеждению, что человек руководствуется свободным и независимым разумом; мир постоянно развивается, совершенствуется (прежде всего, через попытки к этому многочислен-

Репозиторий ВГУ

ных индивидов); общество же – промежуточное звено между человеком и миром, своеобразная стена; а посему надо оградить человека от общества, люди и без него установят между собою простые человеческие отношения. Здесь философия сливается с политикой.

Репозиторий ВГУ

2. Практическая деятельность Толстого была прежде всего его внутренней гражданской потребностью, счастливо сочетающейся личностными устремлениями: решение выйти из Казанского университета и сосредоточить свои молодые силы на помещичьем хозяйстве Ясной Поляны – проекты освобождения своих крепостных крестьян (за 12 лет до официальной отмены крепостного права); участие в кавказской войне с горцами и в севастопольской обороне 50-х годов – работа над военной реформой; два этапа педагогической деятельности (конец 50-х – начало 60-х и середина 70-х годов – два путешествия за границу с целью изучения педагогического дела в Западной Европе, создание Яснополянской школы для крестьянских детей, издание педагогического журнала «Ясная Поляна», написание «Русской азбуки» и «Четырех книг для чтения»); участие в судебных тяжбах между помещиками и крестьянами в Тульском губернском суде в качестве мирового посредника; помощь голодающим Поволжья – организация бесплатных столовых; колоссальная переписка и личное общение со сторонниками и последователями религиозного толстовского учения; помощь духоборам – религиозной секте в России, выразившаяся в передаче им гонорара за роман «Воскресение» и повесть «Отец Сергий», что явилось поводом отлучения Толстого от церкви. Фактическая же причина отлучения крылась не только в том, что всевластный обер-прокурор церковного Синода Победоносцев узнал себя в мрачной фигуре Топорова из романа «Воскресение». В течение двух десятилетий, предшествующих отлучению, звучал обличительный голос Толстого. Православная церковь вступила в единоборство с Толстым именно из-за того, что сам он был отважным борцом за права угнетенного народа, за освобождение его от всякого рабства. Своим «определением» Синод рассчитывал скомпрометировать личность защитника бесправных людей России, чтобы подорвать его дело и снизить его авторитет.

3. И, наконец, третье слагаемое нашей триады гениальности Толстого – собственно писательская работа, одна физическая сторона которой может вызвать восхищение и потрясение: все, написанное рукой Толстого (в том числе черновики и варианты) составляет 90 томов в издании 1928–1958 годов; новый проспект Полного собрания сочинений Толстого, осуществляемый Институтом мировой литературы Российской Академии Наук, состав-

Репозиторий ВГУ

ляет 100 томов. Эта сторона гения Толстого, собственно, вытекает из первых двух. В самом деле, всё творчество гениального русского писателя проникнуто серьёзными философскими проблемами, о которых он глубоко размышлял в дневниках, письмах и беседах (нравственность и её отсутствие в понимании «центрального толстовского героя»; феномен героизма в сознании и поведении человека: военные рассказы, «Война и мир», «Хаджи-Мурат»; проблема жизни и смерти: «Три смерти», «Казаки», «Война и мир», «Смерть Ивана Ильича», «Хозяин и работник», «Кавказский пленник», «Хаджи-Мурат»; непротивление злу насилием: «Анна Каренина», «народные рассказы», «Хозяин и работник», «Холстомер», «Власть тьмы», «Воскресение»; тема опрощения и аскетизма: «Три смерти», «Альберт», «Казаки», «Война и мир», отрывки из рассказов о деревенской жизни 60-х годов, «Смерть Ивана Ильича», «Плоды просвещения»). Практическая деятельность Толстого была для него источником жизненного материала, подлежащего философско-художественному осмыслению (последняя часть автобиографической трилогии, кавказские и севастопольские рассказы, «Утро помещика», «Два гусара», «Люцерн», педагогические статьи, «Казаки», «Анна Каренина», «Крейцерова соната», «Дьявол», «После бала», «Хаджи-Мурат»).

III.

Первым литературным опытом Толстого, вписывающимся в жанр дневника, была «История вчерашнего дня». Её хронологизм и автобиографизм целиком определили жанровость и повествовательную поэтику первых печатных произведений писателя, созданных на Кавказе в начале 50-х годов – повестей «Детство», «Отрочество» («Юность» была создана позже) и военных рассказов «Набег», «Рубка леса» и затем – «Севастопольских рассказов». Ёмко и точно определил художественную особенность первого этапа творчества Толстого его старший собрат по литературе, редактор журнала «Современник» Н.А. Некрасов, отметивший в первой повести молодого писателя «Детство» «простоту и действительность содержания».

В самом деле, история детства Николеньки Иртеньева представлена всего двумя днями. Фабула «Набега» ограничивается тем же временным отрезком. События «Рубки леса» и «Севасто-

Репозиторий ВГУ

поля в декабре месяце» и вовсе происходят в один день. Жизнь двух дней севастопольской обороны освещает рассказ «Севастополь в мае» (где «героем повести своей» Толстой провозглашает «правду»), как и «Севастополь в августе 1855 года», завершающие события последних дней защиты города. Задуманный «Роман русского помещика», воплотившийся впоследствии в целый ряд программных произведений, вначале ограничивается фрагментом (то ли рассказом, то ли повестью) «Утро помещика».

Такая повествовательная скоротечность у начинающего писателя – не литературный приём, не удачно найденный композиционный образец. Это – форма философского мышления: день мыслится Толстым как своего рода единица исторического движения человечества, в которой обнаруживаются вечные законы человеческого бытия.

«Лакмусовой бумажкой» взаимоотношения людей толстовский (часто автобиографический) повествователь считает понятия «справедливости-несправедливости», «добра-зла». Повесть «Детство» начинается воспоминанием взрослого Николая Иртеньева, как однажды Карл Иванович прервал сладкий утренний сон Николеньки-маленького, убив муху над кроваткой Володи, что повергло нашего «геройчика» в первое серьёзное раздумье о существе происшедшего.

Слияние нравственного (или безнравственного) с социальным – писательская и философская доминанта творчества Толстого – обнаруживается с удивительным умением мотивировки эпизодов уже в первых произведениях. Тот же Николенька в «Детстве», горько обидевшийся на Карла Ивановича в это злосчастное утро, тяжело переживает, когда его «обидчика» хотят уволить. Взрослый Иртеньев вспоминает многозначительную картинку отрочества, когда, уезжая в Москву, Николенька прощается с официантом Фокой и няней Натальей Савишной, которые в этот грустно-серьёзный момент «жмутся на одном стуле, и им обоим неловко». А какой глубиной осознания социального неравенства проникнута сцена прощания Николеньки с Катенькой, дочерью гувернантки Мими, первой любовью отрока! Здесь хочется подчеркнуть и гениальность описания психологических состояний его и её. Николенька, в силу своего чистого детского, сознания, не может понять неизбежность разлуки с Катенькой,

Репозиторий ВГУ

внешне одинаковой с ним и по одежде, и по развитию. Он как барчонок социально наивен, скажем мы. Напротив, социальный опыт проявляется в рассудительности Катеньки (будущей женщины!), увещевающей своего неравного дружка: «... всё-таки когда-нибудь мы разойдёмся: вы богатые – у вас есть Петровское, а мы бедные, у маменьки нет ничего». Слова эти ошеломили Николеньку, так как бедными он считал «только нищих и мужиков», и этот социальный знак никак не соединялся в его воображении «с грациозной, хорошенькой Катей».

Главное в трилогии не в воспевании патриархальной идиллии, даже не в «аристократизме» или «демократизме» героя, а в аналитическом, взыскательном отношении его ко всему окружающему и к себе. К истине он шёл через личностные сомнения, но это была не гамлетическая рефлексия, а нравственный процесс очищения души («диалектика души», по Чернышевскому). Самокритика давала моральное право критически относиться к несообразностям общества, человеческого общежития (тот же Чернышевский назвал это качество героя раннего Толстого «чистотой нравственного чувства»). Психологический анализ Толстого («диалектика души»), подготовленный художественными достижениями Пушкина, Гоголя, Лермонтова, открывал новые возможности в «обретении» личностью самое себя.

Идея «единения людей» на протяжении всего творческого пути связывалась Толстым с понятием добра как начала «соединяющего» (см. дневники и письма: 46–286, 64–95[1] и др.). Поскольку нравственное всегда являлось для Толстого главным критерием осмысления социального, понятие «добро» у писателя включало в себя многообразные проявления человека, которые вели к устранению личностной и общественной дисгармонии. Оригинальность толстовской концепции человека и общества – в предпочтении сознания – разуму. Что это значит?

Уже после выхода «Детства», в 1853 году, Толстой писал: «... мне кажется, что основание законов должно быть отрицательное – *неправда* (курсив Толстого. – А.Н.). Нужно рассмотреть, каким образом неправда проникает в душу человека, и узнав её причины, положить ей преграды» (46–286). Из трилогии становится очевидной важность для Толстого вопроса о соотношении человеческого разума и сознания. Разум рафинирован, он одно-

Репозиторий ВГУ

линеен. Сознание же – многовекторно, и оно может проверяться «неправдой». Вывод следует такой: деление людей на умных – тупых, добрых – злых (что постигается разумом) не универсально. Более истинно другое разделение: «*понимающий* и *непонимающий* (курсив Толстого. – А.Н.) – это для меня такая резкая черта, которую я невольно провожу между всеми людьми... Итак, главное требование моё – понимание» (1–208).

Понимание ассоциируется с сознанием, то есть с работой духа, поэтому оно, сознание, выше разума. И выявление возможностей перемещения из сферы «непонимания» в сферу «понимания» станет одной из самых существенных задач Толстого – человека и художника.

Интересно, что художественное осмысление этой мудрой философии проясняет её суть: в окончательной редакции трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность» суждения о «понимании» и «непонимании» устраняются. Перед автором и читателями предстают два разряда людей. И нам с автором по душе именно те («понимающие», сознательные), у которых чувства многослойны и сознание управляемо «неправдой». Эти слагаемые и суть залог «диалектики души», которой наделяются характеры Николеньки Иртеньева, maman, Дмитрия Нехлюдова, Карла Иваныча, Сонечки Валахиной и – особенно важно – Натальи Савишны. В военных рассказах – это довоевавшийся до капитанского звания простой, незаметный служака Хлопов, истинный храбрец, знающий, «что нужно и чего не нужно бояться»; это Михаил Козельцов, старший из братьев-аристократов, у которого есть «благородная искра». Но то, что дано капитану Хлопову его природным, крестьянским «пониманием», трудно даётся «непонимающему» помещику-аристократу Дмитрию Нехлюдову из «Утра помещика», занявшемуся материальным устройством и моральным совершенствованием жизни своих крепостных, и не то с горечью, не то с удивлением обнаружившему, что для этого нужно... самому морально улучшиться, сблизиться с природой (как это будет пытаться Дмитрий Оленин в «Казаках»); что для этого нужно испытать воздействие добрых семейных отношений (Сергей Михайлович в «Семейном счастии»), очиститься душевно музыкой (князь Нехлюдов в «Люцерне» и Делесов в «Альберте») и, наконец, суметь, в отличие от «жалкой и гадкой барыни», уме-

Репозиторий ВГУ

реть, как умирают мужик и дерево – «спокойно, честно и красиво», «без лжи». С этими героями связано активное раскрытие фальши, «неправды» в становлении и самовыявлении «центрального толстовского героя», сохранение «чистоты нравственного чувства» в атмосфере безнравственной жизни – и в первое, и в последующие десятилетия творческой жизни Толстого.

Уже к середине 50-х годов, переосмыслив идею всей своей жизни, какой виделась она автору «Романа русского помещика», Толстой – философ и писатель вносит в этот замысел коррективы практического опыта: от стремления наметить путь преобразования русской крепостной деревни усилиями «доброго помещика» – к дискредитации самой возможности такого пути – здесь сказался несомненно нравственный опыт Толстого, обретённый в период Севастопольской обороны. Как военная человеконенавистническая мясорубка перемалывает и плохое, и хорошее, так и «мирный» мужик в «Утре помещика» для Нехлюдова оказывается во власти зла существующего устройства. Следуя традиции русской литературы утверждать равенство внутреннего мира человека из народа и его образованного и цивилизованного господина (Григорович, Тургенев), Толстой идёт дальше: им раскрывается социальное своеобразие крестьянского строя мыслей и чувств, коренящееся в их трудовой природе. При этом и сам господин очищается от такого нравственного «шлака», как тщеславие («Если б я видел успех в своём предприятии; если б я видел благодарность...»: 4–166). Здесь налицо попытка, несмотря на всю умозрительность и утопичность решения Нехлюдовым темы народа и помещика, – духовно выделиться из социально родственной ему общности людей и осмыслить эту сложнейшую проблему творчески.

Мир «рабства», в котором автобиографический герой Толстого терпит поражение, пытаясь вступить в духовный контакт с народом, заменяется миром «свободы» («Казаки», 1852–1863). Природа, простые люди – убежище, в которое после неудавшегося «демократического эксперимента» Дмитрия Нехлюдова из «Утра помещика» стремится влиться генетический наследник его и Николеньки Иртеньева Дмитрий Оленин. Этого героя легко было спутать с Григорием Печориным Лермонтова, потому что оба они бежали на Кавказ от лжи и фальши своего родного аристократического, светского круга. На этой, формальной основе в

Репозиторий ВГУ

критике, особенно советской, характер Оленина «подвёрстывался» под ранжир «лишнего человека» Печорина, далее автоматически навязывалась теория антагонистической неслиянности героя с казаками – «простым народом» (пример вульгарного социологизма), и концепция была готова: Оленин покидает казачью станицу, не обретя своего предназначения. И долгие десятилетия считалось, что в «Казаках» социальный барьер восприятия героя народом не устраняется, для жителей станицы Оленин – из мира «фалыпи»(эпизод дарения коня Лукашке, пронзительный голос Марьяны: «Уйди, постылый»).

Обвинить Оленина в неспособности слиться с народом проще всего. Главная методологическая ошибка в этом случае – поставить в центре данной ситуации одного Оленина с его субъективными намерениями. А «казаки – кто ?»

Во-первых, казаки не типичный для крестьянской России XIX века «народ», с которым хотелось бы «слиться» Оленину как с монолитным природно-нравственным началом (сравним: горы Кавказа, которые впервые узрел наш герой из своей кибитки, однажды проснувшись поутру). Это привилегированная каста «государственных охранников», которую сам Оленин не мог принять внутренне. Если в военных рассказах на первом плане был патриотический подвиг, сопоставление человеческой сущности и ее объективной реализации в условиях боя, то в «Казаках» анализ Толстого направлен на исследование психологического импульса, приводящего к убийству вне целей необходимой самозащиты.

Во-вторых, говорить о преимуществе казацкого уклада жизни – значит ничего не сказать о многотрудном пути Оленина к людям, к человеку. Разве оленинские «теории счастья» менее Ерошкиных «вдумчивы» и «гармоничны»? Для Оленина невозможно принять мир казаков в каких-то очень существенных проявлениях. Это не позволяет думать, подобно герою «Утра помещика», что всё, что он «делал», – «не то» (6–146)! Итог не только сопоставлен с «Утром помещика», но и противопоставлен ему. Вспоминая своё пребывание на Кавказе, Толстой писал: «... хорош этот край дикой, в котором так странно и поэтически соединяются две самые противоположные вещи – война и свобода» (47–10). Оленин, познавая этот край, конструирует разные сюжеты планов будущего. Но в понимании и войны, и свободы героем

Репозиторий ВГУ

вводится элемент самоиронии (свобода-то оказалась «несвободной»), что было не свойственно Нехлюдову «Утра помещика». Идеал Оленина рухнул не потому, что дворянин не нашел ключа к казачьим сердцам и душам, а потому, что их идеал есть прошлое, к которому нет возврата. И поэтому совершенно ошибочно считать, будто бы Оленин уезжает из станицы убеждённым, что увиденная им народная жизнь была единственно правильной и разумной.

«Казаки» – это старый кавказский замысел Толстого. За почти 10 лет изменилась идейная концепция повести (первоначальное, ложное название – «Беглец» заменено на более правдивое, но не раскрывающее до конца авторской позиции – «Казаки»). Казаки – это мифологический феномен, без дяди Ерошки бутафорский даже. Нет противоречия между знаменитым толстовским: «вся история России сделана казаками» и концепцией повести «Казаки» в данной главе. Более того, в том-то и дело, что отправляясь на Кавказ воевать по совету любимого старшего брата Николая Николаевича, Толстой, как и Оленин, думал, что едет «к людям» (казакам), чтобы поучиться у них жизни: мир надо сперва узнать, а потом переделать. Но реальная видимость оказалась иной: казаки – это всего лишь сторожевые солдаты государства. Их история – в прошлом. И Оленин разгадывает казачество через Ерошку (реальный знакомый Толстого – Епишка). Ерошка – человек, оставшийся от прошлого. Оленин же стремится в будущее («счастье в том, чтобы жить для других»), к новой гармонии человека, хоть это и может показаться утопией. Казаки же не принимают ни Ерошку (он – былая слава казачества – нелюбимый, чужой в станице), ни тем более «цивилизованного» Оленина, хотя он и умен, знает много книг, мечтает о справедливости, у него есть свое отношение ко всему миру, как у любого «центрального толстовского героя». Казаки одного разлюбили, другого еще не полюбили... Толстому нужен был реальный герой – крестьянин, который разбередил мысли Нехлюдова в «Утре помещика» и узнать душу которого было необходимо писателю с явно демократическим взглядом на окружающее.

Вот почему в год окончания «Казаков» (1863) создаётся Толстым повесть «Поликушка». Её герой как бы аккумулирует характеры крестьян «Утра помещика» – человек «добрый, слабый и виноватый», «доморощенный» коновал, гордящийся «своим

Репозиторий ВГУ

дневным трудом», отец многочисленного и любящего семейства, почитаемый женой как «первый человек в свете».

В восприятии других Поликушка – существо «незначительное и запятнанное», попросту воришка. Коллизия «Поликушки» (помещик–крестьянин), хоть и трагически (это мотивировано фабулой), решается в пользу обоих – разнополюсных – героев: барыня, веря в него, поручает ему денежную миссию, Поликушка же за время двухдневной дороги самоопределяется как человек. Потерянные деньги не найдены. Но самоубийство Поликушки в художественной системе повести воспринимается как суд над властью социального зла. Насколько драматизм этой повести сильнее психологизма «Казаков»!..[2].

IV.

Закончилось первое десятилетие творчества Толстого (1852–1862 годы), которое прошло в упорных поисках истины российского бытия и быта. Наметились эпические («Севастопольские рассказы», «Три смерти», «Казаки») и трагические («Поликушка») литературные осмысления сущего, что найдёт своё воплощение во все последующие годы творчества.

Укрепился оппозиционный демократизм Толстого, далёкий, между прочим, от либеральных взглядов большинства русских интеллигентов. Достаточно вспомнить блестящий по глубине и краткости отзыв писателя по поводу «реформы сверху» 1861 года в письме к А.И. Герцену: «Я... не понимаю, для кого он (манифест. – *А.Н.*) написан. Мужики ни слова не поймут, а мы ни слову не поверим. Ещё не нравится мне то, что тон манифеста есть великое благодеяние, делаемое народу, а сущность его даже учёному крепостнику ничего не представляет, кроме обещаний». (Поражает близость общераспространённых оценок наших оценок реформ 1991 года этой толстовской оценке 130-летней давности).

В конце 50-х – начале 60-х годов, будучи уже известным писателем, Толстой всё ещё не считал себя литератором по профессии. Его влекла практическая деятельность, воплотившаяся в серьёзных хлопотах по организации Яснополянской школы для крестьянских детей. С этой целью он дважды путешествует за границу, где изучает историю, физику, физиологию, педагогику (встреча с Дистервегом), закупает ящики учебно-педагогических

Репозиторий ВГУ

принадлежностей. Одновременно начинает издавать публицистический и художественно-литературный журнал «Ясная Поляна» (заметим: на свои деньги).

Увлечённость демократическими идеями педагогики была настолько велика, что идеи эти коснулись даже эстетики Толстого. Достаточно вспомнить риторическое название его статьи в своём журнале, чтобы убедиться в этом: «Кому у кого учиться писать: крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?» В крестьянских ребятишках Толстой – писатель ценил искренность высказываемых мнений, абсолютную свободу от официально-воспитательных клише, отсутствием чего грешили многие художественно-литературные сочинения того времени, и что станет для самого писателя неизменным творческим, эстетическим кодексом до конца жизни.

Осенью 1862 года Толстой женится на дочери врача придворного ведомства Софье Андреевне Берс, что в этот бурный, поисковый период перехода от первого ко второму творческому десятилетию сыграло благотворнейшую роль (см. первый этап «семейного счастия» Марии Александровны и Сергея Михайловича в одноименном романе).

Видимо, всё перечисленное в сочетании с постоянным интересом к русской и мировой истории подготовило Толстого к началу работы над самым великим своим литературным детищем – романом «Война и мир» (1863–1869).

Интересна ретроспектива замысла этой великой книги. В истории её написания, помимо чисто литературно-технических моментов, важен самый главный побудительный мотив троекратного хронологического отступления автора от событий начала повествования.

Итак, всё началось с замысла повести «Декабристы» (1860), а точнее – с описания событий 1856 года, когда декабристы, которых Толстой всегда уважал (не столько за их политическую программу, сколько за верность идеям национального патриотизма) возвращаются из сибирской ссылки.

Герой повести Пётр Лабазов (будущий Пьер Безухов) – энтузиаст, христианин и семьянин, примеряющий свой идеальный взгляд к новой России. Но главное в нём убеждение, свойственное «центральному толстовскому герою»: «сила России, – гово-

Репозиторий ВГУ

рил он, – не в нас, а в народе». Социально-нравственная типология толстовского характера от Николеньки Иртеньева до Дмитрия Нехлюдова в «Воскресении» здесь уже налицо.

Этот замысел Толстой оставляет, не будучи уверен, что тип Петра Лабазова «с ходу» будет понятен современному читателю. Нужна, считает он, «Vorgeschichte» (предыстория), то есть события 1825 года, тогда будет ясно, чтó двигало действиями декабристов, хорошо сознающих неизбежность будущего жертвенного наказания. 1825 год следовало показать как пору «заблуждений и несчастий» (Толстой). Кроме факта писательской взыскательности и честности, новое начало повести и в сюжетно-композиционном отношении, казалось бы, мотивировано безупречно (драматизм судьбы, не сломившей человека за долгие годы).

Но и эта завязка опять-таки не устроила Толстого. И в этом, втором, хронологическом отодвижении начала книги о декабристе – к 1812 году – со всей полнотой проявилась принципиальная позиция историка, философа и писателя-реалиста, писателя-гражданина и патриота России. Дело в том, что, как он посчитал правильным, начинать повесть (роман) с трагических событий 1825 года будет ложно, ибо многие выступившие против государственного строя России дворяне в 1812 году (в «славную для России эпоху», по словам Толстого) самозабвенно и жертвенно защищали этот государственный строй, а точнее – свой народ, Отчизну с определённым государственным строем.

Но тут остановили Толстого сразу два момента – чисто литературный и – опять же! – морально-нравственная ответственность перед самим собой и перед будущими читателями (пример практического действия «чистоты нравственного чувства»).

Повествование следует начать с 1805 года, решает окончательно Толстой, когда события 12-го года были ещё в далёкой перспективе, а Россия, выполняя свои союзнические обязательства, вместе с Австрией на чужой территории воевала против Наполеона. И «нельзя писать о торжестве России в борьбе с бонапартовской армией, не описав наших неудач и нашего срама» (Толстой).

В литературном же смысле характеры участников кампании 1812 года формировались и закалялись в неудачных Шенграбенском и Аустерлицком сражениях. И для понимания цельности их натур необходимо было показать, что героизм и самоотречён-

Репозиторий ВГУ

ность у них не обнаружились в одночасье, а вошли в сознание и сердечную плоть задолго до судьбоносного 1812 года.

О «Войне и мире» написано в сотни, тысячи раз больше самого произведения, но его содержание и поэтическая структура неисчерпаемы. Пожалуй, главная из причин этого феномена выражена словами Софьи Андреевны Толстой, которая кратко сформулировала мысли самого писателя о двух своих «соседних» романах – «Война и мир» и «Анна Каренина». Если в первом ведущей считал он «мысль народную», то во втором – «мысль семейную». Эти формулы, естественно, требуют многосторонней исследовательской расшифровки. И если коснуться первого произведения, за которым закрепилось жанровое определение «романа-эпопеи»[3], то «мысль народная» в нём может быть понята как бесконечный процесс духовных токов при чтении книги, связанный с толстовской задачей поисков закономерностей общественного и личного бытия, подчиняющих себе судьбы отдельных людей, народов и человечества. Этот процесс духовных извлечений находится в прямой связи с толстовскими исканиями пути людей друг к другу, с мыслью о возможном и должном единении человечества.

Простота гениальности Толстого состоит в том, что этому глубочайшему содержанию своего детища он сумел найти единственную адекватную поэтическую форму. Как-то, не очень лестно рассуждая о литературных критиках, как правило, не поднимающихся над более или менее удачным комментарием «отдельных мыслей» произведения, он определил задачу критиков не как «бессмысленное отыскивание мыслей в художественном произведении», а чтобы они «руководили бы читателей (так у Толстого. – *А.Н.*) в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений».

«Лабиринт сцеплений» понимается Толстым прежде всего как сложная жизненно-философская структура причинно-следственных связей в мире и человеческом обществе. Структура, менее всего напоминающая систему. Наоборот, Толстой своим оригинальным термином как бы намекает на наличие в жизни «беспричинно-следственных» связей, то есть не лежащих на поверхности бытийного сюжета, а запрятанных именно в трудно распутываемом «лабиринте» действий, поступков, побуждений

Репозиторий ВГУ

людей и природных явлений. В сущности, через эту кратчайшую формулу мы выходим на толстовское понимание реализма как художественного метода отображения действительности. «Лабиринт сцеплений» жизненного бытия в его понимании и есть первооснова реализма, то есть воплощённой в художественных образах гармонии между материальным и духовным. Толстому удалось саккумулировать в термине из двух слов (ставшего общепринятым и у критиков, и у писателей) сложнейшую формулу самого крупного литературного направления в мировой литературе.

Поэтому примеров «лабиринта сцеплений» можно привести множество. Их многообразие в литературе равно бесконечности жизненных ситуаций, переплетений и ассоциаций. Вот возвращается домой после крупного проигрыша Долохову Николай Ростов, который обещал завтра заплатить долг, но выполнить обещание не в силах. Мы вместе с автором смотрим на мир через призму героя: случилось непоправимое несчастье. Но через это психологически точное настроение писатель ведёт нас к открытию: Николай, находящийся на отчаянной грани жизни и смерти, услышавший из соседней комнаты голос поющей сестры Наташи, вдруг переключает всё своё внимание на это пение: «вдруг весь мир для него сосредоточился в ожидании следующей ноты...». Стресс снят явлением, никак внешне не связанным с драматизмом состояния Николая, но тонкий писатель-реалист «вывел» своего героя на «внутреннюю связь» двух ситуаций, не укладывающихся в «причинно-следственную» формулу, но «беспричинно» существующих в жизни. В результате «лабиринта сцеплений» герой сохраняет себе жизнь, переориентировав ценностные акценты: «Эх, жизнь наша дурацкая! – думал он. – Всё это, и несчастье, и деньги, и Долохов, и злоба, и честь – всё это вздор, а вот – настоящее (то есть пение Наташи, могущество музыки, обаяние молодого голоса. – *А.Н.*)...» И ещё один мудрый урок преподаёт своему герою и нам писатель-реалист: то, что было всегда безусловным, может стать относительным и незначащим, а настоящее открывается через разлад, через кризис.

Другой пример прямо подтверждает связь содержания («мысль народная») и формы («лабиринт сцеплений») в романе-эпопее. В момент решающего напряжения сил всего русского народа в 1812 году Пьер Безухов, направляясь к Бородинскому по-

Репозиторий ВГУ

лю с намерением сражаться, испытывает «приятное чувство сознания того, что всё, что составляет счастье людей, удобства жизни, богатство, даже самая жизнь, есть вздор, который приятно откинуть в сравнении с чем-то...».

Роман-эпопея «Война и мир» и роман «Анна Каренина» хронологически и идейно занимают гелиоцентрическое положение в творческой эволюции Толстого: почти четверть века простирается его писательская деятельность после этого (по 1900-й год, когда был окончен роман «Воскресение», когда образом Дмитрия Нехлюдова завершилась эволюция автобиографического «центрального толстовского героя»). Последние 10 лет жизни и творчества Толстого не добавляют существенного автобиографического качества в характерологию «центрального толстовского героя», хотя и Хаджи-Мурат, и повествователь в рассказе «После бала» примыкают к этому типу искателя истины и справедливости.

В срединном же пятнадцатилетии, когда были созданы роман-эпопея «Война и мир» и роман «Анна Каренина», типология «центрального толстовского героя» была обогащена более или менее мощными фигурами Пьера Безухова и Андрея Болконского, Кутузова, Каратаева, Константина Левина, старика Фоканыча[3].

Воздействующая мощь романа-эпопеи «Война и мир» заключается прежде всего в глубине философских проблем жизни народа (общества) и отдельного человека в контексте истории. Война и мир в романе Толстого – это жизнь в ее универсальности, это и трагические противоречия жизни[4]. Автор в известных историко-философских «отступлениях» вместе с героями (Пьером Безуховым и Андреем Болконским в первую очередь) углубляются в проблемы свободы и необходимости, привлекая философские, богословские и естественнонаучные труды корифеев прошлого. Размышления о закономерностях развития человеческой истории приводят Толстого к разделению понятий «разум» и «сознание» (вспомним, что эти проблемы, а также роль «неправды», деление людей на «понимающих» и «непонимающих» интересовали Толстого с начала творчества). Как и ранее, он отдает предпочтение сознанию, которое предполагает полную свободу личности; разум же осложняет эту свободу окружающей обстановкой (время + пространство + причина = необходимость).

Репозиторий ВГУ

По отношению к истории вопрос о свободе и необходимости решается Толстым в пользу необходимости[5].

Андрей Болконский и Пьер Безухов успевают обдумывать и обсуждать эти сложные вопросы в процессе житейских перипетий. Оба героя даны в сопоставлении их жизненных судеб и с неизменной авторской симпатией, которая передается и нам, читателям.

В жизни Андрея Болконского и Пьера Безухова события развиваются частично параллельно, но как бы разновекторно. Например, душа компаний, сказочно богатый счастливец Пьер, движимый не жаждой славы, а идеями братства, попадает к масонам – и вскоре, ужаснувшись их лицемерию, бежит от них. Это напоминает встречу князя Андрея со Сперанским и последующее разочарование в проектах последнего. Пример второй, еще более значительный – Бородинское поле в судьбе обоих героев. Но и в первом, и во втором случаях автор «разводит» своих любимых героев: Андрей Болконский, уйдя из-под влияния Сперанского, порывает с Наташей и «обретает» смертельную рану на поле Бородина; Пьер же, охладев к масонству, где чувством, где разумом, где интуитивно тянется к народу (патриотические чувства – замысел убийства Наполеона, которого они с Андреем боготворили; плен, который свел нашего героя с Платоном Каратаевым). И как бы высоко ни был поставлен автором Андрей Болконский, Наташе Ростовой – самой любимой героине Толстого – даже в лучшие их часы не было с князем Андреем просто и легко. И старой графине, стремящейся «любить его, как сына», он остается «чужим». Судьба Наташи волей автора соединяется с Пьером, а не с Андреем, так как он в системе «лабиринта сцеплений» оказывается замкнутым в своем рационалистическом и достаточно эгоистичном мирке, а Пьер радуется, когда говорит: «Мы думаем, что как нас выкинет из привычной дорожки, все пропало; а тут только начинается новое, хорошее». И именно Пьер без драматизма воспринял свой плен, счастливо сойдясь там с Каратаевым; именно Пьер испытал когда-то при ссоре с Элен «увлечение и наслаждение бешенства»; Пьер вместил в своей душе дружбу с Болконским, участие в тайном обществе... «Лабиринт сцеплений» для него – это действенность живых общений с людьми, энергичных и неустанных взаимосвязей. Именно поэтому с ним оставлена Наташа.

Репозиторий ВГУ

Через всю великую книгу Толстого проходит антитеза: гуманизм – бесчеловечность; семейное, человеческое, народное – государственное, официальное; естественное, простое; прекрасное – фальшивое, лживое, призрачное. Эти два полюса олицетворяют, с одной стороны – Наташа, с другой – Наполеон. В душе Андрея Болконского и Пьера Безухова борются два стремления, относящиеся к тому многоликому противостоянию, которое мы пытались выразить выше. Нетрудно назвать, кто из этой великолепной пары должен стать в ряд «центрального толстовского героя», а кто – выйти из него.

Интересно наблюдение молодого липецкого ученого Андрея Путеева о логике судеб Андрея Болконского и Пьера Безухова: «В логике судьбы Андрея Болконского происходит осмысление Толстым личностного начала, художественно освоенного Пушкиным еще в характере Германна («Пиковая дама»), что противоречит религиозно-философской позиции Толстого о всеединении как законе жизни».

Логику судьбы Пьера Безухова А. Путеев сопоставляет с нравственным выбором Пьера Гринева («Капитанская дочка» Пушкина) в постижении закона любви и «мира». Как и Андрей, ища истину в силе и свободе личности, Пьер ощущал, что «я» обретает свободу духа в соединении с «миром». Как и Гринев, прочувствовав любовь как стихию «мира», будучи включен в общий ход истории, Пьер постигает мироощущение Платона Каратаева, что позволило Пьеру ощутить себя частью «мира». Эта художественная концепция станет в последнее 30-летие Толстого доминантой его нравственно-религиозного идеала общественного устройства. (См.: А.С. Путеев. Типология национального характера в прозе А.С. Пушкина и «Войне и мире» Л.Н. Толстого // Л.Н. Толстой и А.С. Пушкин: Сопричастность идей, образов и судеб: Материалы XXV Международных Толстовских чтений. – Тула: 1999. – С. 70–73).

Для «центрального толстовского героя» каждый проходящий день – факт истории, «эпоха» в жизни души. Болконский этим ощущением значимости происходящего не обладает. Закон движения личности во времени, силу которого герой уже испытал, не переносится им на другого человека. Свобода и необходимость рассматриваются Болконским лишь применительно к собственной личности.

Репозиторий ВГУ

Нравственное чувство князя Андрея оказывается изолированным от ощущения личной вины.

Понимание истины приходит к Болконскому на пороге смерти.

Проблема личной вины и страх «недопонимания» чего-то главного постоянно сопровождает Пьера Безухова. Это отличительный признак «центрального толстовского героя» (вспомним ночь после дуэли и случай на станции в Торжке, где главенствует логика абсурда, и сложный масонский период). Пьер обречён строить и затем рушить иллюзии (сколько в этом автобиографического, толстовского!). При этом освобождение от иллюзий, преодоление наивности, процесс познания жизни в целом сопровождаются неустанным поиском в другом «внутреннего человека» (10–183), признанием источником движения личности – борьбу и катастрофы. Неустанная работа мысли, свобода от скептической односторонности, свойственной Андрею Болконскому, равнодушие к личной судьбе переключают сознание Пьера на других и делают самое способность понимания источником духовного возрождения.

Пьер – самый главный, самый «толстовский» герой романа-эпопеи – с самого начала войны 1812 года полон предчувствия надвигающейся грозной и вместе с тем спасительной катастрофы. Надвигающееся страшное событие должно разрубить тот жизненный узел, в котором запуталось его личное существование. Свобода, соединённая с катастрофой, с великим кризисом, – такова ситуация «Войны и мира». И Пьеру автор предназначил её прожить, а Андрею Болконскому это не суждено.

Выходу за пределы обособленной личной жизни и обретению внутренней свободы во многом способствовала встреча Пьера с Платоном Каратаевым. Каратаев – не столько олицетворение покорности и смирения, сколько толстовский идеал «простоты и правды», идеал полного растворения в «общей жизни», уничтожающего страх смерти и пробуждающего всю силу жизненности человека. Именно в период общения с Каратаевым Пьер и ставит под сомнение «знание разумное» (вспомним Оленина и дядю Ерошку в «Казаках»), не давшее ему в прошлом согласия с самим собой. «Пути мысли» (12–97) Толстой противопоставляет знание «неразумное» (то есть рационально необъяснимое), путь ощущений, нравственное чувство, таящее в себе способность разграни-

Репозиторий ВГУ

чения добра и зла, и предваряет этим одну из главных тем «Анны Карениной» и философского трактата «Исповедь».

Антиномия «Кутузов – Наполеон» соотносится с «идейно-композиционным единством» Пьера и Андрея как сколок общечеловеческой жизни в военной сфере. В Кутузове нет рационализма, как и в Пьере (чем начинён Наполеон и заражён Андрей). Это не декоративная фигура крупного военачальника, а простой, добрый, мудрый человек, ни в чём не допускающий лжи – истинный образец «центрального толстовского героя». Он «козырь» во взглядах Толстого на философию истории.

Если для Кутузова первостепенно то, что в душах других, то для Наполеона – «что в его душе» (11–23). Если для Кутузова добро и зло – в мнении народном, то для Наполеона – в мнении его собственном. Он не мог отречься от всего им содеянного и потому вынужден был отречься от правды и добра. «Внутренний человек» в Кутузове ориентирует его на заботу о народе, которому надо дать возможность максимальной свободы действий, ощущать его душу и руководить ею, насколько это в его власти. «Внешний человек» же в Наполеоне толкает его на роль «палача народов», уверяет себя, что целью его поступков является благо народа и что всё в мире зависит только от его воли.

Большая часть историко-философских «отступлений» в «Войне и мире» посвящена проблемам человека (личности), народа, истории, выявлению механизмов их взаимодействия. Сюжетно эти «отступления» увязаны с судьбами прежде всего Андрея Болконского, Пьера Безухова, Платона Каратаева, Кутузова, Наполеона и Наташи Ростовой. Ещё при жизни Толстого оформилось два варианта канонического текста романа-эпопеи, связанные именно с композиционным местоположением «отступлений» в тексте. В журнальном варианте «Войны и мира» в «Русском вестнике» и первом отдельном издании 1868–69 гг. историко-философские рассуждения входили в фабульную канву романа-эпопеи и в этом смысле «отступлениями» не являлись. По настоянию некоторых редакторов текст второго издания «Войны и мира» (1873) был напечатан без рассуждений Толстого, а точнее говоря, они были напечатаны в конце романа как приложение под названием «Статьи о кампании 1812 года». В 50-е годы XX века в советском толстоведении прошла интересная дискуссия в журна-

Репозиторий ВГУ

лах «Вопросы литературы» и «Русская литература» (Н.К. Гудзий, Н.Н. Гусев, Э.Е. Зайденшнур, Л.Д. Опульская и др.) о каноническом тексте «Войны и мира», в которой возобладала точка зрения личного секретаря Льва Николаевича Н.Н. Гусева, считавшего каноническим текст романа-эпопеи, напечатанный в первом издании 1868–69 гг. Так по сию пору и печатается «Война и мир»[6].

12 лет спустя после опубликования «Войны и мира» Ф.М. Достоевский в своей речи на открытии памятника Пушкину в Москве скажет о большой роли русского народа в единении европейских народов на основе восточно-христианской религии. Роль эту и соответствующее национальное качество он назовёт соборностью.

Эту же мысль на три четверти века раньше провозгласит далеко не религиозный человек, один из любимых толстовских героев «Войны и мира», Николай Ростов, который в порыве братания с австрийскими союзниками восклицает (по-немецки) со всей горячностью молодости: «И да здравствует весь мир!»

Обращение к нравственным возможностям личности, анализ социально-исторических противоречий прежде всего через «вскрытие» нравственно-психологических коллизий человеческого сознания, обречённого отстаивать себя «в хаосе понятий», сближали Толстого с Достоевским. Но только сближали. Конкретное решение вопроса о возможности и путях человеческого единения у Толстого и Достоевского во многом различно. Корни этого различия – в неодинаковом понимании писателями сущности человеческой природы и в их различном отношении к церкви, в неприятии её Толстым и в апелляции к ней (при всех оговорках) Достоевского...

* * *

После «Войны и мира» ещё «не остывшим» пером Толстой задумывает роман из времён Петра Первого. Цель – найти разгадку исторических судеб России. Формально замысел не осуществился из-за трудностей отдалённости эпохи, но фактическая причина была более глубокой: по мере изучения исторического материала личность Петра всё более отталкивала Толстого.

Репозиторий ВГУ

Поэтому начало 70-х годов заставило Толстого отойти от чисто художественного творчества и заняться практической деятельностью: сбором денег в помощь голодающим Поволжья и написанием знаменитой обширной «Азбуки». В этом проекте было столько же конкретной педагогической направленности, сколько и увлечённости, граничащей с утопией. Этот первый школьный учебник мог «дать работы на 100 лет», он требовал знания греческой, индийской, арабской литератур, а также астрономии и физики; но послушайте, какие педагогико-дидактические требования предъявлял к себе автор «Азбуки»: «надо, чтоб всё было красиво, коротко, просто и, главное, ясно». В качестве образца Толстой без ложной скромности приводил свой рассказ, написанный с этой целью, – «Кавказский пленник», в котором, кстати говоря, один из двух главных героев Жилин создан по меркам «центрального толстовского героя». Ну, а «сверхзадача» «Азбуки» (и приложения к ней – «Четырёх русских книг для чтения») была, по словам самого Толстого, «гордой мечтой» (иначе говоря, утопией): чтобы «по этой азбуке... учить два поколения *русских всех* (выделено Толстым. – А.Н.) детей – от царских до мужицких». И таким образом Толстой надеялся сгладить социальные и нравственные различия двух основных (полярных) классов России – богатых и бедных.

Источником внутренних побуждений деятельности Пьера Безухова в эпилоге «Войны и мира» является идея истинного «общего блага». Николай Ростов теоретически эту идею отрицает, но в повседневной жизни он ориентируется на «мужика», как и «центральный толстовский герой». «Здравый смысл» Ростова в единении с духовностью Марьи Волконской намечает в романе-эпопее ту линию, которая станет центральной в творчестве Толстого 70-х годов, включая «Азбуку».

Самоопределение писателя на позициях патриархального крестьянского демократизма устранит «посредственность» героя (того же Николая Ростова), снимет иллюзию социальной гармонии (с помощью «Азбуки») и обусловит «рождение Константина Левина, одного из самых «автобиографических» героев Толстого.

Интересный факт: по выходе романа «Анна Каренина» в свет (замысел – 1870, начало – 1873, окончание – 1877 годы) популярность его намного превосходила роман-эпопею «Война и

Репозиторий ВГУ

мир». Этому есть несколько причин. Первая: «Война и мир» повествовала о событиях исторического прошлого, достаточно примелькавшегося еще с юбилейного 1862 года, когда официально весьма пышно отмечался 50-летний юбилей победы России в Отечественной войне 1812 года. Вторая: «Анна Каренина» – книга остросовременная, с вечно привлекательным трагическим «треугольником», составляющим композиционный центр романа. И, наконец, третья причина: роман, тем не менее, не адюльтерный, а глубокий: в нем нашли самое живое и художественно убедительное отражение пореформенный помещичий и крестьянский быт и происшедшие в нем сдвиги и расслоение (вспомним хрестоматийные мысли-слова Константина Левина-Толстого о десятилетии капиталистических реформ в России: «У нас теперь... все это переворотилось и только укладывается...» и их вывод о том, что вопрос, «как уложатся эти условия, есть только один важный вопрос в России»; 18–346).

Разрыв Анны с Карениным, сближение с Вронским, грозящее неотвратимой катастрофой, – это лишь внешнефабульная канва романа. Трагическое содержание его значительнее и глубже.

Общий тон произведения – разъединенность, разрыв связей между людьми. Это истинно толстовский посыл, которым «болел» Толстой и его «центральный герой» от Николеньки Иртеньева до героев «Войны и мира». Весь роман «Анна Каренина» посвящен тому, что между людьми нет связи ни в семье, ни в обществе. Все – чужие друг другу (например, члены семьи и домочадцы Облонских). На истории трёх семей – Карениных, Вронского и Анны, Облонских – показано, что все в скрытом или явном «разводе». Одиночество Сережи в таком мире – одна из сильнейших концепций общей трагической темы романа. (Кстати, тема эта – чисто русская: вспомним «Господ Головлёвых» Салтыкова-Щедрина, «Подростка» и «Братьев Карамазовых» Достоевского).

Трагедия Анны – не только личная. Ее нравственно-психологические принципы генетически восходят к стремлению «центрального толстовского героя» жить без фальши и обмана. Во всяком случае, *первый «кирпичик»* трагедии Анны состоит в том, что было какое-то тяжелое противоречие между ее предельной природной искренностью и образом жизни, который она стала вести, познакомившись с Вронским. К тому же, именно после

Репозиторий ВГУ

этого она острее ощутила фальшь и ложь прежней жизни с Карениным. Запомним: в своих отношениях с Вронским Анна ищет не только любви, но и возможности гармоничной жизни вообще – без фальши и обмана. Именно с этим обстоятельством увязан знаменитый эпиграф романа, взятый Толстым как обработка библейской заповеди Шопенгауэром: «Мне отмщение, и аз воздам», что означает: «Мне (принадлежит) отмщение, и я воздаю (его), иначе говоря: суд принадлежит Богу, и только ему нами дано право «воздаяния мести» (а не людям грешным[7])[8].

...И всё-таки, при всех «смягчающих вину обстоятельствах», решающая причина гибели Анны – любовь. Но такая любовь, которая превращается в любовь только для себя (антитолстовский тезис). Но чувствовать и жить только для себя Анне противоестественно, ибо она обращена душой своей ко всему миру («гены» «центрального толстовского героя»: вспомним потрясающую главку единственной встречи Анны с Константином Левиным – великий искус для чувствительного читателя, как молитву, твердящего: «Ну посмотрите – ведь эти два человека созданы друг для друга!..»). Это-то противоречие и ложится *другим «кирпичиком»* в основание трагедии Анны Карениной.

Общество же занимает свою, подобающую ему, позицию. Оно, будучи фальшивым, ненавидит истинную любовь, потому что она, любовь, обнаруживает, обнажает ложь. И чем сильнее любовь, тем Анна беззащитнее. Чем сильнее стремление Анны к Любви, к Жизни, тем ближе она к гибели. Любовь в безлюбовном обществе всегда на грани смерти...

Анна гибнет в безлюбовной действительности (VII часть). Левин ищет пути к установлению любовной действительности (VIII часть). Поиски Левина – попытка ответить на вопрос, поставленный судьбой Анны. Такова основа органического сплетения двух «кругов» романа.

Чуждая человеку семья – образ того общества, которое погубило Анну. Левин ищет возможностей настоящей, родной, дружески-объединённой, любовной всечеловеческой семьи с Кити. Поэтому он всегда встревоженный, неуверенный, размышляющий – в отличие от блестящего и недалёкого Вронского, у которого всегда ясно и просто на душе.

Репозиторий ВГУ

Анна хотела и для Вронского, и для себя заменить весь мир любовью. Левин же находит в огромном жизненном мире соответствующую нишу любви. Пусть она не такая страстная, как у Анны, но зато не «безмерная» и не испепеляющая всё, как у Анны. Любовь требует связи с общей жизнью и без этой связи превращается в несчастье – к такой мысли приходит Левин в последней, VIII, части романа. Так что «мысль семейная», которую, по свидетельству С.А. Толстой, писатель утверждал в романе «Анна Каренина», соприкасается с «мыслью народной», не покидая при этом своих границ.

Но искания Левина если и не трагичны, то поистине драматичны, и здесь его сюжетная линия тесно соприкасается с жизненной судьбой Анны. Суть нравственно-философских исканий Левина объективно определилась основным социальным противоречием русской общественной жизни пореформенных лет – «беспорядком» экономики России в целом. Через весь роман, от первого разговора с Облонским до последнего – с Катавасовым и Кознышевым Левин разоблачает подобие добра – мнимое служение народу. И даже обретя веру, «...он вместе с народом не знал, не мог знать того, в чём состоит общее благо, но твердо знал, что достижение этого общего блага возможно только при строгом исполнении того закона добра, который открыт каждому человеку» (19–392).

Ложное положение человека всегда мешает проявлению добра: то Левин сливается в едином порыве с трудовым крестьянством (во время косьбы Калинова луга), то совсем иные переживания посещают его в сценах уборки сена в имении сестры: «Когда народ с песнями скрылся из вида и слуха, тяжёлое чувство тоски за своё одиночество, за свою телесную праздность, за свою враждебность к этому миру охватило Левина» (18–290).

Крах «помещичьих» начинаний приводит героя к мысли об отречении от своей старой жизни, от своих бесполезных знаний, от своего ни к чему не нужного образования (18–291) и ставит перед ним вопрос о самоубийстве (автобиографический момент). В эту минуту не спасает Левина и семья, на которую он возлагает большие надежды.

Несостоятельность всех «соблазнов» жизни одинаково приводит Анну и Левина к мысли прекратить её. Но если Анна сле-

Репозиторий ВГУ

дует выводам разума, то Левин сомневается (вот она, врачующая сила сомнения, возвышающая Левина над Анной и над Вронским) в своём «разумном знании»: ощущение живого крестьянского мира не позволяет ему «заветное» личное возвести до всеобщего уровня. Философия жизни трудящегося крестьянства, открытая Левину жизнью Фоканыча, – жить, чтобы любить ближнего, а не «душить» его, жить не для «нужды», а для «души» (19–376), – воспринимается героем как созидательный источник силы жизни. Сердечное, «неразумное» знание даёт Левину эту силу, преодолевающую страх смерти. Потому что «неразумное», то есть рационально необъяснимое, заключает в себе психологическую потребность в исполнении нравственного закона.

Финал, в котором Левин приходит к желанию жизни «побожески», закономерен: утопающий хватается за соломинку. Левину нужна была опора в жизни. Но он при этом хочет не принять, а понять всё вокруг, в том числе и веру. Искания Левина, духовного преемника судеб Николая Иртеньева – Дмитрия Нехлюдова («Утро помещика» и «Люцерн») – Мужика и Дерева («Три смерти») – барыни и Поликушки – Дмитрия Оленина – Пьера и Андрея, Платона Каратаева – Жилина, сродни самому писателю: «В духовной жизни Толстого постоянно боролись анализ и вера как результат практической и нравственной близости к народу. Эта борьба целиком отразилась в позднем творчестве писателя».

V.

Позднее творчество Толстого измеряется последним тридцатилетием его жизни, с конца 70-х – началом 80-х годов. Ещё когда в процессе работы меняется первоначальный замысел «Анны Карениной» (1875, 1876), где «греховной» Анне противопоставлен её муж с христианским самопожертвованием и смирением, Толстой увлёкся религиозно-философскими работами.

К середине 70-х годов относится ряд набросков религиозно-философского содержания: «О будущей жизни вне времени и пространства», «О душе и жизни её», «О значении христианской религии», «Определение религии-веры», «Христианский катехизис», «Собеседники». В каждом из них затрагивается главная проблема знаменитой «Исповеди» – вопрос о смысле жизни людей «образованного сословия».

Репозиторий ВГУ

«Исповедь»(1879–1882) напечатана в 1884 году. Но важно, что её идеи присутствуют уже в «Войне и мире» (эпилог, 1868). Тема «Исповеди» – и в дневниковой записи 1874 года: «Проживя под 50 лет, я убедился, что земная жизнь ничего не даёт, и тот умный человек, который вглядится в земную жизнь серьёзно, труды, страх, упрёки, борьба – зачем? – ради сумасшествия, тот сейчас застрелится, и Гартман и Шопенгауэр прав. Но Шопенгауэр давал чувствовать, что есть что-то, отчего он не застрелился. Вот это *что-то* (выделено Толстым А.Н.) есть задача моей книги. Чем мы живём?» (48–347).

Вряд ли можно сказать о приобщении Толстого к религии обычной (и в общем-то бесспорной) фразой: «Путь Толстого в религию был непростым». Толстой не «входит» в религию, а посредством титанических усилий создает свою собственную религию, аккумулировавшую все лучшее, что было создано на протяжении столетий и тысячелетий в духовно-нравственной и социально-этической сфере его предшественниками. Две причины нравственного свойства привели его к мысли о моральном очищении: 1) «минуты недоумения», какие-то «остановки жизни» от мысли, что всякое деяние человека бесполезно ввиду неотвратимости смерти («Исповедь», 1882); 2) острое недовольство своим «барством», резкое неприятие лживой действительности, полной насилия и жестокости. В подобной ситуации человеку необходима вера в целесообразность своего, прежде всего физического, существования – вот почему верёвочка Льва Толстого и Константина Левина, к счастью, не сыграла своей зловещей роли. Затем уже определяется и духовная основа будущей религии Толстого: «Есть ли в моей жизни такой смысл, который не уничтожался бы предстоящей смертью?». Разрешение этого вопроса и сделалось условием его жизни.

Путь поисков истины Толстым определяется всего четырьмя опорными категориями: неотвратимость смерти – предельная самовзыскательность – необходимость веры – поиск сущности жизни. Смыкающиеся «жизнь» и «смерть» составляют «антиномичную гармонию», как «начало» и «конец», а в центре этого кольца – два сущностных понятия: «самокритичность» и «вера», которые и определяют толстовскую религию духа как религию нравственности.

Репозиторий ВГУ

Но есть ещё одна важная категория бытия человеческого, без которой немыслима толстовская религия духа. Это, словами Толстого, – «разумный смысл жизни», «такой смысл, который не уничтожался бы предстоящей смертью». Говоря по-современному, только безусловное знание преодолевает наш онтологический страх, побеждает смерть. Толстой писал о том же: «С тех пор, как есть люди, они отыскивают для жизни цели вне себя: живут для своего ребенка, для народа, для человечества, для всего, что не умирает с личной жизнью».

Хочется привлечь внимание не к эмоциям, а прежде всего к мысли Толстого, к логике этой мысли. За этой логикой у Толстого – жизнь человеческого духа, устремленного к поискам истины бытия.

Как и Достоевский, Толстой – дитя века неверия и сомнений. Поэтому поначалу он принял веру в бога как «неразумное знание». Позднее в «Критике догматического богословия», в «Исповеди» он то и дело говорит о неприятии современным человеком чудес, суеверий, религиозных обрядов. Он признаёт, что «понятие бога – не бог» и что «вполне был убеждён в невозможности доказательства бытия божия (Кант доказал мне...)». Разделив сферу разумного знания и сферу веры, Толстой вслед за Кантом веру считал «допуском», гипотезой, но не достоверным знанием. Он настаивал на необходимости этого «допуска»: бытие бога, недоказуемое теоретически, становится практической потребностью человека представлять мир как обладающий разумным моральным порядком («Что такое религия и в чём сущность её?»). Пробиваясь к осмысленной вере, Толстой как бы попутно очищает её «разумную истину» от лжи и наносов корыстных церковников, от бессмыслиц «помáзанников божиих». Под ударами толстовского «критического разума» рушатся догматы традиционного богословия: учение о божественности Христа, догмат искупления, суеверие благодати, вера в божественную троицу и почитание икон (кроме названных, см. сочинения: «В чём моя вера», «Царство божие внутри вас», «Соединение и перевод четырёх Евангелий», «Краткое изложение Евангелия» и др.). «Разумную веру» Толстой начинает строить, исходя из простого, доступного всякому посыла: жизнь наша есть стремление к благу, что не противоречит ни современной науке, ни здравому смыслу. В таком понимании благо – разумно, то есть стоит смерти. Толь-

Репозиторий ВГУ

ко благо несводимо к личной выгоде – этой слабой утехе человека. Благо – в чувстве любви к другим, когда мы жертвуем чем-то личным ради другого, ради других. Сделанное таким образом не уничтожается с моей смертью. Именно здесь видит Толстой истинное ядро учения Христа: отречение от блага личного ради стремления к благу общему. Одновременно Толстой резко отвергал «потребительское» толкование Христова учения (личное спасение в загробном мире выше вопросов общественной жизни). Из этого же ядра вырастает и толстовская конкретная программа общественного поведения, вплоть до знаменитого «*непротивления злу насилием*». Это учение часто изображается как проповедь сугубой общественной пассивности, как отказ от борьбы со злом. Но Толстой хочет сказать: нельзя бороться со злом посредством насилия. В целом его теория и есть практическая программа уничтожения в мире зла. Злу есть единственно разумная альтернатива – добро.

Толстой не участвовал в революционной борьбе, но он проповедовал свою политику и свою – альтернативную – революцию, революцию духа. Он неоднократно повторял: решить все проблемы современной жизни может не «внешняя» революция (разрушение старой государственной машины и создание новой с теми же функциями), а «революция внутренняя», «революция духа».

Два этих словосочетания – «религия внешняя» и «революция духа» – диалектически сопряжены. Новая история имеет примеры плодотворности «революции – религии духа». Достаточно напомнить, что освобождение огромной Индии от английских колонизаторов произошло методом ненасильственной борьбы, гражданского неповиновения, то есть методом «непротивления злу насилием»; знамя такой бескровной борьбы подхватил из рук Толстого великий Махатма (Мохандас) Ганди. Прекрасный пример – деятельность негритянского священника Мартина Лютера Кинга. Эти и другие примеры не подтверждают обвинения Толстого в отказе от любой борьбы. Поэтому Толстого с «толстовством» отождествлять не следует, как это делал В.И. Ленин в полемическим запале в известных статьях о Толстом после неудавшейся русской революции 1905–1907 годов. Человек, по Толстому, не зверь и не простая «совокупность общественных отношений». В нём есть душа и дух, а в душе – совесть как постулат божественного, то есть вечного начала Природы в человеке.

Репозиторий ВГУ

Ценность учения Толстого в том, что его религия духа обращена не к «массам», а к отдельному человеку, к личности, к его сознанию, разуму, к его душе. Именно в этом и заключается его идея нравственного самоусовершенствования. Она, эта идея, тоже личностна: критическое отношение прежде всего к себе даёт право человеку быть взыскательным к другим («чистота нравственного чувства», по Чернышевскому).

Понятие «религия» имеет у Толстого от начала до конца нравственный и философский смысл. У Толстого «свой» Бог. Знакомясь со взглядами Людвига Фейербаха, Толстой отмечал, что для Фейербаха Бог не нечто внешнее, не сверхъестественное существо, а некий «общий закон», общий всему существующему и человеку, который требует порядка для мира, праведности для человека и ведёт к ней. Писатель с одобрением вопринимал эти взгляды, они были близки его собственным. Слово «Бог» он употреблял как синоним слов «закон природы».

Вера Толстого шире христианской веры, так как являет собой синтез объективного знания и внутреннего знания человека, в котором выражается его стремление к бессмертию. Шире – значит последовательнее, чище, глубже, здравомысленнее. Поэтому Толстой не признает Христа Богом («Царство божие внутри вас»). Христос – человек, один из великих учителей жизни – как Санья-Муни (Будда), Сократ, Конфуций, которых после смерти тоже обожествляли. Этот человек, по Толстому, обладал гениальной интуицией (откровением) и даром пророчества (внеопытным знанием), что позволило ему услышать и верно передать волю не еврейского Бога Яхве, а единого безличного Бога жизни – её одухотворенного начала. Христос сформулировал новые нравственные правила жизни для самосохранения человечества в условиях тесного сотрудничества всех племен и народов мира. Это и есть религия совести, религия разума, религия Любви.

Толстой как философ обнаружил парадоксальность христианской (церковной) религии: вера в личное бессмертие и личного Бога не усовершенствовала, а развратила души христиан, сделала их эгоистичными и жестокими, ибо каждая религиозная община заботилась лишь о своём спасении. Такая «облегчённая» вера лишила христиан мужества, веры в разумность мироздания.

Толстой, субъективный идеалист и рационалист одновременно, признавал материю единственной реальностью, не рас-

Репозиторий ВГУ

членяя её на дух и материю, а разум и дух признавая объективными свойствами этой материй. Только в отличие от атеистического материализма он эти свойства обожествляет, то есть придаёт им изначальный этический смысл – целенаправленность.

В материалистической диалектике Толстому не хватало души. Его этико-философская система являлась одновременно и потребностью разума, ищущего первопричину всего, и потребностью души в чувстве сыновности человека к природе, «Богу–отцу», то есть материи. Эта потребность так же сильна в человеке, как и потребность в свободе, любви, дружбе и других экзистенциальных началах души человеческой.

Материя бессмертна потому, считал Толстой, что наша память живёт в каждой клеточке человеческого организма. Но память целесообразна, этически мотивирована («Память – совесть отживших поколений», – записывает Толстой). Значит, материя – этична. Вот такую этику и обожествлял Толстой, видя в ней проявление воли Отца. Таким образом, получается, что толстовская религия духа вытекала из законов материи. Вот почему нравственность, основанная на вере, включена в орбиту религии.

Критерии толстовской религии духа, пропитанной началами разума, совести, нравственности, настолько высоки, что русское общество не в силах было пойти за Толстым. Оно отторгло идею непротивления злу насилием, высмеяло его религиозную совесть и нравственность, избрав взамен путь насилия, установив его булыжниками «воинствующего атеизма»... Миллионы жертв и тупик в конце пути – цена неприятия проповеди Толстого. Эксперимент внедрения нравственности без религии закончился провалом – полным духовным опустошением, всеобщей безнравственностью. Саморазрушение остановит только пробудившаяся совесть. Только в этом случае мы выживем в качестве людей разумных, совестливых, нравственных – людей духовных...

VI.

В субъективном аспекте перелом в мировоззрении Толстого, происходивший постепенно, – не что иное, как окончательное утверждение писателя в истине «народной веры»: ориентацией на народное сознание был ознаменован весь предшествующий период его деятельности, начиная с повести «Детство».

Репозиторий ВГУ

Последнее тридцатилетие жизни и творчества Толстого было очень напряженным прежде всего потому, что продолжался сложный внутренний процесс пересмотра своих религиозно-моральных взглядов, и во-вторых, Толстой остро сопереживал настроению широких народных масс, болезненно переживающих острую ломку нажитых традиций, не понимавших сути того нового, что пришло на смену старому в начале 60-х годов.

Толстой не только теоретически, но и практически стремится жить по вновь обретенной вере, тем самым непроизвольно создавая «учение Толстого». Следуя своему учению, Толстой прилагает усилия приблизить свой образ жизни к жизни трудового народа – систематически занимается физическим (крестьянским) трудом. Со стороны правительства и церкви испытывает сильнейшее моральное давление. В 1891 году, преодолев сопротивление жены и большинства родственников, он публично заявил об отказе от литературной собственности на те произведения, которые написаны после 1881 года. В 1891–93 и 1898 годах помогает голодающим Рязанской, Тульской и Орловской губерний: лично посещает избы, организует бесплатные столовые, пишет на эту тему публицистические статьи...

Остановимся хотя бы схематично на тех художественных произведениях этого, последнего, периода, в которых Толстой пытался художественными средствами воплотить свои религиозные, морально-этические взгляды. Скажем сразу, что Толстой шел на определенный риск как художник. Те четкие постулаты, которые свойственны любому теоретическому учению, практически невозможно уложить в неограниченные пределы образного «лабиринта сцеплений» художественного произведения. В этом случае очень трудно добиться того эффекта, о котором писал Ф. Энгельс, когда идея сама собой «вытекает из обстановки и действия»; другими словами: фабульные ходы в их структурно-сюжетном воплощении строились в зависимости от заданной идейной тенденции того или иного авторского постулата – религиозного, морально-нравственного, общедидактического и т.п. Конечно, в случае с Толстым риск этот уменьшался благодаря художественной гениальности писателя.

Например, глубокий психологический анализ отличает «народную драму» Толстого «Власть тьмы» (1886), темой которой

Репозиторий ВГУ

выбрана наиострейшая для того времени: патриархальная, отсталая русская деревня в столкновении с проникающим в неё бесчеловечными капиталистическими отношениями. Авторскую позицию воплощает хранитель старозаветных деревенских устоев – косноязычный Аким, богобоязненный крестьянин – бедняк, живущий «по правде» (как к тому стремились и все герои «центрального толстовского ряда») пытающийся наставить на путь истины своего развратившегося сына Никиту.

Злую и остроумную сатиру на господское безделье (изображается праздное барство – увлечение модным тогда спиритизмом) – в противовес острой нужде трудового безземельного крестьянина («курёнка некуда выпустить») создал Толстой в комедии «Плоды просвещения» (1891). Кстати, по содержанию это художественное произведение перекликается с идеями толстовского трактата «Так что же нам делать?», а в драматургическом отношении позволяет вспомнить Гоголя – драматурга.

О повести «Смерть Ивана Ильича» (1886) Ги де Мопасан сказал, что все десять томов его сочинений не стоят одной этой повести. Кратко: это ужас умирающего человека, жившего лишь ради материального благополучия и не знавшего счастья жить для других (как то открылось Пьеру Безухову, Константину Левину, да и самому Толстому прежде всего). Кроме того, что Толстой с гениальной интуицией изобразил всё течение раковой болезни и самоощущение больного, он показал ещё больше, чем его физическое страдание, – горькое чувство своего полного одиночества. Только буфетный мужик Герасим («всегда весёлый и ясный») доставлял утешение страдавшему Ивану Ильичу (Герасим, человек из народа, обладал главным мерилом «центрального толстовского героя» – он не лгал, не притворялся, сочувствуя своему барину). Любовь, в религиозном истолковании Толстого, побеждает смерть и отрицает её – таков смысл этой гениальной повести Толстого.

В 80–90-е годы неутомимый писатель, философ и экспериментатор Л.Н. Толстой создаёт 17 произведений, названных впоследствии «народными рассказами». Это откровенно назидательные притчи религиозно-нравственного содержания, один из опытов создания Толстым литературы народной, то есть общечеловеческой, одинаково адресованной читателям всех сословий

Репозиторий ВГУ

(вроде детских «Четырёх русских книг для чтения»). Некоторые названия напоминают басенный жанр: «Странник и дармоед», «Три старца», «Работник Емельян и пустой барабан», «Свечка»; некоторые – притчевые признания: «Чем люди живы», «Где любовь, там и бог», «Упустишь огонь – не потушишь», «Коготок увяз – всей птичке пропасть». Достоинство этих проповедей (языковой стиль их лаконичен не от бедности мысли, а как результат долгой, кропотливой, филигранной обработки слова) оценил великий стилист XX века Леонид Леонов, образно представив «народные рассказы» Толстого как «глоток свежей воды в жаркий день».

Иван Ильич перед смертью «просветляется» под влиянием испытанного чувства религиозного всепрощения. Тема смерти присутствует во многих значительных произведениях Толстого (автобиографическая трилогия «Севастопольские рассказы», «Три смерти», «Поликушка», «Казаки», «Война и мир», «Анна Каренина», «Смерть Ивана Ильича»). И вот – рассказ «Хозяин и работник» (1895). Хозяин – купец Брехунов и его работник крестьянин Никита варьируют собой образы Ивана Ильича и его слуги Герасима. Духовно бедная жизнь Брехунова заканчивается тоже душевно мучительной смертью (правда, без физических страданий, как у Ивана Ильича). Но, в отличие от Ивана Ильича, Брехунов своей смертью искупает свой эгоизм: замерзая, он своим теплом отогревает работника (тот же мотив «просветления»).

В конце 80-х – начале 90-х годов Толстой усиленно работает над художественными произведениями на тему чувственной любви (повесть «Крейцерова соната», рассказ с двухвариантным финалом «Дьявол», начало работы над повестью «Отец Сергий» и, наконец, над повестью, развернувшейся потом в роман «Воскресение»). Во всех этих произведениях главенствует идея беспорочной, платонической любви, ибо любовь чувственная, в аристократических кругах возведенная то ли в культ, то ли в «невинный грех», чревата аморальными последствиями (ложь, страх разоблачения, животная страсть как человеческая слабость, унижающее чувство ревности, часто беспричинной и т.д.).

«Крейцерова соната» вызвала такой поток писем, что Толстой вынужден был к следующему изданию написать специальное «Послесловие», где разъяснял авторскую позицию в повести:

Репозиторий ВГУ

смысл её в проповеди «идеала Христа», то есть безбрачия и абсолютного целомудрия. Критики понимали эту религиозно-нравственную позицию Толстого примитивно – как проповедь прекращения человеческого рода. Не это имел в виду писатель. Указывая на высокую планку абсолютного целомудрия, он хотел сказать: «Люди, живите, как вам нравится, но не забывайте определить дистанцию между уровнем вашей развращенности и идеалом». (Для сравнения и «в защиту Толстого» зададимся вопросом: почему никто не осуждает пацифистов, которые прекрасно понимают, что их призывы, осуждающие войны, никогда не прекратят взаимоистребление народов?).

Если в «Крейцеровой сонате» и «Дьяволе» злое плотское наваждение устраняется путем убийства или самоубийства, то в романе «Воскресение» и повести «Отец Сергий» оно искупается путем духовного очищения и нравственного воскресения.

Использование Толстым в композиционно-фабульной линии момента катастрофы уже в «Войне и мире», а затем в «Анне Карениной», «Смерти Ивана Ильича», «Власти тьмы», «Крейцеровой сонате», «Воскресении» применено и в «Отце Сергии». В этой повести, имеющей явные признаки отличной беллетристической литературы, главный герой проживает не одну, а две жизненные катастрофы, каждая из которых мотивирована в соответствии с характерологией образа князя Касатского – отца Сергия. *Первая катастрофа* случилась как следствие естественного для каждого человека чувства собственного достоинства (за две недели до свадьбы невеста князя признаётся, что год назад была любовницей царя Николая Павловича). Отставка, монашество... *Вторая катастрофа* подчеркивает генетическую близость отца Сергия к «центральному толстовскому герою», ибо включилась первичная составная «чистоты нравственного чувства» – взыскательное, критическое отношение к себе как личности. Он стал тяготиться (да, именно так!) своей монашеской миссией, что незаметно привело (увы!) к потере веры в Бога. Голоса природы волнуют и развлекают его, а он не противится им. Будучи во власти душевного разброда, он поддается чувственному соблазну и даже без борьбы с самим собой допускает связь со слабоумной девушкой, которую ее отец – купец привел к нему исцелиться. Это вторая катастрофа князя Касатского – отца Сергия. И если первая привела его в монастырь, то

Репозиторий ВГУ

вторая увела отца оттуда и поколебала церковную веру.

Монашество он расценил впоследствии как убежище эгоизма. Воспоминания ведут его вспять. Он разыскивает кроткую и жалкую подругу детства Пашеньку – нынче старую бедную вдову. Исповедавшись ей, он становится странником (пунктир к авторской биографии). Его задерживают как бродягу, ссылают в Сибирь, где он учит детей богатого хозяина и ходит за больными.

Внутренняя ложь и уродство жизни привилегированных классов художественно очень ярко и смело показаны в повести Толстого «Холстомер» (1856–1863–1885). История лошади, замечательного рысака, рассказана словно бы о человеке. Сюжетный стержень – поведение и поступки хозяев, поочередно владевших Холстомером. Толстой «глазами» и «умом» животного критикует бессмысленный и противоречивый институт собственности («моя лошадь», «моя земля», «мой воздух», «моя вода»). Жизнь лошади, как когда-то жизнь дерева и мужика, живущих по законам естества и природы («по правде», говоря словами Акима из «Власти тьмы»), оправдана, то есть она правдива, а не ложна, не фальшива. Жизнь же хозяев лошади – постыдна и жалка, потому что она – напоказ, она просто бесполезна. Холстомер же даже после смерти приносит пользу: собаки, птицы и голодные волчата съели его мясо, а кости употребил мужик для своего хозяйства.

Последний роман Толстого «Воскресение» (1889–1900) явился единственным произведением «большого» жанра в кризисный период русской романистики 30–90-х годов и отозвался в сознании читателей как обвинительный приговор мощной обличительной силы русской государственности, главной пружиной которой было насилие. Произвол осмысляется автором как следствие личного и общего забвения нравственных заповедей, превратившего общество в тюрьму и приведшее к «людоедству», которое начиналось «в министерствах, комитетах и департаментах» и кончалось «в тайге» (32–414). Религия господствующего сословия рассматривалась Толстым как практическая философия, оправдывавшая «всякое поругание, насилие над человеческой личностью» (32–412). Такой идейный акцент был равносилен революционному удару по основам монархической власти вкупе с религиозными охранительскими институтами. Поэтому выход романа «Воскресение» в свет, да с учётом того, что весь гонорар

Репозиторий ВГУ

Толстой передал гонимым русской церковью духоборам, официальными кругами был воспринят как демарш еретика, и во всех церквах России был учинен акт отлучения Толстого от церкви.

Восприятие охраняемых государством и официальной религией форм буржуазного мироустройства Толстой ставит в романе в прямую связь с уровнем нравственности каждой личности и заставляет главного героя Нехлюдова сделать вывод о том, что в современной ему России тюрьма – «единственное приличествующее место честному человеку» (32–304). Политические ссыльные представляются Толстым как люди, стоявшие «нравственно выше» общего уровня и потому зачисленные в «разряд преступников». При этом, однако, «социалисты и стачечники; осужденные за сопротивление властям» и считающиеся Нехлюдовым «самыми лучшими» людьми общества, в нравственной оценке героя не однозначны: жажда возмездия снижает действенность добра, творимого Новодворовым и Маркелом Кондратьевым.

Порочные люди не могут исправлять порочных людей – это убеждение приводит Нехлюдов к отречению от своего «сословия» на протяжении всего романа и закономерно, органично обращает его к Нагорной проповеди[9]. Критическое прочтение Евангелия – результат той «духовной жизни», которая началась для героя после встречи с Масловой в суде. Финал романа – воспроизведение в максимально сжатой форме исповедальных страниц трактата «В чём моя вера?» и того нового «жизнепонимания», которое излагается в работе «Царство божие внутри вас»[10].

В романе Толстого «Воскресение» – два «воскресения». Одно касается Дмитрия Нехлюдова, и оно перестает быть личной темой автобиографического героя Толстого. Нравственное прозрение Нехлюдова, предполагающее титаническую работу души и духа, совершается в начале повествования. Дальше его «воскресение» сливается с критикой всего общественного устройства России.

Но именно поэтому нехлюдовское «воскресение» смыкается с «воскресением» героини из народа – Катюши Масловой. Потому что писатель пытается тему личного «воскресения» своего, духовно близкого ему, героя увязать с вопросом об исторических судьбах народа, общества и человечества.

«Воскресение» Нехлюдова – процесс трудной работы души и духа, сознания и совести. «Воскресение» Катюши – результат

Репозиторий ВГУ

жизненной драмы, обстоятельств, изначально спровоцированных Нехлюдовым. Невозможно измерить «емкость» этих двух «воскресений». Но очевидны высокая степень личной моральной ответственности и готовность на деле понести ее Нехлюдовым, фактически завершающим длинный ряд автобиографического «центрального толстовского героя».

В самом деле: за десять лет до описываемых событий Дмитрий Нехлюдов, как и Николай Иртеньев в юности, – честный, искренний юноша, готовый на доброе дело, верящий в возможность самосовершенствования и совершенствования всего мира; в то же время он успел пожить и «как все», как «золотая молодежь» той поры, вкусить «прелестей» жизни – вина, курения, легкого флирта (период comme il faut Иртеньева, жизнь в московском обществе Дмитрия Оленина до Кавказа, время кутежей Пьера Безухова и дни «порядочного существования» Ивана Ильича); типично толстовская мотивировка здорового нравственного начала его «любимых героев» – ведение дневника Нехлюдовым (вспомним Оленина в «Казаках») как способ «чистки души»; преступление Нехлюдова, совершенное в состоянии «сумасшествия эгоизма», покалечившее человеческую судьбу, отличающееся от прегрешений героев предыдущих произведений тем, что они наносили вред самим себе; как ранее в Иване Ильиче, нравственный переворот в Нехлюдове начинается с самопризнания порочности совершенного; умиление от собственной добродетельности по отношению к Катюше Масловой напоминают любование добрыми намерениями Николеньки Иртеньева, Нехлюдова из «Утра помещика», Нехлюдова из «Люцерна», Дмитрия Оленина (дарение коня Лукашке); как когда-то повествователю в рассказе «Севастополь в декабре месяце» стало стыдно за праздное любопытство на поле боя и в госпитале, – так Дмитрий Нехлюдов, постигая жизнь арестантов, стыдится своего былого равнодушия; не нова и попытка помощи крестьянам – с подозрительностью мужиков к этой инициативе уже сталкивались и Дмитрий Нехлюдов в «Утре помещика», и Константин Левин; и, наконец, совершенно очевидны связи между состояниями главных героев в народной драме «Власть тьмы», в финалах всех четырех романов, в автобиографической трилогии: Нехлюдов в «Воскресении» приходит к Нагорной проповеди Христа так же, как Аким в народной драме

Репозиторий ВГУ

«Власть тьмы» увещевает своего беспутного сына Никиту жить «по правде»; как Левин приходит к убеждению жить «по-божески», Пьер – к декабризму; как Мария Александровна из романа «Семейное счастие» после романтической любви-страсти, неудовлетворённости, романтического бунта испытывает раскаяние и прозрение и, наконец, как Николай Иртеньев решается писать «Правила жизни» и следовать им...[11].

В 1900 году Толстой написал пьесу «Живой труп», в основу которой, как и в случае с «Анной Карениной», «Властью тьмы» и «Воскресением», легло подлинное судебное дело. Главный персонаж Федя Протасов отвергает узаконенные чисто формальные устои семейной жизни. Писатель, проповедовавший в «Крейцеровой сонате» аскетическую мораль плотского воздержания и нерушимость брака, в «Живом трупе» становится явно на сторону Феди, далеко не толстовского героя (он опустился, сосредоточился лишь на вине и цыганском разгуле, увлёкся цыганкой Машей вместо бесцветной, хотя и доброй жены, – и все это в пьесе одухотворено и опоэтизировано). Абсурд же ситуации в том, что симулирующий самоубийство Федя Протасов ради счастья бывшей жены и ее нового мужа признаётся виновным, а новый брак расторгается в пользу распавшегося; Федя стреляется... В последнем слове горькая и обличительная речь его как бы накладывается на тексты горячей толстовской публицистики этих лет: в типичной аристократической среде, в которой жил Протасов, есть только три пути для обыкновенного её представителя: или «служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, в которой живёшь» (это ему было противно); или «разрушать эту пакость» (но это удел героев, каковым Протасов себя не считает); или третье – «забыться, пить, гулять...». Весь сюжет пьесы в равной степени мотивирует установку авторской позиции одновременно на восприятие Протасова как антигероя, так и героя.

Два искусствоведческих трактата Толстого «Что такое искусство?» и «О Шекспире и о драме» после выхода «Исповеди» были написаны в защиту «нравственного учения». Культура господствующих классов, стремящихся уничтожить функцию искусства как «духовного органа человеческой жизни» и «обмануть нравственные требования человека» (30–177), противопоставляется Толстым искусству «религиозному», то есть всеобщему, об-

Репозиторий ВГУ

щечеловеческому, задача которого во все времена одна и та же – дать «знание различия между добром и злом» (30–4), соединить людей в едином чувстве, в общем движении к правде и справедливости в человеческих отношениях. Толстой прослеживает постепенную утрату искусством (на протяжении последних полутора веков) своей истинной цели, рассматривает падение культуры в прямой связи с отделением искусства высших классов от искусства народного. Культура пошлого и настоящего (от натурализма до декаданса, символизма и реализма) подвергается критике Толстого в равной степени.

Критическое восприятие собственной художественной практики в трактате «Что такое искусство?» резко и прямолинейно. Это обстоятельство во многом психологически объясняет характер отрицания Толстым искусства конца века. Выступление писателя превращается в своеобразный обвинительный приговор нерезультативному (в максимальном смысле) воздействию культуры на мир человека: современный диагноз болезни человечества ничем не отличался от диагноза многовековой давности. Уход в мир «соблазнов» – от личных до государственных (39–144) – был столь же велик. Но вместе с тем через весь трактат проходит идея «подвижности личности по отношению к истине». Отсюда – при крайнем отрицании – переоценку ценностей искусства определяет вера в «воскресение» и человека, и культуры.

Середина последнего десятилетия жизни Толстого ознаменована появлением хрестоматийного рассказа «После бала» и последнего шедевра – повести «Хаджи-Мурат».

В рассказе «После бала» речь идёт о палочной дисциплине в царской армии 40-х годов времени Николая I, именем которого названа одна из обличительно-политических статей Толстого этого периода «Николай Палкин». Безнравственность самого императора и высшего офицерства являются прямой причиной гибели людей не на поле боя, в сражении с врагами своей земли, а, наоборот, в мирное время на родной земле, вследствие беззакония и бездушия по отношению к основе основ этой земли – простому человеку, труженику и воину.

Ищет пути осуществления своего нравственного идеала и нетипичный, казалось бы, для Толстого его «чеченский» герой Хаджи-Мурат. Несмотря на полную экзотичность самого Хаджи-

Репозиторий ВГУ

Мурата и обстановки, которая его окружает, именно этот герой хронологически венчает ряд «центрального толстовского героя».

В его образе сконцентрировано толстовское ощущение современного мира в целом, к которому в той или иной мере стремились вышеперечисленные герои. Однако он же является антитезой к рефлектирующему интеллигенту и кроткому «непротивленцу». Наделённый незаурядными способностями и волей, Хаджи-Мурат обладает своеобразной гармонией натуры, к которому стремились и Николенька Иртеньев, и Дмитрий Оленин, и мужик («Три смерти»), и Нехлюдовы «Утра помещика», «Люцерна», и «Воскресения», и Пьер Безухов с князем Андреем, и Константин Левин...[12].

Уже в описании внешности Хаджи-Мурата автор подчёркивает его естественность, простоту, «детскость», как и в Николеньке Иртеньеве и Пьере Безухове: «Хаджи-Мурат ответил улыбкой на улыбку, и улыбка эта поразила Полторацкого своим детским добродушием... перед ним самый простой человек, улыбавшийся такой доброй улыбкой, что он казался не чужим, а давно знакомым приятелем» (33–82). Этот человек умел чувствовать зло, фальшь и доброту, искренность. Он открыто выражал своё отношение к людям: «Отношение Хаджи-Мурата к его новым знакомым сейчас очень ясно определилось. К Ивану Матвеевичу Хаджи-Мурат с первого знакомства с ним почувствовал отвращение и презрение и всегда высокомерно обращался с ним. Марья Дмитриевна, которая готовила и приносила ему пищу, особенно нравилась ему. Ему нравилась и её простота, и особенная красота чуждой ему народности и бессознательно передававшееся ему её влечение к нему» (33–137).

Рассказывая о себе, он не стыдился указать на свою слабость, трусость в одной из переделок. Но самое главное – он жертвует своим положением среди горцев и служит русским, чтобы спасти честь семьи, не думая о себе.

Да, он ищет выхода, мечется между «своими» и «чужими», он тоже в поиске, но этот поиск обусловлен столкновением героя с миром «цивилизации», вынудившим его поступаться некоторыми естественными принципами. Перед нами яркий пример в творчестве Толстого характера, который ломает свою натуру вследствие воздействия на неё окружающих обстоятельств: жизнь и Шамиля, и светского общества николаевской России по-

Репозиторий ВГУ

хожи между собой и противостоят сущности и жизненным принципам Хаджи-Мурата. Они поставили его в такое положение мечущегося героя, которое совершенно ему не свойственно. И то, что, пытаясь вырваться из этой «ловушки», Хаджи-Мурат погибает, является свидетельством отступления от истины «цивилизованных» людей.

Толстой утверждает в своём последнем шедевре, что истину требуется искать, искать «поверх тех барьеров», которые созданы, в окружающей жизни, так, как это пытался сделать Хаджи-Мурат в его несправедливом мире всеобщей войны, и так, как это стремились совершить другие, автобиографические, герои Толстого.

В год окончания повести «Хаджи-Мурат» (1904) окончилась и бесславная русско-японская война, против которой Толстой выступил со статьёй «Одумайтесь!». Эта же статья была направлена и против революционных волнений.

Но по мере того, как народные волнения (особенно после «кровавого воскресения» в январе 1905 года) ширились, Толстой, не будучи революционером по убеждениям, пишет ряд рассказов о неизбежности обновления русской жизни («Божеское и человеческое», «Кто убийцы? Павел Кудряш», «Нет в мире виноватых»).

Толстого захватила волна времени и захлестнула его выверенные теоретические построения. Он, как и многие тогдашние честные люди, от революции ждал улучшения материальных и нравственных условий существования трудового большинства. 18 октября 1905 года он пишет музыкальному критику В.В. Стасову: «Я во всей этой революции состою в звании, добро – и самовольно принятом на себя, адвоката миллионного земледельческого народа. Всему, что содействует или может содействовать его благу, я сорадуюсь; всему тому, что не имеет этой главной цели и отвлекает от нее, я не сочувствую». Его, врага всяческого насилия, на этот раз не смущали неизбежные насилия, которыми сопровождалась революция. В письме к своему духовному другу, единомышленнику В.Г. Черткову от 4 ноября 1905 года Толстой говорил о совершающейся революции: «А всё-таки это роды, это подъём общественного сознания на высшую ступень». Он верил, что революция 1905 года «будет иметь для человечества более значительный благотворные результаты, чем Великая французская революция» (там же).

Репозиторий ВГУ

Надеждам великого праведника не суждено было сбыться. «Господствующий строй где умело, а где неумело нейтрализовал события 1905–1907 годов». И после разгромленной народной революции наступила реакция, принесшая в Россию смертные казни, каторги – всё это обострило душевные страдания старца. В год своего 80-летия он пишет знаменитый антирепрессионный памфлет «Не могу молчать», направленный против смертных казней.

Оставшиеся полтора года жизни были мучительными для писателя. Главное страдание он испытывал от чувства разницы между образом жизни богатых к которым относился сам, и бедных. Окружающие его, казалось бы, близкие люди (жена, дети, родственники) далеко не все понимали его душевные боли...

Рано утром 28 октября 1910 года (по старому стилю) Толстой тайно уходит из Ясной Поляны. Намереваясь попрощаться с сестрой-монахиней Марией Николаевной в д. Шамордино Калужской губернии, он планировал ехать далее, в Новочеркасск, к племяннице Е.С. Денисенко, а оттуда – либо в Болгарию, либо к духоборам в Канаду, либо на Кавказ, хорошо знакомый ему с молодых лет. Воспаление легких вынудило Толстого сойти на станции Астапово и остановиться в квартире начальника станции. 7 ноября (20-го по новому стилю) 1910 года в 6 ч. 05 м. Льва Николаевича Толстого не стало...

Деятельность Толстого-художника и публициста, продолжавшаяся около 60 лет, закрепила за героем определение «толстовский» не только в плане авторском, но и автобиографическом, что мы стремились показать. Путь «центрального толстовского героя» от предреформенного десятилетия до русской революции был теснейшим образом связан с движением русской истории и обусловлен всей сложностью и противоречивостью русской пореформенной эпохи.

Мир идей Толстого подвижен. Свойственные ему скептицизм и ирония, постоянно приводили его к вопросу «Да уж не вздор ли всё это?» или к мысли «не то». Но самоанализ Толстого, уникальный по глубине и беспощадности, обращал скепсис и иронию в положительно-динамические начала. Сомнение требовало пересмотра явлений и теорий с новых и разных точек зрения.

Страстность поиска истины обратила писателя с самого начала его творческого пути к уже «добытому знанию». Разнообразные философские построения от стоических до эпикурейских,

Репозиторий ВГУ

религиозные учения разных времён и народов подвергались пристрастному анализу Толстого. Нравственно-философская проблематика определяла направленность его интересов и поисков его «центральною» автобиографического (и не только) героя. И одним из самых главных предметов внимания в истории человечества являлась жизнь человеческой личности и прежде всего души народа, в которой писатель видел абсолютную ценность.

VII.

Основные особенности творческой индивидуальности Толстого с великой профессиональной проницательностью литературного критика были определены Н.Г.Чернышевским. Отметив исключительную наблюдательность, тонкий анализ душевных движений, ясность и поэтичность картин природы, изящную простоту изображаемых предметов, критик справедливо считал эти качества Толстого-писателя наследием Пушкина, Лермонтова. Тургенева. Но Чернышевский обнаружил в поэтике Толстого качество, совершенно новое – «как одни чувства и мысли развиваются из других». Наблюдение форм и законов психической жизни, какое мы находим у Толстого, Чернышевский назвал «диалектикой души».

По Чернышевскому, к этому качеству психологического письма приблизился Лермонтов в романе «Герой нашего времени», но там была психологическая глубина анализа без эволюции характера: герой со всеми своими сложными переживаниями на протяжении художественного времени оставался статичным, однотипным объектом психологического наблюдения писателя, умеющего изображать только два крайних звена этой цепи – начала и конца психологического процесса. Это суть литературные типы, они есть и у Толстого (см. военные и крестьянские рассказы, образы Друбецкого, Берга, Каренина, Стивы Облонского, Бетси Тверской). Но это не скажешь о Николеньке Иртеньеве, Нехлюдовых из «Утра помещика» и «Воскресения», Андрее Болконском и Пьере Безухове, Наташе Ростовой, Анне Карениной, Константине Левине. Хаджи-Мурате. Толстой, говорит Чернышевский, похож на живописца, умеющего «уловлять мерцающее отражение луча на быстро катящихся волнах, переливы его на изменчивых очертаниях облаков». Нечто подобное делает Тол-

Репозиторий ВГУ

стой относительно таинственнейших движений психической жизни. Эти герои больше, чем литературные типы. Они не только живописны, но и «кинематографичны»: их внутренний мир сложнее, чем у литературного типа, душевная жизнь этого героя более противоречива и текуча – глубже его «диалектика души».

Чернышевский же точно угадал и второе качество произведений молодого Толстого, приумноженное всем его последующим творчеством, – это «чистоту нравственного чувства» его «центрального героя», о чём говорилось в данной главе. Эти две писательские особенности – одна чисто поэтическая, касающаяся писательского ремесла, другая – характерологическая, проявляющаяся в человеческих качествах близких ему по духу героев, – эти два слагаемых глубоко и точно определяют своеобразие художественного таланта Толстого. Эти качества являются своеобразным «генетическим кодом», определяющим, с одной стороны, преемственность толстовского мира в духовной эволюции человечества и неизбежное обновление этой эволюции гением Толстого, а с другой – дальнейшее продолжение толстовского «генетического кода» в духовный поисках людей XX и последующих веков.

Тесно связанный со всей историей русской художественной мысли. Толстой стал прямым учителем литературного мастерства, и популярность его, влияние его на русскую и мировую литературы стали возрастать со стремительной силой, особенно начиная с 80-х годов XIX века.

Влияние Толстого проявляется в своеобразных формах и сказывается на отдельных художниках в полном соответствии с их индивидуальными чертами.

Писатели по-разному воспринимали литературные и философские стороны творчества Толстого. Одних вдохновлял его пафос реалистического изображения жизни (Чехов, Куприн, Бунин, молодой Л. Андреев, А.Н. Толстой, Сергеев-Ценский, Фадеев, Шолохов; за рубежом – Ги де Мопассан, Золя, Роллан, Гарди, Голсуорси, Шоу, Т. и Г. Манны, Фейхтвангер, Драйзер, Прус, Ирасек, Пуйманова, Вазов; М. Богданович, Ауэзов, В. Быков, И. Шамякин...). Для других существенны были пассивистские, «непротивленческие» черты его мировоззрения (Лесков, Эртель, поздний Л. Андреев; за рубежом – Роллан как автор «драм веры» и романа «Клерамбо», Прем Чанд и др.).

Репозиторий ВГУ

Не следует забывать, что и творчество Толстого, в свою очередь, испытало на себе влияние некоторых идей и художественных приёмов предшествующей русской и зарубежной литературы.

Толстой шире и глубже, чем кто бы то ни было, раскрыл основной конфликт эпохи – конфликт между помещиком и крестьянином, в конце концов став на сторону крестьянина. Трагическое начало в творчестве Толстого – это погружение его героев именно в этот конфликт, эпическое же начало – в поисках пути его преодоления. Конечно, то и другое содержится в творчестве всякого выдающегося русского писателя XIX столетия. Но Толстой психологически был ближе каждого из них одновременно и к помещику, и к крестьянину, желая добиться сближения их как людей, считая, однако, что правильно судить об этом может лишь крестьянин (вспомним, помимо всех основных произведений Толстого, хотя бы его единственный рассказ «Три смерти»).

Из предшественников самыми влиятельными писателями в творчестве Толстого были Н.М. Карамзин, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонов, Н.В. Гоголь.

Именно у Карамзина появляется герой дворянин, так или иначе сознающий свою вину перед простыми людьми и в какой-то мере стремящийся искупить её («Бедная Лиза») – тема, ставшая затем у Толстого одной из главных.

Пушкин первым раскрыл конфликты русской жизни как трагические по своему содержанию (например, судьба Онегина и Татьяны). Он верил в разрешение этих конфликтов, веря в жизнь и человека. Однако не показал конкретных исканий выхода из трагической ситуации (тот же Онегин). Толстой завершил путь развития русской литературы XIX века. Сущность «центрального толстовского героя» именно в исканиях выхода из трагической ситуации, глубоко им осознанной. В этом плане может быть поставлена неисчерпаемая тема «Реализм Пушкина и реализм Толстого». Можно исследовать психологический анализ у Пушкина и Толстого, духовный облик их главных героев, разработку исторических тем Пушкиным и Толстым и т.д.

Гоголь интересовал Толстого своим нравственным и патриотическим пафосом, идеей союза помещика и крестьянина (второй том «Мёртвых душ», «Выбранные места из переписки с друзьями»), задушевностью своего творчества, остротой художественной формы.

Репозиторий ВГУ

Ещё Чернышевский увидел точки соприкосновения в мастерстве психологического анализа Толстого и Лермонтова. Герои Лермонтова преимущественно заняты анализом самих себя и в этом смысле являются предшественниками героев Толстого. Чрезвычайно интересно проследить, как в творчестве Лермонтова и Толстого развивается идея патриотизма и народности.

А.И. Герцен был одной из самых важных проблем для Толстого. И не только как политический изгнанник. В Герцене Толстой видел лучшего представителя дворянской свободолюбивой мысли. Толстой внимательно следил за деятельностью Герцена, читал и перечитывал его произведения, восхищался глубиной их мысли, блеском формы, искренностью. Герцен был очень высокого мнения о таланте Толстого, предлагал ему сотрудничество в «Колоколе». Очень интересны отзывы Толстого о личности Герцена. К Герцену Толстой обращался за советами во время работы над повестью о декабристах (предшествие «Войны и мира»). Толстой и Герцен во многом сошлись, оценивая крестьянскую реформу 1861 года. Но их многое и разделяло.

Личные отношения Толстого и И.С. Тургенева, продолжавшиеся около тридцати лет, с перерывом в шестнадцать лет, представляют собою одну из самых замечательных страниц в истории русской культуры. Тургенев одним из первых (вслед за Некрасовым) приветствовал появление Толстого на литературной сцене. Будучи на 10 лет старше Толстого и заняв к этому времени виднейшее положение в русской литературе (уже вышли отдельной книгой «Записки охотника»), Тургенев хотел взять на себя роль его наставника. Возможно, он вспоминал при этом об отношении Пушкина к Гоголю. Да и Толстой как будто шёл навстречу этому намерению Тургенева: приехав из Севастополя в Петербург в ноябре 1855 года, он остановился у него, и они вместе жили некоторое время. Дружеские отношения между ними возобновлялись и потом не раз, в частности во время первой поездки за границу (1857). Тем не менее они не стали близкими людьми. Впрочем, с другими видными литераторами того времени Толстой также не ладил. Отношения Толстого с Тургеневым постепенно делались натянутыми, переходили во враждебные. В 1861 году произошла крупная ссора на социально-бытовой почве. Было бы неверно объяснять это толстовской неуживчивостью. Хотя Тургенев был

Репозиторий ВГУ

старше Толстого всего на 10 лет, но это были люди разных поколений, они расходились во взглядах на коренные вопросы развития русской жизни и литературы, в особенности же на обязанности человека и писателя. Так, например, Тургенев считал, что обязанность писателя – заниматься одной лишь литературой. Толстой же, будучи писателем по призванию, хотел прежде всего быть практическим деятелем. Спор по этому вопросу, в частности, занимает большое место в их переписке. Толстой всегда резко восставал против превращения гуманизма в филантропию. Личные отношения Толстого и Тургенева следует рассматривать в аспекте тех процессов, которые происходили в это время в русской жизни и литературе, памятуя, что на Тургеневе лежит отпечаток 40-х, а на Толстом – 60-х годов.

С учётом этих особенностей сопоставляются и творческие принципы Тургенева и Толстого. Важно учитывать, что, во-первых, Тургенев и Толстой по-разному смотрят на литературную деятельность (для Тургенева – это профессия, для Толстого – последствие и предпосылка практической деятельности); во-вторых, они столь же различно подходят к изображению человеческой личности (Тургенев избирает героем человека, который уже или исчерпал, или исчерпывает свои возможности), герой же Толстого – человек «с продолжением», неисчерпаемых возможностей (какова будет жизнь Нехлюдова в дальнейшем, покажет будущее – читаем мы в последних строках романа «Воскресение»). Но тем для сопоставительного изучения этих двух писателей – множество: герой Толстого и Тургенева, мастерство психологического анализа, роман Тургенева и роман Толстого, пейзаж в творчестве того другого, героиня тургеневского и толстовского романов и т.д.

Очень интересны и сложны взаимоотношения Толстого и Н.Г. Чернышевского. Здесь анализ взаимных оценок мог бы оказаться в высшей степени поучительным («религиозный демократ» Толстой – и «революционный демократ» Чернышевский; блестящий отзыв Чернышевского о произведениях молодого Толстого – и отрицательная рецензия по поводу педагогических взглядов Толстого). Интересно разобраться в соотношении героя Толстого, всегда решающего свой личный вопрос, следом общественный, и героя Чернышевского, стоящего на точке зрения «разумного эгоизма»[13].

Репозиторий ВГУ

И.А. Гончаров. Н.А. Некрасов. М.Е. Салтыков-Щедрин. Для изучения их творчества в сравнении с творчеством Толстого сделано немного. А между тем Толстой был с каждым из них в переписке, высказывался о них, как они о нём. В общем плане можно сравнивать жанр романа у Толстого и Гончарова (например, вопрос об эпичности и различии этой эпичности в романах того и другого)[14]. Ждут своих исследователей «народные рассказы» Толстого и «Сказки» Салтыкова-Щедрина.

К стихам Ф.И. Тютчева Толстой обращался очень часто. Философская лирика этого поэта привлекала внимание толстого ощущением трагичности и величия мира («Весна», «Затею этого рассказа...», «Над этой тёмною толпой»). Толстой в романе «Анна Каренина» творчески использовал некоторые мотивы и образы тютчевских стихов[15].

Взаимосвязям творчества Толстого и Ф.М. Достоевского было посвящено начало данной главы.

Н.С. Лесков боготворил Толстого, хотя воспринимал в нём не самые сильные стороны. Они соприкасались преимущественно на почве разработки религиозно-нравственных тем (см. рассказы Лескова «Несмертельный Голован». «Однодум», «Человек на часах», «Инженеры-бессребреники»).

Тема «Л.Н. Толстой и А.П. Чехов» имеет уже большую традицию. Однако она понимается довольно узко: усвоение и преодоление Чеховым некоторых идей «толстовства». В действительности же Чехов является преемником и продолжателем толстовского реализма. Чеховский герой на первый взгляд не похож на толстовского, и, однако, между ними есть внутреннее родство. Но тогда как «центральный толстовский герой» стремится осуществить до конца высокое человеческое назначение, герою Чехова достаточно было бы почувствовать, что он вышел на путь свободной человеческой жизни. Поэтому толстовский герой – всё-таки исключительная личность, он неустанно вырабатывает философско-нравственную программу, которая определила бы всё его поведение; чеховский же герой – обыкновенный, рядовой человек, не принимающий на себя никаких обязательств и не вырабатывающий для себя какой-либо системы. Интересно при этом выявить продолжение и развитие традиций толстовского начала в творчестве Чехова. Тут вопрос и об общем облике (типе) толстовского и чеховского героя, и об

Репозиторий ВГУ

отношении их к людям и к жизни, и о психоанализе у каждого из писателей, и о природе драматизма и т.д.

Очень многим обязан Толстому В.М. Гаршин, в частности, в отношении изображения человека на войне.

В.Г. Короленко написал превосходные статьи о Толстом (одна из них перекликается с известной статьёй В.И. Ленина «Лев Толстой как зеркало русской революции»). В его произведениях есть мотивы и образы, полемические по отношению к некоторым образам и мотивам Толстого.

Вообще, ни один из русских писателей, начавших свою деятельность в конце XIX – начале XX века, не прошёл мимо Толстого. С этой точки зрения представляют интерес высказывания о Толстом Андреева, Бунина, Куприна, Вересаева, Блока, а также толстовские традиции в их творчестве.

Толстой, владея многими языками, читал и перечитывал не только произведения художественной литературы всех времён и народов, но также и сочинения выдающихся мыслителей во всех областях знаний. Он хотел помочь человечеству, служа в первую очередь своему народу, а потому считал необходимым постигнуть всё, чего достиг человеческий дух.

Толстой поэтому глубоко связан со всей предшествующей и современной ему мировой литературой, он чрезвычайно многим обязан ей. С другой стороны, вся мировая литература, начиная приблизительно с середины – конца 70-х, а особенно с 80-х годов XIX века и вплоть до наших дней, испытывает всё нарастающее влияние со стороны Льва Николаевича Толстого...

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. Кроме специально оговорённых, ссылки на толстовские источники даются по 90-томному Полному собранию сочинений Л.Н. Толстого (Юбилейному), 1928–1958, с указанием тома и страницы.
2. Уже в первое десятилетие творчества (1852–1863) Толстой освоил три основных эпических жанра литературы – рассказ, повесть и роман («Семейное счастие», которое, в силу внешней камерности темы и вопреки тончайшему психологизму и изяществу языкового стиля повествовательницы – героини

Репозиторий ВГУ

Марии Александровны, неоправданно выпадало из поля зрения исследователей Толстого). Более подробно о жанровой «раскладке» в творчестве Толстого см.: А.А. Нестеренко. Рассказ, повесть, роман: динамика жанров и повествование в художественной прозе Л.Н. Толстого // Жанр и творческая индивидуальность: Межвузовск. сб. науч. тр. / Под ред. проф. В.В. Гуры. – Вологда, 1990.

3. Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. – М., 1958. – С. 572.
4. Бочаров С.Г. Роман Толстого «Война и мир». – М., 1978. Там же см. о многозначности «образа» мира в художественной ткани романа (с. 84–102).
5. О философско-исторической концепции «Войны и мира» см: Купреянова Е.Н. «Война и мир» и «Анна Каренина» Льва Толстого // История русского романа. В 2 т. Т. 2. – М.-Л., 1964. – С. 270–323; Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. – М., 1972. – С. 182–217; Громов П. О стиле Льва Толстого: «Диалектика души» в «Войне и мире». – Л., 1977. – С. 377–391.
6. Интересное дипломное сочинение (1-я премия на Республиканском конкурсе студенческих научных работ) на тему о сюжетно-композиционной роли историко-философских «отступлений» в романе-эпопее Л.Н. Толстого «Война и мир» написала под моим руководством выпускница Витебского государственного университета им. П.М. Машерова Татьяна Товпинец (1997).
7. О греховности общества, в котором вращались «грешная» Анна Каренина, ярко свидетельствуют многочисленные эпизоды скрытого и явного разврата: баронесса Шильтон – любовница приятеля Вронского, Петрицкого (как бы пародия на историю Анны); женатый и детный брат Вронского, содержащий танцовщицу; князь Чеченский, имеющий две семьи; графиня Лидия Ивановна, утешающая Каренина и живущая врозь со своим супругом, «добродушнейшим и распутнейшим весельчаком»; великосветские дамы кружка «Семь чудес света», «работающие» «под путан»; Стива Облонский, наконец, – этот обаятельный лгун и развратник...
8. Мне довелось заниматься подсчётами комментариев эпиграфа к роману «Анна Каренина» со времени его выхода в свет по 60-е годы XX века. Не претендуя на полную исчерпаемость статистики, я насчитал 26 источников (см. мою статью

Репозиторий ВГУ

«Об изучении позиции писателя в художественном творчестве Л.Н. Толстого» / Вестник Московского университета, серия X: Филология, 1966, № 2). К этим сведениям можно добавить, по меньшей мере, ещё две солидные публикации: Бабаев Э.Г. Роман Л. Толстого «Анна Каренина». – Тула, 1968. – С. 56–61; Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой: Семидесятые годы. – Л., 1974. – С. 160–173.

9. Нестеренко А.А. Об авторской позиции в финалах романов Л.Н. Толстого «Анна Каренина» и «Воскресение» // Филологический сборник: Вып. 8–9. – Алма-Ата, 1970. – С. 57.
10. Подробно см. об этом в моей ст. (примечание № 9).
11. В перечислении параллелей финала романа «Воскресение» и других толстовских произведений здесь частично использованы наблюдения моей дипломницы Витебского государственного университета им. П.М. Машерова Лилии Мардашкиной, написавшей и успешно защитившей превосходную работу «Характерология «центрального героя» в художественном творчестве Л.Н. Толстого» (1998).
12. Проблеме способов выражения авторской позиции и структур повествования в произведениях Толстого посвящены мои кандидатская (1970) и докторская (1988) диссертации, книга «Авторское начало в эпическом произведении: Учебное пособие по спецкурсу. – М.: Минпрос РСФСР, МГПИ им. В.И. Ленина, 1982, а также ряд статей, в частности – «Проблема «авторского начала» в художественном творчестве Л.Н. Толстого» // Вопросы философии. – М.: Из-во АН СССР, 1984, № 7.
13. Интересные наблюдения мы найдём в кн.: В.А. Недзвецкий. Гончаров – романист и художник. – М.: Изд-во Московского университета, 1992.
14. См. на эту тему: Нестеренко А.А. Лев Толстой о Некрасове: Опыт анализа субъективных оценок // Карабиха: Ист.-лит. сб. – Вып. второй. – Ярославль, 1993; Нестеренко А.А. Лев Толстой о Некрасове // Русская литература (вып. 5): Тематический сб. науч. трудов проф.-препод. состава и аспирантов вузов Мин. просвещ. Казахской ССР. – Алма-Ата, 1975.
15. См. также: Нестеренко А.А. Л.Н. Толстой о поэзии Ф.И. Тютчева и А.А. Фета // Материалы научной конференции проф.-препод. состава Чимкентского пед. института (Казахская ССР). – Чимкент, 1972.

Репозиторий ВГУ

Л И Т Е Р А Т У Р А

I.

Анненков П.В. Исторические и эстетические вопросы в романе гр. Л.Н.Толстого «Война и мир» // Л.Н. Толстой в русской критике: Сб. статей. – М., 1962.

Горький М. Лев Толстой // Л.Н. Толстой в русской критике: Сб. статей. – М., 1962.

Григорьев А.А. Граф Лев Толстой и его сочинения // А.А. Григорьев. Эстетика и критика. – М., 1980.

Дружинин А.В. «Метель» – «Два гусара» : Повести графа Толстого; «Военные рассказы» графа Л.Н. Толстого – «Губернские очерки Н. Щедрина // А.В. Дружинин. Литературная критика. – М.,1983.

Короленко В.Г. Лев Николаевич Толстой: Статья 1-я. Л.Н. Толстой: Статья 2-я // В. Г. Короленко. О литературе. – М., 1957.

Ленин В.И. Лев Толстой как зеркало русской революции»; Л.Н. Толстой и его эпоха // В.И. Ленин. Полн. собр. соч.: в 55 т. Т. 20 или: Л.Н. Толстой в русской критике: Сб. статей. – М., 1962.

Леонтьев К.Н. Анализ, стиль и веяние: О романах гр. Л.Н. Толстого / Критический этюд // Вопросы литературы, 1988, № 12 и 1989, № 1.

Луначарский А.В. Толстой и Маркс; К юбилею Толстого; Л.Н. Толстой; Толстой – художник // А.В. Луначарский. Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. – М., 1963.

Луначарский А.В. О творчестве Толстого // Л.Н. Толстой в русской критике: Сб. статей. – М, 1962.

Мережковский Д.С. Религия Л. Толстого и Достоевского. СПб., 1903.

Михайловский Н.К. Десница и шуйца Льва Толстого // Н.К. Михайловский. Литературно-критические статьи. – М., 1957.

Писарев Д.И. «Три смерти»: Рассказ гр. Л.Н. Толстого; Промахи незрелой мысли (о повести «Утро помещика» и рассказе «Люцерн»). Старое барство (о романе «Война и мир») // Д.И. Писарев. Собр. соч.: в 4 т. – М., 1955–1956. Т. 3 или: Л.Н. Толстой в русской критике: Сб. статей. – М., 1962.

Репозиторий ВГУ

Плеханов Г.В. Толстой и природа; Отсюда и досюда: Заметки публициста; смешение представлений: Учение Л.Н. Толстого; Карл Маркс и Лев Толстой; Ещё о Толстом // Г.В. Плеханов. Литература и эстетика: в 2 т. Т. 2. – М., 1958.

Страхов Н.Н. «Война и мир». Соч. гр. Л.Н. Толстого // Н.Н. Страхов. Литературная критика. – М., 1984.

Чернышевский Н.Г. «Детство» и «Отрочество», соч. гр. Л.Н. Толстого. Военные рассказы гр. Л.Н. Толстого // Н.Г. Чернышевский. Поли. собр. соч.: в 15 т. – М., 1939–1953. Т. 3, или: Л.Н. Толстой в русской критике: Сб. статей. – М., 1962, или отд. изд.

II.

Арденс Н.Н. Творческий путь Л.Н. Толстого. – М., 1962.

Арденс Н.Н. Достоевский и Толстой. – М.: Моск. гос. пед. институт им. В.И. Ленина. – М., 1970.

Асмус В.Ф. Мировоззрение Л.Н. Толстого // Литературное наследство. Т. 69, кн. I. – М., 1961.

Бабаев Э.Г. Роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина». – М., 1978.

Бабаев Э.Г. Очерки эстетики и творчества Л.Н. Толстого. – М., 1981.

Билинкис Я.С. О творчестве Л.Н. Толстого: Очерки. – Л., 1959.

Бочаров С.Г. Роман Л.Н. Толстого «Война и мир». – М., 1987.

Бурсов Б.И. Лев Толстой: Идейные искания и творческий метод (1847–1862). – М, 1960.

Бурсов Б.И. Лев Толстой и русский роман. – М., 1962.

Виноградов И.И. Критический анализ религиозно-философских взглядов Л.Н. Толстого. – М., 1981.

Галаган Г.Я. Л.Н. Толстой: Художественные и эстетические искания. – Л., 1971.

Гринёва И.Е. «Война и мир» Л.Н. Толстого. – Тула, 1976.

Громов Павел. О стиле Льва Толстого: Становление «диалектики души». – Л., 1971.

Громов Павел. О стиле Льва Толстого: «Диалектика души» в «Войне и мире». – Л., 1977.

Гудзий Н.К. Лев Толстой: Критико-биографический очерк. – М., 1960.

Гусев Н.Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого: 1828–1890. – М.: ГИХЛ, 1958.

Гусев Н.Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого: 1891–1910. – М.: ГИХЛ, 1960.

Репозиторий ВГУ

Гусев Н.Н. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии. Кн. 1 (1828–1855). – М.: Наука, 1954.

Гусев Н.Н. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии. Кн. 2 (1855–1869). – М.: Наука, 1957.

Гусев Н.Н. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии. Кн. 3 (1870–1881). – М.: Наука, 1963.

Гусев Н.Н. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии. Кн. 4 (1881–1885). – М.: Наука, 1970.

Опульская Л.Д. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии. Кн. 5 (1886–1892). – М.: Наука, 1979.

Опульская Л.Д. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии. Кн. 6 (1892–1899). – М.: Наука, 1998. Издание не завершено.

Днепров В. Искусство человековедения: Из художественного опыта Льва Толстого. – Л., 1985.

Долинина Н. По страницам «Войны и мира». – М., 1989.

Ермилов В.В. Толстой-романист. – М., 1965.

Камянов В. Поэтический мир эпоса: о романе Л.Н. Толстого «Война и мир». – М., 1978.

Краснов Г.В. Герой и народ: О романе Л.Н. Толстого «Война и мир». – М., 1964.

Краснов Г.В. Основные вехи в восприятии романа «Анна Каренина» // Литературные произведения в движении эпох / Отв. ред. Н.В. Осьмаков. – М., 1979.

Кузина Л., Тюнькин К. «Воскресение» Л.Н. Толстого. – М., 1978.

Кулешов Ф.И. Л.Н. Толстой: Из курса лекций по истории русской литературы XIX века. – Мн., 1981.

Купреянова Е.Н. Эстетика Л.Н. Толстого. – М.-Л., 1966.

Курляндская Г.Б. Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский: Проблема метода и мировоззрения писателей. – Тула, 1986.

Ломунов К.Н. Жизнь и творчество Л.Н. Толстого. – М., 1982.

Ломунов К.Н. Над страницами «Воскресения». – М., 1979.

Ломунов К.Н. Достоевский и Толстой // Достоевский-художник и мыслитель. – М., 1972.

Ломунов К.Н. Эстетика Льва Толстого. – М., 1972.

Ломунов К.Н. Лев Толстой в современном мире. – М., 1975.

Маймин Е.А. Л.Н.Толстой: Путь писателя. – М., 1984.

Мотылева Т.Л. «Война и мир» за рубежом: Переводы. Критика. Влияние. – М., 1978.

Нестеренко А.А. Проблема «авторского начала» в художественном творчестве Л.Н. Толстого // Вопросы философии. – М.: Изд-во АН СССР, 1984, № 7.

Репозиторий ВГУ

Нестеренко А.А. Рассказ, повесь, роман: Динамика жанров и повествование в художественной прозе Л.Н. Толстого // Жанр и творческая индивидуальность: Межвузовск. сб. науч. тр. / Под ред. проф. В.В. Гуры. – Вологда, 1990.

Нестеренко А.А. Толстовская религия духа – религия разума, совести и нравственности // Общество. Человек. Личность: Сб. науч. докл. участников уч.-теор. конф. Витебского пед. института им. Кирова и Зеленогурской высш. пед. шк. им. Т. Котарбинского. – Витебск, 1992.

Нестеренко А.А. Христианская проповедь в художественном творчестве Л.Н.Толстого: по романам «Анна Каренина» и «Воскресение» // Веснік Віцебскага дзяржаўнага універсітэта. – Витебск, 1996, № 1(1).

Нестеренко А.А. Заграничные путешествия Л.Н. Толстого и культурная жизнь Европы конца 50-х – начала 60-х годов XIX века // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе: Материалы межреспубликанской научной конференции. – Гродно, 1993.

Одиноков В.Г. Поэтика романов Л.Н. Толстого. – Новосибирск, 1978.

Опульская Л.Д. «Война и мир» Л.Н. Толстого. – М., 1989.

Ремизов В.Б. Роман Л.Н. Толстого «Воскресение»: Концепция жизни и формы ее воплощения. – Воронеж, 1986.

Ремизов Виталий. Л.Н. Толстой: Диалоги во времени. – Тула, 1998.

Сабуров А.А. «Война и мир» Л.Н. Толстого: Проблематика и поэтика. – М., 1959.

Хализев В.Е., Кормилов С.И. Роман Л.Н. Толстого «Война и мир». – М., 1983.

Л.Н. Толстой и русская литературно-общественная мысль / Под. ред. Г.Я. Галаган и Н.И. Пруцкова. – Л., 1979.

Храпченко М.Б. Толстой-художник. – М., 1978.

Чирков Н. «Война и мир» как художественное целое // Русская классическая литература: Разборы и анализы. – М., 1969.

Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. – М., 1975.

Чуприна И.В. Нравственные искания Л.Н. Толстого в 70-е годы XIX века. – Саратов, 1972.

Шкловский В.Б. Лев Толстой. – М., 1967 (серия ЖЗЛ) или в кн.: Виктор Шкловский. Соч.: В 3 т. – Т. 3. – М., 1975.

Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой: Семидесятые годы. – Л., 1974.

Репозиторий ВГУ

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

I.

1. *В чем состоит внутренняя связь творчества Толстого и «центрального толстовского героя» с движением русской истории?*
2. *Кто был духовным ориентиром писателя и мыслителя Толстого?*
3. *Периодизация пути «центрального толстовского героя».*
4. *Каковы объективные и субъективные факторы развития толстовского творческого феномена?*
5. *Как проявляются эпическое и трагическое начала в жизни героев Толстого и других русских и западно-европейских писателей?*
6. *Какова связь «механизма» «труда и души» Толстого с критическим и одновременно утверждающим пафосом реализма в русской литературе XIX века.*

II.

1. *Каковы главные слагающие неповторимой художественно-творческой индивидуальности Толстого? Их характеристика.*
2. *Какова тематическая и проблемная характеристика всего написанного рукой Толстого (Полн. собр. соч. в 90 томах, 1928–1958).*

III.

Характеристика творчества Толстого первого десятилетия (1852–1862 гг.):

1. *Назовите первый литературный опыт Толстого.*
2. *Какое достоинство первой повести молодого писателя назвал редактор какого журнала, напечатавшей ее?*
3. *Чем характеризуются фабульно-композиционные особенности первых автобиографических повестей и военных рассказов Толстого?*
4. *Какова генетическая связь «Севастопольских рассказов» с романом-эпопеей «Война и мир»?*
5. *Что считает толстовский повествователь «лакмусовой бумажкой» взаимоотношения людей?*
6. *Что было писательской и философской доминантой творчества Толстого уже в первый период?*
7. *Какова особенность психологизма произведений Толстого по сравнению с прозой Лермонтова? Как назвал эту особенность Н.Г. Чернышевский?*

Репозиторий ВГУ

8. *Что значит в творчестве молодого Толстого «чистота нравственного чувства» его героев (по Чернышевскому)?*
9. *В каком произведении Толстой впервые коснулся крестьянской темы? Какие затем произведения посвящает он этой теме?*
10. *В чем спорность и неоднозначность проблемы «слияния с народом» Дмитрия Оленина из повести «Казаки»?*

IV.

1. *В чем виден оппозиционный демократизм Толстого после первого десятилетия?*
2. *Почему, став уже известным писателем, Толстой увлекается педагогической деятельностью? Какова связь его педагогики с его художественным творчеством?*
3. *Разверните хронологическую ретроспективу замысла романа-эпопеи «Война и мир».*
4. *Что такое «лабиринт сцеплений» в литературе и жизни в понимании Толстого?*
5. *Какое «пространственное» место в творческой эволюции Толстого занимают романы «Война и мир» и «Анна Каренина», написанные в 60–70-е годы?*
6. *Как осмысляет Толстой триаду «человек – народ – история» в «Войне и мире»? Композиционно-смысловая роль историко-философских «отступлений» в романе-эпопее.*
7. *Соотношение свободы и необходимости – по Толстому («Война и мир»). Какова основная ситуация в романе-эпопее?*
8. *Каково авторское отношение к Андрею Болконскому и Пьеру Безухову («благозвучие» и «диссонанс» в этом «дуэте»)?*
9. *Как соотносятся пары: «Кутузов – Наполеон» и «Пьер Безухов – Андрей Болконский»?*
10. *Как соотносятся пары толстовских героев: «Пьер Безухов – Платон Каратаев» («Война и мир») и «Оленин – дядя Ерошка» («Казаки»)?*
11. *Почему не состоялся замысел Толстого – роман из времен Петра Первого?*
12. *Как воплотились «здравый смысл» Николая Ростова и духовность Марьи Болконской в творчестве 70-х годов?*
13. *Как можно объяснить сопряженность одновременной работы Толстого над «Азбукой», четырьмя «Русскими книгами для чтения» и романом «Анна Каренина»?*
14. *Почему по выходе романа «Анна Каренина» в свет (1877) популярность его намного превосходила роман-эпопею «Война и мир»?*

Репозиторий ВГУ

15. *Какова причина трагедии Анны Карениной – личная или общеситуативная (как определяется последняя?)?*
16. *Назовите два мотива («кирпичика»), лежащие в основе трагедии Анны Карениной.*
17. *Можно ли усмотреть типологическую связь характеров Анны Карениной и Константина Левина? Какова идейно-композиционная роль VIII части романа?*
18. *Сочетается ли «мысль семейная» с «мыслью народной» в романе «Анна Каренина»?*

V

1. *Какие сочинения религиозно-нравственного и социально-морального содержания написал Толстой в последнее тридцатилетие жизни и творчества?*
2. *Назовите две причины нравственного свойства, приведшие Толстого к поискам истины через религию.*
3. *Каковы четыре опорные категории, определяющие толстовский путь поисков истины?*
4. *Зачем нужен был Толстому в его понимании религии и Бога «разумный смысл жизни»?*
5. *В чем видит Толстой истинное ядро учения Христа?*
6. *Какой смысл вкладывал Толстой в понятия «революция внешняя» и «революция внутреняя»?*
7. *Какова главная ценность религиозного учения Толстого? Как понимать смысл наименования программной статьи Толстого «Царство божие внутри вас»?*
8. *Как расшифровать формулу Толстого «непротивление злу насилием»? Художественные произведения писателя 80–90-х годов на эту тему.*

VI

1. *Религиозная теория – и практика жизни Толстого в последнее тридцатилетие – соответствие или антиномия?*
2. *Можно ли поставить в «ряд» «центрального толстовского героя» косноязычного богобоязненного крестьянина Акима из «народной драмы» Толстого «Власть тьмы»?*
3. *Что общего между комедией Толстого «Плоды просвещения» и публицистическим трактатом «Так что же нам делать?»?*
4. *Как решает Толстой двуединую тему любви и смерти в повести «Смерть Ивана Ильича»? Какова перекличка ее идеи с идеей рассказа «Хозяин и работник»?*

Репозиторий ВГУ

5. *Почему выдающийся русский советский писатель Леонид Леонов назвал «народные рассказы» Толстого «глотком свежей воды в жаркий день»?*
6. *Что привлекло Толстого в работе над произведениями на тему чувственной любви («Крейцерова соната», «Отец Сергий», «Дьявол», «Воскресение»)?*
7. *Какие две катастрофы пережил отец Сергий (князь Касатский) в повести Толстого «Отец Сергий»?*
8. *Какова тематическая и идейная связь повести Толстого «Холстомер» (1856–1863–1885) и рассказа первого десятилетия (1859) «Три смерти»?*
9. *Чем объясняет автор романа «Воскресение» насилие и произвол русской государственности в конце XIX века?*
10. *Какова авторская позиция по отношению к политическим ссыльным в романе «Воскресение»?*
11. *Какие «два воскресения» имел в виду Толстой, создавая свой роман «Воскресение» (в единственном числе!)?*
12. *Что значит этот ряд: Николенька Иртеньев в автобиографической трилогии – повествователь рассказа «Севастополь в декабре месяце» – Нехлюдов «Утра помещика» и «Люцерна» – мужик из «Трех смертей» – Дмитрий Оленин «Казаков» – Аким из «Власти тьмы» – Никита из «Хозяина и работника» – Нехлюдов «Воскресения»?*
13. *Как удалось Толстому психологическую драму «Живой труп» наполнить социально-разоблачительным пафосом?*
14. *Какова эстетическая концепция Толстого в трактатах «Что такое искусство?» и «О Шекспире о и драме»?*
15. *Есть ли что-то общее между хрестоматийным рассказом Толстого «После бала» и последним его шедевром – повестью «Хаджи-Мурат»?*
16. *Есть ли черты, роднящие Хаджи-Мурата с «центральным толстовским героем»?*
17. *Можно ли спроецировать повесть Толстого «Хаджи-Мурат» на современную жизнь последнего десятилетия?*
18. *Уход и смерть Льва Николаевича Толстого – каковы причины и последствия этих трагических событий?*

Репозиторий ВГУ

Г Л А В А V

«ПОСЛЕДНИЙ РАЗ ОПОМНИСЬ, СТАРЫЙ МИР...». (Литературный процесс на рубеже XIX и XX веков)

«Век и конец века на евангельском языке не означает конца и начала столетия, но означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другой веры, другого способа общения», – сказал Л.Н. Толстой в статье «Конец века» (1905) (36–231).

«Значительность пережитого нами мгновения истории равняется значительности промежутка времени в несколько столетий... Я позволяю себе сегодня... в качестве свидетеля, не вовсе лишённого слуха и зрения и не совсем косного, указать на то, что уже в январе 1901 года стоял под знаком совершенно иным, что самое начало столетия было исполнено существенно новых знамений и предчувствий». Это слова Блока из статьи «Владимир Соловьёв и наши дни» (1921).

Три имени – Толстой, Горький, Блок – представляют, в сущности, всю русскую литературу той эпохи в её основных художественных направлениях. Каждое из них по-своему истолковывает преобразившееся историческое время. Но общим для всех становится чувство «великого переворота» (Толстой), как и «точка отсчёта» – рубеж веков.

В этом смысле велико и принципиально значение деятельности Толстого и Чехова. Завершающий период творчества обоих писателей, протекающий уже в XX столетии, не только соединяет нынешний век с минувшим в истории отечественной литературы, демонстрируя живую преемственность художественного развития. Ещё важнее, что как и в 90-е годы, так и теперь, своими самыми поздними сочинениями и Толстой, и Чехов активно формируют новый облик реализма.

В 900-е годы Толстой всё чаще ищет более активные начала в человеке, проявляющиеся в непосредственном противоборстве с политическим порядком. Оно принимает различные формы. Среди героев писателя есть и персонажи в толстовском духе, как старик раскольник, беспоповец из «Божеского и человеческого», или религиозные подвижники – хромой портной и его товарищи из «Фальшивого купона». У них мало общего со знакомым по народным рассказам прежних лет образом безропотного,

Репозиторий ВГУ

покорного, всёвыносящего «житийного» человека. Правда, образ этот появляется и сейчас, но в рассказах, связанных со сферою бытовой, частной жизни («Алёша Горшок», «Отец Василий», «Молитва», «Корней Васильев»). В других же призведениях даже непротивленцы обладают героическими чертами. Но и они, мученики пассивного неповиновения, тоже отступают на второй план перед иными персонажами – ярыми противленцами. Это и воинственный горец Хаджи-Мурат, и участник национально-освободительной борьбы в Польше Иосиф Мигурский («За что?»), и революционер-народник Светлогуб в «Божеском и человеческом», и террористы Катя Турчанова («Фальшивый купон»), Неустроев из незаконченной повести «Нет в мире виноватых». Несмотря на сложность авторского к ним отношения, все они овеяны симпатией, и не только тогда, когда отказываются от своей бунтарской правды во имя христианского смирения (как Светлогуб перед казнью), но и тогда, когда следуют ей.

Усилившееся внимание к непосредственно действенной стороне бытия – важнейшая особенность творчества Толстого 900-х годов. Любопытно, например, его тяготение в эту пору к форме хроникального, «документированного» жизнеописания, в котором факты «внешней» биографии человека приобретают не меньшее значение, чем биографии «внутренней» («Хаджи-Мурат», «Посмертные записки старца Фёдора Кузьмича», автобиографические «Воспоминания»). Борьба с общественным злом воплощена в напряжённо драматических и остро конфликтных сюжетных положениях. Событийное начало главенствует в поздней прозе Толстого. Изменения в общественно-историческом мире, где резко возрастала роль деятельного усилия волевого импульса, своеобразно запечатлевались изменениями в самом типе повествования (тенденция к рассказу от 1 лица), во всём художественном мире писателя.

В публицистике Толстого 900-х годов ощущение кризиса общественного состояния России и всего современного мира столь же глубоко, как в сочинениях художественных. В статьях «Рабство нашего времени», «Не убий», «К духовенству», «К рабочему народу», «Одумайтесь!», «Об общественном движении в России», «Конец века», «О значении русской революции», «Не могу молчать» и многих других гуманистический протест писателя, отрицание политики, идеологии, морали правящих классов и всех созданных ими институтов эксплуатации трудового народа достигает сокрушительной силы. Но, с другой стороны. Толстой призывал народ не поддерживать революцию – это «и глупое, и вредное и, главное, безнравст-

Репозиторий ВГУ

венное дело» (36–308): он даже сближал революционеров с правящей кликой («ваша борьба с правительством есть борьба двух паразитов на здоровом теле...» (36–308). В художественных произведениях писателя такого мы не встретим.

И тем не менее, нельзя сказать, что всё осталось прежним, по сравнению с прошлым, даже в самих религиозно-философских воззрениях Толстого. И эти изменения, хотя и не затрагивающие самой общей сути толстовского учения, но вольно или невольно «приспосабливающие» его к требованиям времени, знаменательны. Известно, что критика слева всегда упрекала толстовство в пассивности, отвлечённости построений, отрыве от жизни. Показательно, что именно в 900-е годы писатель особенно болезненно воспринимает этот упрёк. В одном из писем 1901 года он возмущался тем, что «учение о непротивлении злу насилием... было... перетолковано в учение о том, что не противиться злу» (54–25). И в ответ на обвинения настойчиво доказывает утопичность как раз революционных теорий, а, с другой стороны, «практическое благо», которое сулит толстовство. Попытка эта означала острое осознание необходимости утвердить в жизни активное начало.

В позднем творчестве Толстого и Чехова определяются подходы к проблеме «человек-среда», которые наиболее глубоко выражают устремления литературы нового века. Идея активности становится общим словом не только в реалистической литературе и демократической общественной мысли, но – так или иначе – в основных направлениях всей русской духовной жизни.

Конец XIX – начало XX века, так называемый «рубеж веков», – это наиболее сложная эпоха в истории русской литературы; и к настоящему времени наименее изученная. Такая ситуация по преимуществу объясняется тенденциозностью ряда научных концепций в силу причин идеологических. Так, в недавнем прошлом литературная периодизация у нас была основана на идее «трех этапов освободительного движения в России», согласно которой литература «рубежа веков» принадлежала третьему, «пролетарскому» этапу. При таком подходе из всего разнообразия литературных явлений выделялась в качестве закономерной и позитивной только некоторая часть, идейно связанная именно с «пролетарским освободительным движением» – прежде всего творче-

Репозиторий ВГУ

ство Горького, а также Серафимовича, Д. Бедного и др., – все же остальное объявлялось продуктом «упадка и разложения буржуазной культуры» и, таким образом, не заслуживало ни читательского интереса, ни научного изучения. Подобный политико-социологический подход, впрочем, в последние десятилетия не выдерживал давления фактов – невозможно было долее игнорировать, например, такие феномены, как поэзия «серебряного века» или литература «религиозно-философского возрождения», – и поэтому на практике уступил место простому эмпирическому описанию, как будто более объективному, но на деле еще менее научному. Можно констатировать, что на данный момент отсутствует какая-либо связная обобщающая концепция русской литературы конца XIX – начала XX века – что, в конечном счете, связано с общим методологическим кризисом в наших гуманитарных науках.

В принципе, все явления духовной культуры имеют аксиологический, ценностный характер. Поэтому при их анализе основной и исходной методологической категорией должно быть понятие «идеал». В философии оно конкретизируется как «концепция человека», в художественной же литературе, наиболее целостно, воплощается как «положительный герой». Своеобразие и особенности каждого литературного движения и эпохи во многом определяются как раз типом положительного героя, которого они предлагают, что, как нам кажется, необходимо учитывать при характеристике литературного процесса.

В этом аспекте сложность и значительность эпохи «рубежа веков» обусловлена тем, что в ней находят свое завершение длительные традиции, имеющие почти двухсотлетнюю историю.

Короче говоря, начиная с XVIII века, с эпохи классицизма и затем Просвещения, человек в идеологии и культуре, в том числе и в литературе, рассматривался, прежде всего как «человек общественный», и основным отношением человека представлялось отношение к обществу. Рационализм (и классицизм, и Просвещение) органически включал человека в общество, его положительным героем был «гражданин», подданный (монархии или «общественного договора», – в данном случае все равно) – человек, который сознавал себя частичкой целого, не имеющей с ним никаких противоречий; основным конфликтом литературы той эпохи, как известно, было столкновение личного счастья и обществен-

Репозиторий ВГУ

ного долга, легко разрешавшееся в пользу последнего.

Романтизм, порожденный крахом просветительских идей (как последствием Великой Французской революции), пересмотрел это отношение прямо противоположным образом. Человек романтизма – это индивидуалист, он находится не в гармонии с обществом, а в непримиримом противоречии, которое, в зависимости от того или иного разрешения, делает его «бунтарем» или «беглецом».

Романтизм был явлением и закономерным, и внезапным, вызванным исторической катастрофой. С течением времени происходит его постепенное перерождение – поскольку выясняется, что «победить» общество, историческую действительность или «убежать» от них невозможно, и стало быть, необходимо понять их и приспособиться к ним. Так складывается идейно-художественная система, героя которой можно обобщенно определить как «странника» или «искателя», поскольку вся его жизнь проходит в поиске своего места в этом мире. На вершине реализма его положительный герой – вновь человек общественный, находящийся в сложных и драматичных отношениях с обществом; и это как бы синтез идейно-художественного опыта рационалистической и романтической эпох.

Что общего имеют между собой герои русского реализма второй половины XIX века – герои Тургенева и Гончарова, Толстого и Достоевского? При всем их несходстве и индивидуальном своеобразии единой типологической характеристикой является то, что все они развиваются, проходят тот или иной жизненный путь в поисках себя и своего места среди людей. Типичным жанром эпохи является роман воспитания, – и хотя этот путь, как правило, не приводит к определенным итогам, а зачастую и кончается поражением, «положительность» героя заключается в самом поиске, в способности к развитию.

Но, как известно, современники назвали этого героя «лишним человеком» и часто не воспринимали как положительного. В русском общественном сознании второй половины XIX века существовала и другая концепция человека – герой типа Базарова или Рахметова. Этот, как его можно назвать, герой-«деятель» или «борец» совсем не стремится понять свое место в обществе, приспособиться к нему – напротив, он ставит целью приспособить общество к своим понятиям, то есть переделать его.

Репозиторий ВГУ

Два этих течения в русском реализме традиционно определялись как «психологическое» и «социологическое» – но, очевидно, суть дела гораздо глубже, чем просто стилевое различие. Говорилось также о «двух культурах в одной национальной культуре», а именно о «либеральной» (дворянской) и «революционно-демократической» (разночинной).

Эту типологию по классовому признаку можно принять – имея в виду, однако, что существо идейного различия в данном случае не определяется формальной классовой (сословной) принадлежностью: достаточно привести в качестве примера Тургенева или Достоевского.

На самом же деле речь идет о противоположности двух систем ценностей, которые на языке религиозной антропологии (см. выше главу о Пушкине) можно определить как «духовную» и «душевную». Коренное различие между ними состоит в отношении «высших» и «низших» ценностей. С религиозно-духовной точки зрения, высшие ценности («истина», «добро», «красота») независимы от низших («приятное», «полезное» и т.п.), несводимы к ним и могут даже им противоречить – в случае, например, самопожертвования. С точки же зрения душевной (рассудочной), «добром» является именно то, что «полезно» и «приятно», то есть высшие ценности прямо выводятся из низших. Отсюда и происходит материалистическая этика – типичным примером которой является «разумный эгоизм» Чернышевского.

Классовое же различие в данном случае является производным и объясняется тем, что дворянство – сословие по воспитанию, как правило, религиозное и духовное; разночинцы же, будучи по преимуществу выходцами из «духовного сословия» (священства), образование нередко стремились получить в семинариях – но при тогдашней постановке этого образования (вспомним «Очерки бурсы» Помяловского) оно закономерно приводило к обратным результатам, то есть к атеизму и материализму. Отсюда и противоположность идеалов и концепции человека.

Для людей типа Базарова непонятно самоотречение Татьяны Лариной во имя религиозно понятого супружеского долга – и они предлагают в качестве антитезы и истинной положительной героини Веру Павловну («Что делать?»), которая с подобной ситуации делает противоположный выбор; свой материалистиче-

Репозиторий ВГУ

ский идеал, свое понимание добра как «пользы», а также свой ограниченный разум как единственный критерий истины они утверждали не только в частной, но и в общественной жизни. Разумеется, эта мировоззренческая позиция была ложной по существу – и рано или поздно должна была потерпеть крах.

Вернемся к проблеме периодизации литературного процесса. Следует признать, что до сих пор остается научно нерешенным вопрос о том, когда, собственно, заканчивается «литература второй половины XIX века» и начинается литература «рубежа веков». Ранее в качестве эпохальных событий трактовались начало рабочего движения, первые стачки, основание группы «Освобождение труда» – после чего якобы и наступал «третий, пролетарский тип» истории русской литературы. Такое решение вопроса теперь представляется неудовлетворительным – но взамен ничего не предложено.

Решая же данную проблему в аспекте эволюции положительного героя, можно предположить, что смена культурно-исторических эпох произошла в тот момент, когда тип героя-«деятеля» и «борца» обнаружил свою несостоятельность и потерял актуальность. Таковой эпохальный момент можно определить с точностью до одного дня – это было 1 марта 1881 года.

Незадолго до того народничество, основной носитель революционно-демократической идеологии тогдашнего времени, потерпело провал с «хождением в народ» и, разочаровавшись в нем, стало «народничеством без народа» (по выражению современника) – что и обусловило переход его к тактике заговора и террора. В течение следующих нескольких лет разыгрывалась захватывающая для «передовой» публики кампания покушений на представителей власти, во время которой идеализация героя-«борца» дошла до предела; достаточно вспомнить знаменитую «девушку» из тургеневского «Порога», которая ведь есть не кто иная, как террористка! – пока, наконец, эта кампания не завершилась закономерно цареубийством.

В советское время смысл этого акта трактовался как безусловно положительный и прогрессивный, а сами первомартовцы – как мученики и святые революции. Теперь же ясно – имея в виду личность Александра II и его роль как реформатора – что в историческом смысле это был глубоко реакционный акт, роковой для

Репозиторий ВГУ

будущего России; цареубийцы же предстают как маргиналы-отщепенцы и подлинные «бесы» (по Достоевскому). Общепризнано, что после этого начинается не только общественно-политический, но и всеобъемлющий идейный кризис, который выразился в появлении и распространении в 1880-х годах «теории малых дел», по существу, обывательского здравого смысла, возведенного в идеологию. Аналогично и параллельно этому происходит кризис реализма, засорение так называемой «мелкотравчатой» литературой, простым бытописательством и натурализмом.

Очевидно, это и есть исторический момент завершения литературы второй половины XIX века. Далее наступает переходный период, растянувшийся на целое десятилетие. Поскольку культурные традиции обладают своей собственной инерцией, революционная система ценностей не исчезает в одночасье, а, напротив, продолжает существовать и даже широко распространяться – как предрассудок массового сознания так называемой прогрессивной общественности. Дело народников, к сожалению, чисто механическим образом было продолжено следующими «борцами», марксистами, а в литературе – пролетарскими писателями.

Но не это течение определяет новизну и своеобразие русской литературы конца XIX – начала XX века. Подлинное новаторство являет себя в новой концепции человека, новом положительном герое. И таким принципиально новым художественным направлением на «рубеже веков» стал русский символизм.

Аксиологическая и этическая сущность русского символизма заключалась в том, что он не только решительно порвал с выродившейся и одиозной «революционностью», но и пересмотрел всю почти двухвековую традицию осмысления человека как человека, общественного по преимуществу. Символизм провозгласил обращение к «вечным ценностям» и в совокупности всех своих проявлений предложил, по существу, новую концепцию человека «сокровенного» (или «эзотерического», на языке философии), уходящего от «мира», от внешнего действия – к самому себе, к своему духу; к работе над собой, а не над переустройством общества.

Эстетика и художественная практика символизма вначале несколько отставали от его этики. В своем развитии это направление, как известно, прошло «три волны»: первые, известные как

Репозиторий ВГУ

«декаденты» – Н. Минский, Д. Мережковский, З. Гиппиус – были более религиозными мыслителями, чем художниками; вторые, так называемые «старшие символисты» – В. Брюсов, К. Бальмонт, Ф. Сологуб – напротив, стремились к «чистому» искусству, свободному как от политики, так и от религии; наконец, в деятельности третьих «младших символистов» – А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова и других – символизм получил окончательное завершение и полноту, соединив глубокое идейное содержание с совершенной художественной формой.

Выдающимся представителем русского символизма и всей русской поэзии, одним из немногих признанных классиков литературы этой эпохи является Александр Блок.

Создав под конец жизни поэму «Двенадцать» и тем заложив один из краеугольных камней в основание будущей советской литературы, Блок, в отличие от прочих символистов, удостоился в советское время изучения и массового издания. Современное прочтение наследия Блока требует, однако, внесения некоторых коррективов в существующие представления о его творческом пути.

Как указывал сам Блок, вся его поэзия – это единое произведение, своего рода роман в стихах, лирическая трилогия, посвященная «одному кругу чувств и мыслей». Три тома этой трилогии соответствуют трем этапам судьбы, или, по собственному определению Блока, «пути» – это символическое понятие всегда было для него определяющим. Внутренний же смысл этих этапов он обозначил философскими терминами «тезис», «антитезис», «синтез» – имея в виду динамику развития своей системы ценностей, своего идеала.

Центральным произведением блоковской лирики первого этапа, «тезиса», считается цикл «Стихи о Прекрасной Даме», в котором, действительно, находит свое законченное выражение первоначальный его идеал. Однако этот идеал складывается не сразу, а постепенно и при довольно драматических обстоятельствах.

Блок рано начал писать стихи, что было общепринято в его кругу – кругу дворянской интеллигенции, – и вначале эти стихи имели ценность только для него самого и его близких. Чтобы подобная «домашняя» поэзия стала общеинтересной, очевидно, необходимо, чтобы в жизни поэта произошло какое-то важное событие, которое и побудило бы его к подлинному самовыражению. Надо

Репозиторий ВГУ

сказать, что детство и ранняя юность Блока были крайне бедны событиями: выросший без отца, он тщательно ограждался женским воспитанием от реальной жизни, – что затем сказалось отрицательным образом на его характере и судьбе. Первым значительным событием в жизни юного Блока явилась встреча летом 1897 года на немецком курорте Бад-Наугейм с К.М. Садовской, которая стала его первой любовью – и первой по-настоящему жизненной темой его лирики. Но в первых стихотворениях, посвященных К.М.С. все еще нет ничего самобытного: над юным поэтом довлеет стиль модного жестокого романса, который полностью стирает неповторимость именно его опыта, его переживаний; ничего не осталось и от реального прототипа в условном образе «прекрасной, молодой» героини. Между тем ситуация на самом деле была в высшей степени необычной: Садовская была замужем, на двадцать один год его старше, и, при всей страстной привязанности Блока, его отношение к ней было далеко не однозначным. Однако в то время накал юношеских переживаний, самобытность чувств не проявились в полной мере в поэтическом самовыражении.

Собственно блоковское, индивидуальное начинает проявляться в его лирике через год, когда произошло другое событие, решающее для его жизни и творчества: знакомство с Л.Д. Менделеевой, переросшее во влюбленность. Л.Д.М. входит в его стихи и становится второй сквозной темой. Что характерно, стихотворения, ей посвященные, обращают на себя внимание настойчивым подчеркиванием «чистоты» облика героини и «чистоты» отношения к ней героя, отсутствия в нем «страсти»: «Но страсти не ведала пылкая кровь...», «О, страсти нет!..» (1,50,52). Напротив, с образом К.М.С. теперь связывается идея «страсти» как чего-то темного и гнетущего, и теперь он начинает упрекать свою первую женщину: «...Но если б пламень этой встречи Был пламень вечный и святой, Не так лились бы наши речи, Не так звучал бы голос твой!..» (1,59). Как можно предположить, с самого начала юный Блок подсознательно тяготился этой связью, стыдясь ее и тоскуя по идеальному. Л.Д.М. ответила именно этой потребности – но казус в том, что новая любовь не вытеснила прежнюю, как это бывает обычно, а словно бы дополнила: произошло разделение любовного чувства на «земное» и «небесное». Обе женщины отныне сосуществуют в жизни молодого человека, ничего не зная

Репозиторий ВГУ

друг о друге, но сталкиваясь в его душе и его лирике.

Таким образом, вследствие жизненной драмы из первоначальных разрозненных и подражательных стихов складывается подлинный лирический цикл (впоследствии, в ретроспективе, названный «Ante lucem», то есть «Перед светом»): две темы связываются воедино узлом конфликта, героини прямо противопоставляются друг другу по принципу антитезы – одной, «темной», приписывается идея «лжи» и «греха», другой, «светлой», идея «святости», – и между ними мечется лирический герой. Сюжет определился.

Поскольку страсть как таковая отождествлялась для него с «постыдным», отсюда проистекла абсолютная идеализация Л.Д.М. – и невозможность развития отношений: герой может только издали обожать своего кумира. С другой стороны, по этой причине невозможно отрешиться и от злополучной «страсти» – которая все продолжалась. Стихотворение «Две любви» (1,124) демонстрирует попытку разрешить конфликт, примирив «и светлую, и туманную» любови, которые «равно душе желанны» – попытка тем более трудная, что для героя они «несъединимы, несогласны», они «равны в добре и зле», то есть противоположны этически. Кажется, он находит выход: «...Ты огласи их славой равной И равной тайной согласи, И, раб лукавый, своенравный, Обеим жертвы приноси!..». Не случайно, однако, тут возникает «раб лукавый» как символ низости и нечестия – совесть молодого человека не может примириться с этой ложной «гармонией». Стихотворение заканчивается пессимистически, мрачным предчувствием «грядущей кары» – и, кажется, это первое проявление у Блока темы «возмездия». В целом к концу цикла нарастают мотивы усталости и безнадежности, настроение окончательной утраты, чувство того, что «все в прошлом», и ожидание смерти. Жизненная ситуация – и с ней художественный конфликт – приобрели завершенность и неразрешимость. Какой из этого был возможен исход? Предположить можно самое худшее. Но в данном случае все разрешилось благополучно – благодаря неожиданному повороту.

Весной 1901 года в руки Блока попал томик стихов Владимира Соловьева, а вслед за этим он познакомился и с учением философа, которое стало для него подлинным откровением. Сущность «соловьевства», как это изложено в трактате «Смысл

Репозиторий ВГУ

любви» и некоторых других его работах, заключается в том, что, вслед за Платоном и раннехристианскими гностиками, он различал в человеческой любви «земное» и «небесное» начала, признавая истинность лишь второго и придавая ему религиозно-мистический смысл: по Соловьеву, любовь в этом высшем смысле является своего рода сакральным служением, дающим возможность человеку соединиться с «Вечной Женственностью», «Душой Мира», под которой он понимал особую ипостась Бога.

Для молодого Блока это означало не что иное, как подведение идейной основы под его собственную запутанную жизненную ситуацию, обретение в ней смысла и цели. Исход для него, таким образом, оказался религиозно-философским, точнее, мистическим: в самих обстоятельствах ровно ничего не изменилось – но изменился взгляд на них, совершился переворот в сознании.

Знакомство с философией Соловьева стало следующим важнейшим событием, определившим направление жизни и творчества Блока, его «пути». Оно породило новый лирический цикл и первый из наиболее известных блоковских – «Стихи о Прекрасной Даме». Принципиальная новизна этого цикла по сравнению с предыдущим заключается в том, что здесь происходит полное идейно-художественное преображение: пассивное, безнадежное преклонение претворилось в активное, исполненное веры служение; место уныния заняла горячая надежда; модальность «все в прошлом» сменилась на «все в будущем» – как, например, в программном стихотворении цикла «Предчувствую Тебя».

«Как ясен горизонт! И лучезарность близко», – восклицает поэт (1, 142). Третья, «темная» героиня отныне исчезает бесследно (из стихов, как и из жизни поэта), остаются двое, замершие в том же положении: он далеко внизу, она недосягаемо вверху – но смысл этого противопоставления уже иной. Девушке придаются черты Вечной Женственности, «Владычицы вселенной» (1, 188), юноша же облекается «священными ризами» (1, 155), обращается в инока, который «возжигает свечи» (1, 128) в храме – символическим «храмом» становится теперь реальная действительность, – и, таким образом, разворачивается сюжет священнодействия, терпеливого ожидания – чего же? Пока неизвестно; но, во всяком случае, на этой основе уже сейчас возможна полнота счастья, совершенная гармония: «Верю в Солнце Завета, Вижу зори вдали.

Репозиторий ВГУ

Жду вселенского света От весенней земли. Все, дышавшее ложью, Отшатнулось, дрожа. Предо мной – к бездорожью Золотая межа...» (1, 191).

В чем, однако, слабость этой гармонии? Позиция служения – как совершенная и неуязвимая – возможна только по отношению к предмету трансцендентальному (потустороннему). В этом случае она может длиться неограниченно долго, хоть и всю жизнь человека. На протяжении всей жизни Данте мог воспевать Беатриче, а Петрарка – Лауру именно потому, что обе они рано умерли. Певец же «Прекрасной Дамы» имел дело с вполне живой девушкой. На некоторое время отношения Блока с Любовью Дмитриевной возродились, он сумел увлечь ее соловьевской идеей, зачаровать новым смыслом их дружбы; но Л.Д.М. была достаточно земной и трезвой – и довольно скоро охладела к отвлеченным парениям. Так выяснилось, что одного «мысленного» преображения безысходной жизненной ситуации недостаточно, необходимо реальное действие. Действие же грозит не чем иным, как утратой идеала.

Репозиторий ВГУ

Упомянутое стихотворение «Предчувствую Тебя» далеко не ликующее. С третьей строфы в нем начинается резкая драматизация сюжета: «... Весь горизонт в огне, и близко появленье, Но страшно мне: изменишь облик Ты, И дерзкое возбудишь подозренье, Сменив в конце привычные черты...» Речь о том, видимо, что так долго ожидаемая Дама при своем появлении может оказаться «не той»: не божественной, а самой обыкновенной; боязнь разочарованья в ней мучает героя – но не только: «... О, как паду – и горестно, и низко, Не одолев смертельныя мечты!» – не уверен он также и в себе самом, в том, что сможет остаться на высоте соловьевской идеи, что ему достанет знания и сил.

На поверку чувства героя оказываются двусмысленными, восторг ожидания – не совсем искренним, отравленным страхом встречи. И в результате неизбежной становится утрата обретенной было гармонии, возвращение к трагически неразрешимому конфликту. Вновь возникает модальность «все в прошлом»: «Ни тоски, ни любви, ни обиды, Все померкло, прошло, отошло...» (1, 210); служение начинает тяготить своей безысходностью: «Брожу в стенах монастыря, Безрадостный и темный инок...» (1, 214); и, наконец, возвращается мотив гибели, самоубийства («Ушел он, скрылся в ночи...» (1, 241).

Все возвращается на круги своя. Во второй уже раз конфликт – и в жизни, и в поэзии – оказывается неразрешимым, во второй раз молодой человек близок к тому, чтобы уйти из жизни:

Убегаю в прошедшие миги,
Закрываю от страха глаза,
На листах холодеющей книги –
Золотая девичья коса.
Надо мной небосвод уже низок,
Черный сон тяготеет в груди.
Мой конец предначертанный близок,
И война, и пожар – впереди.

(«Разгораются тайные знаки...» 1, 247)

Но выход и теперь нашелся – на этот раз через «действие»: 7 ноября 1902 года Блок объяснился с Любовью Дмитриевной и сделал ей предложение, которое было принято. Памятью этого дня – и развязкой цикла о Прекрасной Даме – стало стихотворе-

Репозиторий ВГУ

ние «Я их хранил в приделе Иоанна...» (1, 248), в котором сюжет служения богине внешне разрешается благополучно – ее «царственным Ответом», «венцом трудов» и «наградой», – что само по себе, если вдуматься, парадоксально. Но не было ясности и в душе героя. И поэтому другим, параллельным финалом цикла – драматическим и открытым – можно считать менее известное и не столь эффектное стихотворение «Стою у власти, душой одинок...» (1, 250), где героя настигает прежняя дилемма, на время отодвинутая, но не решенная: «... Как с жизнью страстной я, мудрый царь, Сочетаю Тебя, Любовь?» «Конца времен», таким образом, не наступает, счастливая развязка оборачивается завязкой новых конфликтов, переходом к следующему циклу стихотворений с характерным названием «Распутья».

«Распутья», последний цикл «первого тома», развиваются, собственно, из двух конфликтов. Один из них достаточно наглядно представлен в стихотворении «Все кричали у круглых столов...» (1, 259). Как раз в это время поэзия Александра Блока и ее жизненная основа стали, так сказать, широко известны в узких кругах, в кругах так называемых «соловьевцев», молодых последователей философа. В этой среде сама любовь и брак Блока воспринимались как события мистериальные и общезначимые – что было для него несколько обременительно. Действие стихотворения происходит в неком зловещем помещении, напоминающем игорный дом, куда и входят двое, Он и Она. Юноша представляет спутницу: «Вот моя невеста», – но никто его не слышит, «все визжали неистово, как звери». А затем разворачивается фантасмагория: девушка уронила платок, «игроки» набежали – и «разорвали с визгом каждый клочок И окрасили кровью и пылью». В целом происходящее похоже на кошмарное сновидение в стиле экспрессионизма и резко контрастирует с символическим миром «Стихов о Прекрасной Даме». Тот, прежний – упорядоченный и просветленный – был миром двоих и никого более. Теперь в мир двоих входят «другие» – и значение этого непонятно, скорее, это даже пугает. Поэтому прежняя стройная концепция мира – «храма» дает трещину, начинает обращаться в хаос.

Но главная причина начавшегося распада прежней гармонии коренилась в самих отношениях двоих. Это и есть другой конфликт «Распутий», чисто внутренний. Случилось то, чего Блок

Репозиторий ВГУ

так боялся: после брака его Дама «изменила облик», оказалась несостоятельной как воплощение Вечной Женственности. Стихотворение «Вот он, ряд гробовых ступеней...» (1, 324) можно прочитать как еще одну развязку сюжета о Прекрасной Даме, в отличие от предыдущих, глубоко пессимистическую: герой прощается навеки с «нежной спутницей дней, Залитых небывалым лучом»:

Ты покоишься в белом гробу.
Ты с улыбкой зовешь: не буди.
Золотистые пряди на лбу.
Золотой образок на груди.

Я отпраздновал светлую смерть,
Прикоснувшись к руке восковой,
Остальное – бездонная твердь
Схоронила во мгле голубой.

Спи – твой отдых никто не прервет.
Мы – окрай неизвестных дорог.
Всю ненастную ночь напролет –
Здесь горит осиянный чертог.

Таков итог «Распутий» – и первого тома «трилогии». В начало второго «тома» сам Блок поставил стихотворение, написанное несколько позже, в апреле 1905 года: «Ты в поля отошла без возврата...» (1, 347), которое как бы непосредственно связано с «Распутьями», продолжая тему прощания с Вечной Женственностью. Существенная разница, однако, в том, что если предыдущее стихотворение обращено более к конкретной женщине, то это – к самой идее.

Да, произошло и другое из того, что он предчувствовал в свое время: то ли он оказался не на высоте идеи, то ли сама идея оказалась нежизненной – но, во всяком случае, ему не удалось «одолеть смертельныя мечты»: «...О, исторгни ржавую душу! Со святыми меня упокой, Ты, Держащая море и сушу Неподвижно тонкой Рукой!» – обращается он к «Ней» как бы снизу вверх, из глубины своего падения.

Даже сами названия циклов «второго тома» свидетельствуют об отсутствии прежней цельности мировоззрения – «Разные стихотворения», «Город» и т.п. Сущность этого периода – кру-

Репозиторий ВГУ

шение прежней концепции мира и поиск новой.

Естественно, что по разрушении «храма» мир воспринимается поэтом как хаос, как «стихия». Эта идея зародилась еще в «Распутьях». Так, в стихотворении «Обман» (1, 312) тоже разворачивается своего рода кошмарное сновидение, но здесь действие происходит в «пустом переулке», будто бы на городской окраине. И что показательно, не осталось и следа от тех двоих, благородной пары – их место заняла другая, безобразная «пара», плоть от плоти этого мира: странненькая юродивая «девушка» и пристающий к ней «пьяный красный карлик». Можно понять «соловьевцев», воспринявших это и следующие подобные стихотворения как кощунственные пародии на мир Прекрасной Дамы. Действительно, в основании этой новой блоковской эстетики лежит как будто глубокая мировоззренческая обида, побуждавшая его болезненно интересоваться всякого рода безобразным.

На этой почве возникает целый цикл «Пузыри земли», составленный стихотворениями, сами названия которых красноречивы: «Болотные чертенятки», «Твари весенние», «Болотный попик», «Старушка и чертенятки» и т.п. В «Болотных чертенятках» (1, 340) вновь возникает некое «я», обращенное к «тебе», к подруге; но эта «пара» еще более гротескна, чем в «Обмане», это двое «захудалых чертей», «дурачков»: «И сидим мы, дурачки, нежить, немочь вод. Зеленеют колпачки Задом наперед». Между прочим, здесь присутствует и тема ожидания – но бессмысленного ожидания какой-то «тихой пустоты»; завершается же стихотворение явной отсылкой к некой прежней – безвозвратно утраченной – системе ценностей: «... Мы – забытые следы Чьей-то глубины». В конечном счете, поэт утверждает мертвую, «безначальную» неподвижность «болота» – в противовес, как можно догадаться, былому «храму» – в качестве единственного символа вечности: «Полюби эту вечность болот: Никогда не иссякнет их мощь...» (1, 354).

Но кульминации его расчет с прежней верой достигает в стихотворении «Балаганчик» (1, 358) – уже вполне проявленной, несомненной пародии. Стихотворение построено довольно сложно. В репликах Мальчика и Девочки – зрителей кукольного представления – точно воспроизводится высокий стиль времен Прекрасной Дамы: «... Он спасется от черного гнева Мановеньем белой руки, Посмотри: огоньки Приближаются слева... Видишь фа-

Репозиторий ВГУ

келы? Видишь дымки? Это, верно, сама королева...» И значит, этих детей можно считать еще одной версией прежней «идеальной пары». Но суть конфликта в том, что одновременно с их возвышенной точкой зрения присутствует другое описание зрелища (другая концепция мира) – трезвое, если не сказать циничное, к которому, очевидно, присоединяется и автор; оно и одерживает верх в финале, когда «паяц», которому Мальчик и Девочка искренне сопереживали, вдруг перегибается через рампу и начинает безобразно кривляться, разрушая иллюзию. Да, это была именно иллюзия, а он и она – всего лишь «дети»: «Заплакали девочка и мальчик, И закрылся веселый балаганчик». Конфликт, следовательно, разрешается не в пользу благородного идеализма.

Помимо затянувшегося расчета с прошлым поэзия Блока этих лет проникнута поиском и нового положительного отношения к жизни. В попытке как-то осмыслить, концептировать «стихию» действительности поэт обращается к ближайшему – к теме «города». Само по себе это существенно ново и ценно – выйти из стен «храма», для себя воздвигнутого, оглядеться и увидеть реальность, в которой живешь. Но, чувствуя себя не вполне уверенно в реальном мире, поначалу Блок использует общие места реализма литературного, как бы перебирает традиционные идеи и образы XIX века. Так, с фантасмагорией «Обмана» в его творчестве сосуществует и вполне рассудочная версия города: «Фабрика», «Из газет» – стихотворения повествовательные и описательные, несколько обезличенные, в которых уже нет лирического героя, а есть только самая общая авторская позиция в духе демократического интеллигента. «Фабрика» развивает в очередной раз антикапиталистическую идею, как она была дана в писаниях народников и в «Молохе» Куприна, а затем в романе Горького «Мать». «Из газет» – это как бы вариация на тему «женской судьбы» из Некрасова или Достоевского.

Разразившаяся как раз в эту пору революция 1905 года внесла в тему «города» дополнительное содержание. Одно время Блок был целиком захвачен событиями; говорят, однажды он даже нес красный флаг во главе демонстрации – вряд ли сам отчетливо понимая, зачем это делает.

Из этого «социального» цикла стоит выделить, однако, стихотворения «Барка жизни встала...» и «Сытые» как подлинно ли-

Репозиторий ВГУ

рические и самобытные. В «Барке...» поэт выстраивает образный ряд, вроде бы реальный и в то же время не совсем, отчасти «сновиденческий»: «громкий крик рабочих» издалека, «Входит кто-то сильный В сером армяке» (1, 388) – здесь уже нет никакой бытовой эмпирии, газетной достоверности, а наоборот, создается какое-то предельное, громадное обобщение. И все это вместе воплощает значительное, можно сказать, эпохальное переживание: щемящую печаль, ностальгию оставленности, обреченности – подлинное переживание русского культурного человека перед лицом надвигающейся революции. «Сытые», напротив, есть отклик на конкретное событие, забастовку рабочих Петербургской электростанции в октябре 1905 года; но, опять же, здесь нет никаких газетных общих мест. Поэт показывает, как проявилось это событие в среде, хорошо ему знакомой – в богатых «столовых и гостиных». И здесь тоже, как и в других стихах того времени, Блок выступает «демократом», целиком на стороне тех, кто это устроил, – но интересно его обостренно-личное, субъективное отношение к происходящему, более эстетическое, чем политическое, – он воспринимает это как расплату за безобразие жизни «сытых»: «... Они скучали, и не жили, И мяли белые цветы» (1, 378) – вот что главное для поэта, вот за что, по его мнению, они должны быть наказаны.

Но главное, чисто блоковское, даже в этот период – конечно же, поиск нового отношения к женщине, новой концепции любви. Поскольку любовь-служение, по-видимому, потерпела крах, он пробует и в любви тоже отдаться «стихии». Новое, «стихийное» любовное переживание ярко воплотилось в известном стихотворении «В кабаках, в переулках, в извивах...» (1, 337). Здесь разворачивается тот же фантасмагорический город, город из сновидения, что и в «Обмане»: сюжет вполне иррационален, герой блуждает по улицам, задает странные вопросы странному «старику у стены», а в конце возникает знакомый бредовый «карлик» – как бы опознавательный знак этого стиля. Но настроение, которым проникнута вся эта картина, на этот раз не кошмарное, не гнетущее, напротив, оно феерическое; и если это сон, то сон счастливый: «Были улицы пьяны от криков. Были солнца в сияньи витрин. Красота этих женственных ликов! Эти гордые взоры мужчин!» То есть Блок пытается освоить «стихию», обжить ее –

Репозиторий ВГУ

и это как будто ему удается. Что же касается темы любви – показательно использование поэтом множественного числа: он ищет «бесконечно красивых» – не одну единственную, а именно многих; и здесь красавицы мелькают воистину в несметном количестве, олицетворяя собой многообразие любовных возможностей. Очевидно, это и есть «стихийная» концепция любви – противопоставленная «служению».

С другой стороны, даже теперь Блок не отказывается бесповоротно от идеи Вечной Женственности, она все еще остается для него необходимой. В этой связи принципиально важна знаменитая «Незнакомка» (1, 391). Первая половина стихотворения – это описательная экспозиция, которая сама по себе является еще одной вариацией на тему «города» – на этот раз как будто реалистической, даже бытовой: дачное петербургское предместье, рестораны, переулки, шлагбаумы, вечернее катанье на лодке – все это очень достоверно и обыденно; но, как и в «Сытых», описание лирично, то есть проникнуто обостренно личным и даже крайне пристрастным отношением: эстетическим неприятием этой мирной картины – поэт почти изнемогает от ее безвкусицы, пошлости. Вот это переживание – так называемое «романтическое» томление» – и подготавливает, предопределяет дальнейшее развитие сюжета: появляется Она. Следует подчеркнуть, что достоверность обстоятельств ничуть не нарушается: нет ничего условного ни в обстановке ресторана, ни в самом появлении героини, которая вполне узнаваема как тип: как можно понять из заметок самого Блока, прототипом ее была попросту женщина легкого поведения, «каждый вечер, в час назначенный» приходившая сюда, как на работу. Вернее, именно «на работу» – поэтому и «без спутников», потому и «одна». Героиня, таким образом, сама есть часть этой пошлой обстановки и, в принципе, не заслуживает от автора ничего, кроме все того же неприятия. Но в художественном мире стихотворения происходит не обличение, а преображение. Поэт собственной волей вводит другой план – реально не обоснованный – некую «тайну». Вопреки очевидности, героиня становится «таинственной» и в качестве таковой совершенно меняется: ее появление на перроне – не в клубах паровозного дыма, а как бы из «тумана», ее прохождение «меж пьяными» исполнено достоинства, весь ее облик из вульгарного становится утончен-

Репозиторий ВГУ

ным. Откуда же взялась «тайна» Незнакомки и в чем она?

В другом стихотворении, написанном несколько раньше: «Твое лицо бледней, чем было...» (1, 390), повествуется о такой же встрече, в подобной же обстановке – на этот раз на улице, в «неосвещенных воротах», – но этой «незнакомке» поэт прямо приписывает – как и себе – благородное происхождение и прекрасное прошлое «на небесах»: «Поверь, мы оба небо знали: Звездой кровавой ты текла, Я измерял твой путь в печали, Когда ты падать начала. Мы знали знаньем несказанным. Одну и ту же высоту И вместе пали за туманом, Чертя уклонную черту...» То есть поэт творит мифологему «падения» – вот в чем тайна Незнакомки: она «падшая звезда» – и таким образом пытается связать преемственностью себя нынешнего с идеальной спутницей своей ранней поэзии.

В 10, 11 и 12 строфах «Незнакомки» Блок посвящает идеалу своей юности настоящий гимн – музыкально-возвышенный и величественный. Однако, преклонение перед Прекрасной Дамой – только дань прошлому, яркое воспоминание. В 13 строфе уже нет ни слова о Незнакомке. Восстановившаяся было гармония разрушается троекратным упоминанием себя, поэта:

В моей душе лежит сокровище,
И ключ поручен только мне!
Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине.
(подчеркнуто нами. – Н.Г.)

Вина у Блока – емкий символ, чаще всего означающий одиночество или творчество (в зависимости от контекста). В заключительной строфе «Незнакомки» оба значения имеют равноправное звучание: истина открывается поэту и в вине-одиночестве и в вине-творчестве. Тем самым Блок дистанцируется от Незнакомки: ее попытка проникнуть в душу героя оказалась безуспешной. Теперь именно творчество становится целью и смыслом жизни. Служение искусству, а не Прекрасной Даме, как это было раньше, утверждает поэт в «Незнакомке».

В сентябре 1906 года Блок с женой переехал, точнее, разъехался с матерью. До этого они жили все вместе в прекрасной казенной квартире Лейб-гренадерского полка, где служил его от-

Репозиторий ВГУ

чим. Новое обиталище находилось на самом верхнем, шестом этаже доходного дома на Лахтинской улице, в убогом районе, населенном преимущественно разночинцами. Переезд породил целый цикл, названный Блоком «Мещанская жизнь» и поражающий своей мрачностью и безысходностью. Таково, например, стихотворение «Холодный день», в котором поэт словно бы повторяет сюжет «падения»: «Мы выросли с тобою в храме И жили в радостном саду, Но вот зловонными дворами Пошли к проклятью и труду...» (1,400). Но теперь, в этом падении, нет и намека на «тайну», на какую бы то ни было поэтичность, нет ничего, кроме ужасающей пустоты, безнадежной скуки.

И уготованная героям участь предстает без всяких иллюзий и прикрас: «Нет! Счастье – праздная забота, Ведь молодость давно прошла. Нам скоротает век работа, Мне – молоток, тебе – игла». Но печальнее всего, что сломлен сам герой. Еще в «Незнакомке» влекомый к вину – но там это, по крайней мере, выглядело отчасти романтично, – здесь он предстает попросту опустившимся: «Ты обернулась, заглянула Доверчиво в мои глаза... И на щеке моей блеснула, скатилась пьяная слеза». В «Мещанской жизни» вновь повторяются непременные мотивы кризисных периодов Блока: тема самоубийства – на этот раз герой со своего «чердака» бросается головой вниз во двор («В октябре»), – а также тема прощания с «ней»: героиня, в который уже раз, умирает, но на этот раз вследствие нужды, «от голода и холода» («На чердаке»). В общем, испытание «бытом», прозой жизни оказалось для поэта чуть ли не более катастрофичным, чем все предыдущее. Это тем более важно подчеркнуть, что только в таком контексте становится понятным появление «Снежной Маски», самого известного цикла Блока второго периода.

В конце 1906 года вновь образованный театр В.Ф. Комиссаржевской привлек Александра Блока, уже известного литератора, к сотрудничеству. Для этого театра он написал несколько лирических драм, в том числе «Балаганчик» и «Незнакомку». Театральная среда, совершенно для Блока новая, общение с актерами и в особенности с актрисами – все это резко контрастировало с существованием на Лахтинской; в этих условиях роман с одной из актрис, эффектной Н.Н. Волоховой, стал почти неизбежен, по существу, как единственный выход из тупика «мещанской жиз-

Репозиторий ВГУ

ни». «Снежная Маска», цикл, стремительно возникший на волне этого увлечения, есть прямая антитеза предыдущему. Стихотворение «Вот явилась. Заслонила Всех нарядных, всех подруг...» – как бы пролог «Снежной Маски» – изображает начало этой любви именно как избавления от мертвой скуки, что выражается в самой лексике: «тройка», «поля», «шелка», «соболя» (1, 423) – этот яркий мир цыганского романса, конечно, резко контрастирует с «чердачной» действительностью. Сам цикл делится на две части: «Снега» и «Маски» – во-первых, роман разыгрывается среди зимы, которой «белоснежнее не было», и, во-вторых, одним из памятных эпизодов его был бал-маскарад в театре, посвященный премьере «Балаганчика». Соответственно в этих частях господствует «стихия» метелей, вьюг, вихрей, полета над звездами – и «стихия» загадочной, таинственной карнавальности. Но что характерно, эта «стихия» – в отличие, скажем, от стихотворения «В кабаках, в переулках, в извивах...» – далеко не радостна, в ней нет того ликования; герой, как это ни странно, тяготится павшей на него любовью, воспринимает ее как что-то роковое: «Вьюга пела. И кололи снежные иглы. И душа леденела. Ты меня настигла...» (2, 11). Показательны сами названия отдельных стихотворений цикла: «Настигнутый метелью», «Обреченный», «Нет исхода» и т.п. Радости избавления, по существу, нет, это порабощенность другого рода. Сама героиня, как она ни прекрасна, сопровождается постоянным эпитетом «темная», у нее «тяжелозмейные волосы», на плече ее, на туфле «дремлет тихая змея» (имеется в виду застежка). Впервые после Прекрасной Дамы, после долгого перерыва в стихах Блока возникает образ «единственной» женщины – но если любовь-служение Той пробуждала и просветляла, то эта страсть ведет к забвению, к утрате памяти: «Ты запрокинула голову ввысь. Ты сказала: «Глядись, глядись, Пока не забудешь Того, что любишь» (2, 11). В конечном счете, эта женщина несет гибель: «Завела, сковала взорами И рукою обняла, И холодными призерами Белой смерти предала» (2, 30). Но дело даже не в этом – даже соглашаясь на гибель, бросаясь с головой в стихию страсти, герой не может отдаться ей полностью. Его постоянно мучает сознание некой измены, своей вины – и неизбежной кары. Так, в стихотворении «На страже», в котором ему противостоит грозный и беспощадный ангел: «Он видит все

Репозиторий ВГУ

мои измены, Он исчисляет все дела... И он потребует ответа, подъемля засветлевший меч...» (2, 10). Так и в стихотворении «Прочь!», где герой пытается прогнать от себя ангелических «рая дщерей», которые хотят исцелить его от «дремоты незнакомой», «к созидающей работе воротить» (2, 17). И, таким образом, идея «стихии» как жизненного принципа, то есть покорности случаю, приходит к самоотрицанию, ее перебивают угрызения совести, сильнее ее оказываются идеи «греха» и «возмездия» – словно властное напоминание из прошлого, которое подготавливает будущее: некоторый идейно-художественный «синтез», третий этап пути и «третью книгу» лирической трилогии. Что же касается «Снежной Маски», то настоящим ее эпилогом – уже за пределами цикла – стали стихотворения «Усталость» и «Ненужная весна», в которых, как видно даже из названий, происходит возврат к тому, с чего все начиналось, – к состоянию душевной опустошенности и безысходности. «Зимняя любовь» оказалась ложным выходом.

Биографически, однако, роман с Н.Н.В. не закончился, он тянулся еще более года – но изменился его смысл для поэта. Летом 1907 года наступила некоторая пауза. Волохова уехала с театром на гастроли, в такую же поездку отправилась и жена Блока, в это время тоже увлекшаяся театром. На несколько месяцев он остался один – и это оказалось неожиданно благотворным. Зимние треволнения и весенний упадок сменились периодом успокоения и раздумий, началось нечто вроде душевного выздоровления от всех предыдущих «стихийных» лет – активный поиск новых, реальных и надежных жизненных ценностей.

Первым произведением этого нового, третьего этапа жизни и творчества Блока стал цикл «Вольные мысли», своего рода маленькая поэма в четырех частях. Что здесь сразу бросается в глаза – разительно изменившийся облик лирического героя. Внешне это все тот же неприкаянный прохожий предыдущих городских стихов. Но внутренне у нового героя нет ничего общего с тем персонажем, с его тоской, унынием, душевным надломом – перед нами человек спокойно-мужественный, созерцательный, относящийся к жизни вместе и просто, и философски: «Все чаще я по городу брожу, Все чаще вижу смерть – и улыбаюсь улыбкой рассудительной. Ну, что же? Так я хочу. Так свойственно мне знать, Что и ко мне придет она в свой час...» (2, 44).

Репозиторий ВГУ

По своему сюжету четыре стихотворения цикла развивают, действительно, все ту же тему города: герой блуждает по петербургским улицам, по окраинам. Но как изменился стиль! В изображении этого города нет ничего нарочито условного, слишком субъективного, ничего фантастического. Это именно реальный Петербург, его ипподром, его набережные, его курорты и дачные предместья. Картины насыщены массой предметных деталей, предельно конкретных подробностей: тут и «стебли злаков», и «одуванчики, раздутые весной» на поле ипподрома, «дрова, кирпич и уголь» в тачках грузчиков на пристани; «и тонкоствольный строй сосновой рощи, и семафор на дальнем берегу» в озерном пейзаже; и даже разнообразные любительские «надписи» на старом молу, откуда отплывает моторная лодка, – весь тот разнообразный «сор», из которого и составляется картина подлинной поэзии жизни и вырастает подлинная поэзия. Разнообразны и узнаваемы люди – толпа «модниц» и «франтов» на ипподроме или на курортному берегу, оборванные дети, ворующие с тачек грузчиков, и их оборванные матери, деловитый городовой, суетящийся возле утопленника, офицер и девушка над озером, «русская таможенная стража», которая «лениво отдыхала на песчаном обрыве, где кончалось полотно», – все они интересны поэту такие, как есть, он никого не упускает. Этому содержанию соответствует и форма: размеренный белых стих, впервые у Блока создающий впечатление неторопливости и монументальности. Таким образом, впервые в своем творчестве Блок подходит к стилю объективно-эпическому, можно сказать, гомеровскому (в подобном же стиле великий поэт античности описывает, например, щит Ахилла), в котором не остается и следа от прихотливости и изломанности «Снежной Маски». Конечно, это шаг вперед и в нравственном, и в художественном развитии.

Есть в «Вольных мыслях» – в последнем стихотворении названного цикла «В дюнах» – и своя особая концепция любви. Стихотворение начинается утверждением в духе «стихийности»: о праве на неверность как условии свободы, отрицанием «жалких выражений» вроде «навеки твой» – но теперь такая позиция обосновывается поэтом как «природная» и «естественная»: «... Моя душа проста. Соленый ветер Морей и смольный дух сосны Ее питали. И в ней – все те же знаки, Что на моем обветрен-

Репозиторий ВГУ

ном лице. И я прекрасен – нищей красотою Зыбучих дюн и северных морей» (2,52). А далее очень интересно сопоставить с «Незнакомкой». Как и в «Незнакомке», следует развернутая экспозиция, причем, описываются примерно те же места за северной окраиной Петербурга, – но здесь, как и во всем цикле, нет ни малейшей пристрастности раздраженного эстета, наоборот, господствует спокойное, эпическое приятие мира; а затем появляется «она», тоже своего рода «незнакомка»: «... И вот она пришла И встала на откосе. Были рыжи Ее глаза от солнца и песка. И волосы, смолистые, как сосны, В отливах синих падали на плечи». Эта девушка тоже как будто таинственна, но тайна ее другая, в ней нет ничего «падшего» и ничего двусмысленного – это дочь самой природы. И сюжет, который разворачивается затем – погоня героя за ней, – это, по существу, игра двух детей природы, «сатира» и «нимфы», то есть типично пасторальный сюжет, воплощающий идеал «естественных» отношений.

Итак, в «Вольных мыслях» налицо уже некоторое свершение, реальное изменение – и нравственное, и художественное. Вопрос в том, насколько оно прочно. Ведь герой по-прежнему является посторонним той жизни, мимо которой проходит, он не вовлечен в нее действенно. Кроме того, и пасторальный идеал вряд ли мог быть подходящим для данных исторических условий, в России 1907 года; во всяком случае, времени ему могло быть дано лишь до наступления осени.

Осенью вернулась с гастролей Н.Н. Волохова, и роман возобновляется, но отношения с ней изменили смысл. Эта вторая фаза любви отмечена циклом «Заклятие огнем и мраком», который и идейно, и художественно резко отличается от «Снежной Маски». Начинается он хрестоматийным стихотворением «О, весна без конца и без краю!..» Отметим, что написан он не весной, а в октябре, то есть «весна» здесь – символическая, нескончаемая весна как сущность жизни вообще. В сравнении с предыдущим образом «ненужной весны» не осталось и следа от усталости, уныния, опустошения, теперь господствует совсем другое настроение: ликование, словно бы возвращение к юношескому «Я и молод, и свеж, и влюблен...». Однако полного возвращения не происходит, это возврат на более высоком уровне: юношеской наивности больше нет, герой видит в жизни не толь-

Репозиторий ВГУ

ко светлую, но и темную сторону: «Принимаю тебя, неудача, И удача, тебе мой привет! В заколдованной области плача, В тайне смеха – позорного нет!.. Принимают пустынные веси! И колодцы земных городов! Осветленный простор поднебесий И томление рабьих трудов!» (2, 61). Все это без изъятия герой принимает и «приветствует звоном щита» – то есть позиция его мужественная, героическая; показательная такая символическая деталь, как «щит» – знак воинского отношения к жизни, – возникающая здесь впервые и предваряющая тот образ, что развернется позднее в цикле «На поле Куликовом». Отметим, что стихотворение написано по очень конкретному поводу – в связи с возвращением Н.Н.В. Ее образ возникает в последних трех строфах, смысловом центре стихотворения: «... И встречаю тебя у порога – С буйным ветром в змеиных кудрях, С неразгаданным именем бога На холодных и сжатых губах...». «Змеиные кудри» здесь – как прямая отсылка к «Снежной Маске», связующая два цикла, указывающая на тождественность героини. Здесь все та же она, олицетворение темной и гибельной страсти, и встреча с ней – «враждующая». Но теперь можно убедиться, что опыт «Вольных мыслей» не прошел для героя зря – теперь он, во-первых, не пассивное, страдательное лицо: «... Перед этой враждующей встречей Никогда я не брошу щита...» – и, во-вторых, он не срывается в жалобы и проклятия, он гораздо более уравновешен и целен: «... И смотрю, и вражду измеряю, Ненавидя, кляня и любя: За мученья, за гибель – я знаю – Все равно: принимаю тебя!» В этом цикле, однако, изменяется образ не только героя, но и героини. «С неразгаданным именем бога На холодных и сжатых губах» – эта двойственная характеристика не случайна. С этого памятного лета Блок жаждет приобщиться к «стихии» народной жизни; вот и в Волоховой он пытается провидеть теперь некие черты, укореняющие ее характер в русском национальном: сравнивает ее с женщинами романа Достоевского, пишет лирическую драму «Песня Судьбы», героиня которой, Фаина – тоже образ Н.Н.В. – кафешантанная танцовщица, но родом из старинной раскольничьей семьи. В стихотворениях «Заклятия огнем и мраком» героиня как будто прежняя, метельная и вьюжная: «... Вновь летит, летит, Звенит, и снег кружит, кружит, Наметает вихрь Снежных искр...» (2, 67), – но с ее образом теперь постоянно связывается образ-мотив танца, «пля-

Репозиторий ВГУ

ски»: «И вот опять, опять в возвратный Пустились пляс... Метель поет. Твой голос – внятный. Ты понеслась Опять по кругу, Земному другу Сверкнув на миг...» (2, 68). Какое значение имеет этот мотив? Отвлеченная, выморочная «стихийность» заземляется, приобретает черты стихии «природной» и «народной». В последних стихотворениях цикла прямо проявляется фольклорная образность: «Гармоника, гармоника! Эй, пой, визжи и жги! Эй! Желтенькие лютики, Весенние цветки!» (2, 69). И тут она уже – деревенская красавица в хороводе: «... Смотрю я – руки вскинула, В широкий пляс пошла, Цветами всех осыпала И в песне изошла...». А что герой? Он по-прежнему порабощен ею: «Неверная, лукавая, Коварная – пляши! И будь навек отравою Растраченной души!» – но теперь это далеко не тот конфликт, что в «Снежной Маске», теперь это драма в духе русской народной песни, в которой чувствуется своеобразная удаль, даже полнота жизни – то есть гармония нового порядка.

В то же время Л.Д.М., жена поэта, не исчезает ни из его жизни, ни из стихов – но повторяется прежнее его раздвоение между «любовью» и «страстью»: он снова служит двум женщинам, «равно необходимым». И хотя с женой он надолго разлучается, но считает, что, по большому счету, верен ей: «Когда замрут отчаянье и злоба, Приходит сон. И крепко спим мы оба На разных полюсах земли... И вижу в снах твой образ, твой прекрасный, Каким он был до ночи злой и страстной, Каким являлся мне. Смотри: Все та же ты, какой цвела когда-то, Там, над горой туманной и зубчатой, В лучах немеркнущей зари» (2, 95).

Все это кончилось драматически. В самом конце 1908 года выяснилось, что Любовь Дмитриевна ждет внебрачного ребенка. В начале следующего года родился мальчик, который вскоре умер. Эта катастрофа потрясла Блока до глубины души. Памятником ей стало стихотворение «О доблестях, о подвигах, о славе...» (2,105), одно из наиболее трагичных у него: «... Уж не мечтать о нежности, о славе, Все миновалось, молодость прошла! Твое лицо в его простой оправе Своей рукой убрал я со стола». С этого момента образ Л.Д.М., тема «Прекрасной Дамы» навсегда и бесповоротно исчезает из поэзии Блока. Само собой, после этого потрясения, завершился и роман с Н.Н.В., окончательно осознанный им как вина и ошибка.

Репозиторий ВГУ

Еще раньше в блоковских стихах возникает усталость от любви вообще, появляются идеи «отречения», «чистоты», «долга», противопоставленного «счастью», – как, например, в стихотворениях «И я любил. И я любовь изведал...» и «Май жестокий с белыми ночами!..» Эта антитеза «счастья» и «долга» окончательно оформляется летом 1908 года в цикле «На поле Куликовом», который стал духовным итогом всех предыдущих лет, в котором сошлись все переживания Блока воедино – и личного, и общего характера. Прежде всего, мы видим здесь новую философию жизни, новое представление о ее сущности, как бы синтез прежних концепций «храма» и «стихии»: «... И вечный бой! Покой нам только снится Сквозь кровь и пыль... Летит, летит степная кобылица И мнет ковыль...» (2, 85). Новой концепции мира как «боя» соответствует и новое представление о назначении человека – теперь это «долг»: «Мы, сам-друг, над степью в полночь встали, Не вернуться, не взглянуть назад...». И герой здесь уже не «инок» и не «бродяга» – теперь он «воин», и притом один из многих: «Я не первый воин, не последний...». Наконец, в «Поле Куликовом» возникает и женский образ – но особенный, сообразный всему остальному. В этом образе нет ничего от земных женщин, это словно возвращение в поэзию Блока самой Вечной Женственности, но преобразившейся, с другим лицом: «О, Русь моя! Жена моя! До боли Нам ясен долгий путь!..». Эта «светлая жена» накануне битвы укрепляет героя-воина: «... И с туманом над Непрядвой спящей Прямо на меня ты сошла, В одежде, свет струящей, Не спугнув коня... И когда наутро, тучей черной Двинулась орда, Был в щите твой лик нерукотворный Светел навсегда». Впервые в поэзии Блока мы видим такое сильное, проникновенное национальное чувство. Впервые так нераздельно слились история и современность, впервые стремление личного участия поэта в судьбе народной выразилось так отчетливо и пронзительно эмоционально. Великое событие русской истории, ставшее началом нового пути русского государства и залогом его процветания, приобретает современный смысл. Поэт подчеркивает глубинную связь времен указанием на поступательно-возвратный ход истории: «И вечный бой! Покой нам только снится», «За Непрядвой лебеди кричали, И опять, опять они кричат...», «Я не первый воин, не последний, Долго будет родина больна», «Опять с вековою тоскою Пригну-

Репозиторий ВГУ

лись к земле ковыли», «Опять над полем Куликовым Взошла и расточилась мгла», «Покоя нет! Степная кобылица Несется вскачь!»

Куликовская битва выступает у Блока деянием знаковым, в победном отсвете которого видит поэт рождение новой России: «Но узнаю тебя, начало Высоких и мятежных дней!».

Именно начиная с «Поля Куликова» можно говорить о Блоке как о великом русском национальном поэте. Но своеобразие и особое воздействие блоковского патриотизма в том и заключается, что Россия выступает для него в женственном облике – как здесь, так и позже, в другом знаменитом стихотворении: «Россия, нищая Россия! Мне избы серые твои, Твои мне песни ветровые – как слезы первые любви!..» (2, 97) Но что означает это олицетворение? То именно, что обострение национального чувства поэта связано с крушением всех возможностей личного счастья, питается неудовлетворенным чувством любви – на языке психологии это называется сублимацией. В этом обаяние блоковского патриотизма – но в этом и его идейная слабость.

Цикл «На поле Куликовом» явился фактически итогом и вершиной «третьего тома» лирики; по существу, лирическая трилогия здесь и исчерпывается. Последующее десятилетие не прибавляет к этому ничего существенно нового, Блок как бы вращается в кругу уже найденных идей, переходя от темы России (цикл «Родина») обратно к «стихии» (цикл «Кармен») и не обретая устойчивости ни в чем.

Из этого ряда можно выделить написанную в начале 1914 года поэму «Соловьиный сад», произведение, как бы подводящее некие итоги. В очень наглядной, даже рассудочной аллегории здесь еще раз воплощается противоположность «счастья» и «долга». Герой поэмы – рабочий, который «ломает слоистые скалы» на побережье и отвозит камень на осле к железной дороге. А рядом с его тропою за стеной раскинулся «прохладный и тенистый» сад, исполненный тайны. Понемногу герой начинает задумываться о другой жизни, непохожей на его, обездоленную – символом которой и становится для него этот сад: «... Не доносятся жизни проклятья В этот сад, обнесенный стеной, В синем сумраке белое платье За решеткой мелькает резной» (2, 265). И вот работа брошена, хозяин осла «блуждает влюбленный», поглощенный желанием проникнуть в сад – и не думая больше ни о

Репозиторий ВГУ

чем: «А уж прошлое кажется странным, И руке не вернуться к труду...» Наконец, желание героя исполняется, и даже более того – прекрасная хозяйка сада сама отворила ему двери, и за стеной его встречает райское счастье, которое и не снилось прежде герою в его «нищей мечте»; но что характерно, это счастье связано не с пробуждением, а с «забвением». «Опьяненный вином золотистым, Золотым опаленный огнем, Я забыл о пути каменистом, О товарище бедном своем». По идее автора, это, конечно, вина героя – поэтому тот вскоре начинает томиться, его уже ничто не радует. И однажды на рассвете он покидает спящую подругу, бежит из сада – причем в этот момент цветы цепляются шипами за его одежду, не желая его выпускать: «И спускаясь по камням ограды, Я нарушил цветов забытье. Их шипы, точно руки из сада, Уцепились за платье мое» (2, 268). Далее он возвращается на свой берег – и что же? – «Или я заблудился в тумане? Или кто-нибудь шутит со мной?» (2, 269). Все неузнаваемо изменилось, его хижина исчезла; герой с трудом отыскивает свой ржавый лом – но оказывается, что его место уже занято: «А с тропинки, протоптанной мною, Там, где хижина прежде была, Стал спускаться рабочий с киркою, погоняя чужого осла». И, таким образом, герою воистину нет больше места в жизни – то есть, с точки зрения автора, даже временное отступничество от своего долга уже непоправимо и непростительно. Оно карается суровым возмездием.

Итоговым произведением Блока стала поэма «Двенадцать». Рассматривая ее не только в рамках творчества Александра Блока, но в более широком культурно-историческом и литературном контексте, нельзя не признать ее явлением чрезвычайно органичным для того времени и даже эпохальным. Это произведение как бы подводит итог идейному развитию всей предшествующей эпохи и, действительно, вносит весомый вклад в будущую идеологию.

Глубоко закономерно именно то, что Блок, при начале «рубежа веков» создав «Стихи о Прекрасной Даме», закончил «Двенадцатью» –это вполне соответствует развитию концепции человека и образа положительного героя в ту эпоху.

Начавшись кризисом революционно-демократической идеологии и концепции «человека общественного», эпоха завершалась гораздо более всеобъемлющим кризисом – крушением самого гуманизма.

Репозиторий ВГУ

Система ценностей гуманизма – который складывается как идеология, начиная с эпохи Возрождения, – основана, как известно, на идеале Человека с большой буквы, не имеющего каких-либо ограничений; определяющие характеристики этого героя сводятся, в сущности, всего к двум – но абсолютным – это всестороннее развитие и совершенная свобода. В течение нескольких последующих столетий человечество в идейном отношении жило в эре гуманизма, и все конкретно-исторические концепции человека, предлагавшиеся разными культурами, по большому счету, были идейными вариантами в пределах гуманизма; целью же исторического развития представляется, в конечной перспективе, именно Человек с большой буквы – что особенно характерно для XIX века с его оптимистическим пафосом и верой в «прогресс».

Но именно на «рубеже веков», в конце XIX – начале XX столетия, стало выясняться, что развитие человеческого общества идет совсем не в ту сторону. Гуманизм, все более становясь «великой традицией», все более не соответствовал реальной исторической действительности. Практическим идеалом общества все более оказывается не «всесторонне развитый» и «совершенно свободный» человек, а, наоборот, человек, односторонне специализированный («частичный») и конформист, фактически функциональная единица общества, «колесико и винтик». Объяснять ли это закономерностями развития «индустриального» общества – как это делают историки, социологи и философы – в данном случае не имеет значения. Нам здесь важно отметить, что если возможно говорить о «тоталитаризме» как идеологии, то это такая идеология, которая человека-«винтика» осмыслила именно как положительного героя.

В этой связи интересно рассмотреть идейно-художественную эволюцию творчества Горького. Начав как эпигон позднего, уже деморализованного народничества с его культом обреченного героя-одиночки («Песня о Соколе», «Старуха Изергиль», «Легенда о Данко»), а также певец «сверхчеловека» («рассказы о босяках»), Горький довольно скоро попадает под идейное влияние марксизма и в романе «Фома Гордеев» подводит итог всякому индивидуальному «бунтарству», фактически отдельному героическому действию. В дальнейшем его поиски новой концепции человека, нового образа положительного героя,

Репозиторий ВГУ

соответствующего эпохе, происходят в идеологическом русле марксистского «коллективизма» – плодом чего и стали пьеса «Враги» и, главное, роман «Мать».

Как известно, Горький задумывал свое произведение в полемическом противопоставлении роману Чернышевского «Что делать?». Обоснованно критикуя образ Рахметова как положительного героя, – который, действительно, не может быть признан сколько-нибудь реалистическим и типичным образом революционера-шестидесятника, а ведет свое происхождение, скорее, от французской авантюрной литературы (А. Дюма, Э. Сю и т.п.) и является, по существу, типом «графа Рудольфа» или «Монте-Кристо» на русской почве, – обоснованно его критикуя, Горький предложил в лице Павла Власова гораздо более соответствующий действительности и требованиям времени образ героя революционера. Но, хотя и предложив своим героем антитезу рахметовской исключительности и таинственности, Горький не решил главную идейно-художественную задачу этой полемики – не раскрыл внутренних закономерностей становления революционера, психологию этого становления. Герой Чернышевского из аристократа и богатого наследника становится революционером в одночасье, буквально «чудом» – в итоге одного лишь ночного разговора с другом, в течение одного абзаца текста; это, может быть, самое слабое место в образе Рахметова. Однако и Горький, отметивший этот недостаток, в своем романе в точности его повторяет. Превращение Павла Власова из простого мастерового и чуть ли не хулигана в сознательного революционера происходит столь же мгновенно – опять же в течение одного абзаца: только что купил «рубашку с крахмальной грудью» и гармонь, и вот, разочарованный первой гулянкой, стал «понемногу уклоняться с торной дороги всех», начал ходить в город, приносить оттуда книги, – а через несколько фраз в его хибарке уже происходит собрание. Какие именно мотивы побудили Павла так изменить свою жизнь, происходила ли в нем какая-либо внутренняя борьба – автор об этом ничего не говорит. А между тем его герой имел на выбор и другие возможности, более очевидные. В принципе, Павел Власов – это типичный горьковский «выламывающийся» герой, то есть не соответствующий среде. И ранний Горький художественно убедительно показывал, какие жизненные выборы ему предстоят и какие ре-

Репозиторий ВГУ

шения он, как правило, принимает. Самое очевидное, что мог бы предпринять в своей ситуации Павел Власов – незаурядный и сильный юноша, томящийся жизнью в фабричной слободе, – это бросить все и уйти в «вольные казаки», в «босяки» (подобно, например, Коновалову). Но Горький теперешний даже не дает своему герою возможности такого выбора – и это не художественный просчет, а принципиальное идейное решение. Своего рода идеологическим комментарием к роману «Мать» может служить трактат Горького «Разрушение личности», написанный несколько позже. Содержание его направлено не просто против «буржуазного индивидуализма», но против самой категории «личности», которая как таковая объявляется здесь пережитком прошлого. Субъектом действия, в том числе и нравственного выбора, по Горькому, отныне становится «коллектив», «масса», отдельная же личность теряет в этом всякий суверенитет, становясь, очевидно, только «колесиком и винтиком» коллектива. Понятно отсюда, почему Павел Власов, Находка, Весовщиков и другие не имеют, по существу, никакой индивидуальной воли, действуя только в пределах «классовой необходимости»; понятно, откуда и такая слабая индивидуализация этих героев, ограничивающаяся тем, что Находка – «хохол», а Весовщиков – «угрюмый», и т.п. Ведь подлинный герой романа – коллектив, это весь кружок революционеров и рабочая слободка в целом. Отдельно же взятые «личности» тут не играют никакой собственной роли и, главное, не осуществляют никакого собственного выбора – поэтому, несмотря на драматизм событий, сами герои не являются ни драматическими, ни трагическими, им невозможно сопереживать, и в целом настроение романа устойчиво оптимистическое. Поэтому и сюжетно он развивается не как «роман воспитания», а как «производственный роман», сводясь своим содержанием не к «психологии революционеров» (как декларировал Горький), а к технологии революционного дела.

Впоследствии, уже в двадцатые годы, эту концепцию человека-«колесика и винтика» довел до крайнего предела Пролеткульт, один из идеологов которого, А. Гастев, утверждал, что человек коммунистического будущего не будет иметь даже имени, а будет обозначаться буквенным или цифровым индексом, чувства же и переживания отдельных индивидуумов станут нормативными и будут «измеряться манометром и таксометром», и т.п. – и

Репозиторий ВГУ

все это преподносилось как идеал. Нечто подобное утверждал и ЛЕФ, и конструктивизм, и некоторые другие течения становящейся советской литературы.

Таким образом, имея все это в виду, нельзя не согласиться с тем, что Горький, действительно, выступил в современной ему культуре как идейный новатор и основоположник целого направления в литературе – которое по-своему было не менее значительным, чем символизм. Другое дело, как оценить это новаторство.

Возвращаясь же к поэме Блока «Двенадцать», еще раз подчеркнем, что эволюция Блока от символического гуманизма к осмыслению человека в духе тоталитарной идеологии, к идеалу «колесика и винтика» – который фактически и утверждается в поэме, – эта эволюция была эпохально закономерной, и «Двенадцать» никак не могут быть признаны ни случайностью, ни личной ошибкой поэта (как сочли некоторые современники Блока и как начинают вновь считать теперь). Напротив, Блок в этой поэме более, чем где-либо еще, выступил как «поэт-пророк», подлинный медиум глубинных сил истории.

Вскоре возникает и идейно-художественная оппозиция тоталитарной концепции человека – именно как осознание ее последствий, – которая выразилась в особом жанре «антиутопии»: например, «Мы» Е. Замятина, «Котлован» А. Платонова, а на Западе – «Прекрасный новый мир» О. Хаксли. Но еще до появления жанра «антиутопии» кризис гуманизма и «дегуманизация» общества породили стихийную идейно-художественную реакцию в литературе и искусстве.

Для завершенности и полноты картины литературного процесса «рубежа веков» необходимо сказать и о модернизме.

Модернизм есть прежде всего тип эпохального трагического сознания – отчаяния от полной и окончательной утраты гуманистического идеала и ужаса перед наступающим обезличиванием и «тоталитарным» порабощением человека. Для понимания специфики модернистского сознания важно отметить его существенное отличие от сознания романтического – возникшего на сто лет ранее в похожей ситуации духовного кризиса, но далеко не столь крайнего в своем трагизме. Романтизм не подвергал сомнению незыблемость основ «человеческого» и, несмотря ни на что, давал человеку возможность некоторого идеала, то есть смысла

Репозиторий ВГУ

жизни. По существу, противоположность между рационализмом и романтизмом относительна, это было противоречием внутри гуманистической идеологии, противоречием ее развития. Модернизм же зарождался в эпоху кризиса гуманизма, когда извечная система человеческих ценностей была поколеблена.

Но крушение системы ценностей закономерно приводит и к развалу всей системы значений, то есть к тотальному обессмысливанию всего и вся, к состоянию перманентной и неразрешимой психологической катастрофы. Отсюда и полный иррационализм, и крайняя эмоциональность модернистского сознания: по существу, оно представляет собой стихийное переживание, длящийся «крик».

Модернизм в искусстве (изобразительном прежде всего) выразился двояко: во-первых, в виде многообразных так называемых «беспредметных» течений – кубизма, абстракционизма, сюрреализма и т.п., – которые в принципе отказались от изображения предметной действительности, обратившись к чистому декоративизму и формализму; и, таким образом, только косвенно и отчасти засвидетельствовали то, что «Человек умер». Во-вторых, новейшее трагическое сознание прямо и непосредственно выразилось в литературе и искусстве как экспрессионизм – направление, которое принципиально и качественно отличается от всех прочих модернистских течений. Отличается именно тем, что в экспрессионизме само иррациональное трагическое «переживание» становится так или иначе свойственно любому произведению искусства (кроме «беспредметного»). В классической традиции оно мотивировано темой и опосредовано сюжетом – подобно тому, как и в психологии эмоции не играют самодовлеющей роли, а являются только сигналом, предваряющим осознание и оценку ситуации. Но иррациональное сознание экспрессиониста не принимает действительность как систему значений, не понимает или отказывается понять объективные связи и отношения, и поэтому его эмоции оказываются для него единственной несомненной реальностью, самодовлеющей данностью, то есть, в конечном счете, именно объективным свойством «ужасной» действительности. Вследствие этого в произведении экспрессионизма настроения, эмоции, аффекты художника обретают надличное существование в самом предмете изображения, «опредмечиваются» в нем – как это можно видеть на примере произведений Ван-

Репозиторий ВГУ

Гога (в живописи) или Кафки (в литературе). А.В. Луначарский произведение экспрессиониста удачно называет кошмарным или райским воплощением сна. Экспрессионизм как художественный метод – это не уход от предмета, как в абстракционизме и т.п., а направленное «искажение», или деформация предмета с тем, чтобы придать ему повышенную «выразительность» (экспрессию). Сущность этого метода можно определить как пересоздание действительности переживанием художника.

Элементы экспрессионизма усматриваются и в творчестве Блока (именно в кризисные его моменты): в таких произведениях, как «Обман», «Все кричали у круглых столов...», «В кабаках, в переулках, в извивах...». Но настоящим и крупнейшим русским экспрессионистом является, безусловно, ранний Маяковский.

В советском литературоведении Маяковский традиционно рассматривался, наряду с Горьким, как один из «отцов-основателей» социалистического реализма. Но так было не всегда. Для современников, да и для самого Маяковского, несомненна была его принадлежность к модернистским течениям, а именно к футуризму. В двадцатые годы он считался всего лишь «попутчиком» и после своей гибели чуть было вообще не исчез из истории литературы, но последовало, как известно, высочайшее его определение «лучшим и талантливейшим поэтом нашей эпохи», после чего все переменилось. Маяковский стал советским классиком, стал издаваться и изучаться – но в то же время произошло неизбежное тенденциозное выпрямление его творческого пути. Его дооктябрьскому творчеству приписывались черты то «критического реализма», то «революционного романтизма», на деле же это означало отрыв некоторого абстрактного «идейного содержания» произведений от их действительной формы, своеобразие которой списывалось все же на модернистские тенденции.

Действительно, самые ранние стихотворения Маяковского – такие, как «Ночь», «Утро», «Уличное», «Из улицы в улицу» и другие – плохо поддаются теоретической интерпретации. Бросается в глаза их чрезмерная, избыточная метафоричность. Некоторые метафоры еще можно прочитать как пластические, «живописные» образы, но они немногочисленны и тонут в массе совершенно непонятных, как будто произвольных метафор. Ни в одном из этих стихотворений не выдерживается целое «живописного этюда» и во-

Репозиторий ВГУ

обще какое бы то ни было стилевое и смысловое единство. Так что не приходится и говорить о целостном произведении, а только о некоторой сумме «самоценностных», «виньеточных» образов.

Обычно к этому и сводились все исследования первых стихотворений Маяковского – к констатации самодовлеющей, бессодержательной метафоричности, после чего проблема снималась ссылкой на «отрицательное влияние футуризма». Между тем эта метафоричность сама по себе и есть содержание данных стихотворений. В контексте дальнейшего творчества Маяковского их следует определить как упражнения в метафоризации, приводящие к раскрепощению ассоциативного мышления и, в конечном счете, к овладению новым и своеобразным способом метафорического пересоздания действительности – а именно экспрессионистским. С этой точки зрения возможно произвести в «хаосе» метафор определенную стратификацию и выделить, по крайней мере, три уровня метафорических образов, соответственно трем этапам становления.

Развитие русской поэзии после символизма во многом было аналогично развитию живописи того времени. Так, первой ее тенденцией явился импрессионизм – стремление к предельно конкретной передаче индивидуального впечатления или переживания. В поэзии основным импрессионистическим приемом стала метафора, что привело к ее количественному и качественному расцвету, к возможности самых смелых уподоблений: «Точно Лаокоон, будет дым на трескучем морозе...» – у Пастернака, или у Есенина – «Выткался на озере алый цвет зари...» и т.п. Импрессионистскими являются и «живописные» образы ранних стихотворений Маяковского: «Багровый и белый отброшен и скомкан...» («Ночь») – и это первый уровень его метафоризма.

Но подобно тому как техника импрессионизма в живописи привела к высвобождению элементов формы (линии, цвета, фактуры и т.д.), которые были осознаны как самостоятельное содержание кубизмом, абстракционизмом и другими «беспредметными» течениями – так и импрессионизм в поэзии привел, в итоге, к «эмансипации» метафоры как приема: впервые в истории русской поэзии приобрело самоценность ее категориальное свойство связывать воедино самые разнородные значения, уже не мотивируя это каким-либо сходством или единством впечатления. Примером такой практики и явился русский литературный футуризм,

Репозиторий ВГУ

провозгласивший «освобождение слова от грязного клейма значения» и принцип «фактуры слова», частным случаем которого стала своеобразная беспредметная метафора: например, «Зори раскинут кумач, Зорко пылает палач...» – у Д. Бурлюка; «Если станет жалко мне вазы вашей муки, Сбитый каблуками облачного танца...» – у Маяковского. Содержание здесь – семантическая «фактура», переживание самого столкновения чужеродных значений. Таков второй уровень метафоризма раннего Маяковского, собственно футуристический или, точнее, абстрактный, преобладающий в его первых стихах.

Маяковский, однако, на этом не остановился, и в перспективе его дальнейшего творчества «фактура слова» оказалась не целью, а средством. В подобных метафорах то и дело возникают спонтанные обертоны, дополнительные смыслы; как правило, поэт их не развивает, бросает образ ради нового образа, поглощенный нагнетанием «фактуры». Но иногда в таких случаях ему открывается возможность создания принципиально новых метафор, перерастающих своим содержанием и внешнюю изобразительность, и простую экстравагантность. Рождение подобного образа можно видеть в финале стихотворения «Из улицы в улицу»: «Ветер колючий трубе вырывает дымчатой шерсти клок. Лысый фонарь сладострастно снимает с улицы черный чулок». Здесь есть моменты и наглядности, и фактуры, но они второстепенны – образ создается прежде всего переживанием поэта, которое первично по отношению к предметному мотиву. Это мрачное, тяжелое переживание вторгается в предмет и деформирует, пересоздает его, то есть опредмечивается в нем. Отсюда можно заключить, что метафора такого рода является элементарным поэтическим эквивалентом эспрессионизма.

Экспрессионистские метафоры – это третий уровень метафоризма первых стихотворений Маяковского и наиболее перспективный. Вначале они проявляются только как отдельные детали, фрагментарно, но именно на их основе происходит затем становление стилевого единства. Впервые у Маяковского полностью построены на опредмечивании целостного, единого настроения стихотворения «Порт» и «Адище города», которые, впрочем, сюжетно еще остаются рационалистичным перечислением отдельных деталей. Об экспрессионизме Маяковского как

Репозиторий ВГУ

художественной системе со специфическим героем, конфликтом, сюжетом можно говорить начиная с цикла «Я»: «По мостовой моей души изъезженной...» – героя потрясает, «что перекрестком распяты городовые», в этом и заключается конфликт; «рыданию» героя необходимо излиться, и для этого достаточно неуловимого сходства постового на перекрестке с распятием. Происходит тотальный, характерно «сновиденческий» сдвиг всей семантики. Примерно через год после начала, к середине 1913 года, экспрессионизм как развившийся метод уже полностью утверждается в творчестве Маяковского. Впрочем, вскоре Маяковский перерастает «чистый экспрессионизм» – вследствие тяготения к эпическому жанру и концептуальности уже тогда проявившейся в нем потребности наиболее полного высказывания «о времени и о себе». Уже в трагедии «Владимир Маяковский» он задним числом стремится выразить некую общую идею, хотя и безосновательно; поэму же «Облако в штанах» прямо строит как идейный тетраптих, «четыре крика четырех частей». Однако нет достаточных оснований и в этот период приписывать ему какую-либо сознательную «революционность», реалистическую или романтическую (как это делалось прежде). Напротив, поэма «Облако в штанах» наглядно воплощает все то же, характерное для экспрессионизма, настроение абсолютного одиночества и пессимизма перед лицом враждебной действительности. Не являются исключениями и даже такие, казалось бы, наиболее определенные в идейном отношении моменты, когда герой с позиции неиндивидуалистического «я», а коллективистского «мы» обращается к «миллионам, с шагом саженьим» (во второй части) – поскольку те же самые «уличные тыщи» буквально через несколько строк набрасываются на него с криком: «Распни, распни его!». Такого рода противоречия заставляют признать и в этом действительно впечатляющем «мы» не реальное идейное достижение, а всего лишь потребность, не находящую воплощения, одно только «переживание». О размахе ничем не сдерживаемого иррационального трагического переживания свидетельствуют колебания молодого Маяковского от явной социальной тенденции («Облако в штанах», «Вам») до некоторой мезантропии и даже солипсизма («Ничего не понимают», «Нате!», «Надоело», «Себе, любимому посвящает эти строки автор» и др.). Итоговое произведение дооктябрьского творчества Маяковского – поэма «Человек» – это великое

Репозиторий ВГУ

отречение от «Всего» – до конца обнаружила типично модернистскую катастрофичность его сознания.

И большевистскую революцию Маяковский принял, очевидно, по тем же субъективным причинам, что и Блок – при всем несходстве личностей, – как единственный выход лично для себя. В этом два по-разному трагических поэта полностью совпали. Сходным образом эволюционирует и поэтика обоих. Идейно-художественным аналогом «Двенадцати» можно считать «Мистерию-Буфф» и «150000000» Маяковского – само устрашающее количество нулей в названии которой уже раскрывает ее пафос человека-«колесика и винтика».

Но, говоря об «антиутопии», внутри самой советской литературы, по мере ее созревания, этот идеал подвергся переоценке и отрицанию. Тот же Горький, еще до 1917 года, в начале своей автобиографической трилогии фактически опроверг собственную концепцию героя, данную им в романе «Мать». Его Алеша Пешков, во многом личностно похожий на юного Павла Власова, тем решающе от него и отличается, что живет в мире «на свой страх и риск», постоянно становясь перед нравственным выбором, сам его осуществляет и несет всю полноту ответственности за него. В образе автобиографического героя Горького уже можно видеть возрождение в новых исторических условиях гуманистической и реалистической концепции человека, противостоящей тоталитарному его пониманию. Впоследствии же этот вновь возрожденный идеал будет утверждаться в советской литературе двадцатых годов вопреки идеологии «кожаных курток», плакатно-схематичных «борцов» в таких, хоть и немногочисленных произведениях, как «Разгром» Фадеева, – и наконец, с толстовской эпической мощью и достоевской психологической глубиной развернется в образе Григория Мелехова в «Тихом Доне» Шолохова.

ПРИМЕЧАНИЕ

1. Блок А.А. Собр. соч. В 6 т. Т. 1. – Л.: Худ. лит., 1980–1982. – С. 467. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

Репозиторий ВГУ

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. *Почему литературная периодизация конца XIX – начала XX века, основанная на идее «трех этапов освободительного движения в России», не вполне отвечает требованиям объективности?*
2. *Почему проблему периодизации рассматриваемого периода предпочтительнее решать с учетом эволюции положительного героя?*
3. *Какие традиции, философские и литературные, находят свое завершение в эпохе «рубежа веков»?*
4. *В чем заключается аксиологическая и этическая сущность русского символизма?*
5. *Каков внутренний смысл этапов «пути» А. Блока, обозначенных им как «тезис», «антитезис» и «синтез»?*
6. *Почему Блок назвал три книги своих стихотворений «трилогией вочеловечения»?*
7. *Какая из концепций прочтения поэмы Блока «Двенадцать» представляется вам наиболее убедительной? Почему?*
8. *Какова диалектика положительного героя М. Горького в указанный период?*
9. *С какими явлениями духовной, культурной и общественной жизни эпохи связано становление творческого метода В. Маяковского? В чем выражается своеобразие художественного почерка поэта?*

Репозиторий ВГУ

Г Л А В А VI

ЗАПЕЧАТЛЕВШИЙ «ДУШУ РУССКОЙ СМУТЫ» (По страницам произведений М.А. Булгакова)

Бурные события в России второй половины 10-х годов разрушили естественный характер развития искусства и литературы, при котором не прерывается цепь преемственности. При том, что русская творческая интеллигенция ничуть не отставала в новациях от своих западноевропейских коллег, полного разрыва с традицией, отказа от достижений века девятнадцатого русская художественная мысль девяностых-девятисотых годов не знает. Да, были многочисленные статьи «магов и волшебников» от искусства, манифесты русского футуризма с призывами «сбросить классиков с парохода современности». Но они имели скорее эпатажный характер в области преимущественно формальных поисков, почти не затрагивая традиционно гуманистических основ искусства, его ценностной ориентации.

После революции и гражданской войны эстетическая и художественная мысль в двадцатые годы претерпевает более серьезные и глубокие изменения. Сначала Пролеткульт, затем РАПП и ЛЕФ пытались узаконить эстетически подход к искусству с меркой революционной целесообразности и полезности его для «общепролетарского дела» – предельно утилитарная концепция творчества становилась явно доминирующей. Она характеризуется полным разрывом с традицией, с отечественной и мировой классикой в своем декларируемом стремлении создать «новое», «чисто пролетарское искусство». Она доводит до абсурда «классового подхода» такое утвердившееся в русской эстетической мысли понятие, как тенденциозность художника и искусства вообще. Его адепты вольно или невольно разрушали веками складывавшуюся в искусстве гуманистическую концепцию человека и общества. В категоричной императивности требований к писателю, поэту, художнику, композитору эстетика и сопутствующая ей критика 1920-х годов и позже оставили далеко позади строгость правил классицизма.

Гнетущее воздействие революционеров от искусства на творческую жизнь многократно усиливалось тем, что имели они статус почти официальный, коль выступали с позиций якобы защиты духовного здоровья класса-

Репозиторий ВГУ

гегемона, несмотря на робкие попытки тогдашнего куратора искусства в правительстве А.В. Луначарского обуздать их притязания на монопольное право определять требования к пище духовной от имени победившего пролетариата.

И среди этого разгула «неистовых ревнителей» нового искусства, свободного от «буржуазных влияний», лишь немногие из только вступавших в двадцатые годы XX века на литературное поприще авторов имели смелость следовать традиции, художественно осмысляя совершенно новый материал действительности. Они продолжили дело развития богатейшего гуманистического и эстетического опыта русской классической литературы и ближайшего им по времени «рубежа веков». За что получали ярлыки «буржуазного охвостья», «кулацких подпевал», «литературных староверов» в критике, обструкцию – в издательствах, а нередко и досье в ОГПУ. Из таких «традиционалистов» вышли все будущие классики русской советской литературы XX века – М.А. Шолохов, Л.М. Леонов, А.П. Платонов, М.А. Булгаков...

Среди талантливой плеяды писателей, вступивших в литературу русскую после Октябрьской революции и гражданской войны, Михаил Афанасьевич Булгаков (1891–1940) занимает место особое. Он прошел жизненный и творческий путь, быть может, самый тернистый, исполненный великих надежд и сокрушительных разочарований, взлетов и страданий духа. Писательские судьбы многих из этого поколения непросты, складывались драматично и даже трагически порой, и М.А. Булгаков здесь не исключение. Его «особость», непохожесть в другом.

Поразительна в Булгакове разносторонность дарования – публицист, прозаик, драматург, автор либретто опер на исторические темы, театральных инсценировок крупнейших произведений мировой и отечественной классики, переводчик. И все это не дилетантски, не по-любительски – литература была для него чем-то вроде священнодействия, и он не умел делать что-то, с ней связанное, ниже планки художественного мастерства, установленной самому себе очень высоко.

Писатель, чья профессиональная деятельность насчитывает еле-еле два десятка лет, поражает историков литературы творче-

Репозиторий БГУ

ской плодовитостью и мощью, явленной им на пути, где запретов, отказов в публикации, критических разносов было куда больше, чем благосклонности издательств и критиков. Романы «Белая гвардия», «Мольер», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита», повести «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце», «Тайному другу», рассказы («Морфий», «Записки юного врача», «Красная корона», «Необыкновенные приключения доктора», «Ханский огонь» и многие другие), оригинальные пьесы «Дни Турбиных», «Бег», «Зойкина квартира», «Иван Васильевич», «Блаженство», «Адам и Ева», «Кабала святош», «Багровый остров», «Последний путь», «Батум», инсценировки по «Мертвым душам», «Войне и миру», «Дон Кихоту», газетная публицистика, еще и не собранная полностью, – все это дает представление о титанической работоспособности мастера и в то же время об оставшемся нереализованном потенциале.

И, наконец, третья составляющая его «непохожести», может, самая главная – это неумение и нежелание подстраиваться под конъюнктуру. А если это и случилось однажды (с пьесой «Батум», написать которую его уговорило руководство МХАТа, желавшее поставить к 60-летию вождя пьесу о нем), – его представление о цели и смысле писательского труда, о творческой свободе, сама природа и суть его таланта сопротивлялись такой заангажированности. Пьеса вышла, не отмеченная «десницей великого мастера», хотя блестки булгаковского дарования в построении диалогов делают ее внешне привлекательной и эффектной.

М.А. Булгакова на фоне его современников-литераторов, пытавшихся творить новое революционное искусство, отличает старомодность стиля письма, консервативная приверженность традициям века прошлого. Отчего все эти новые «левые» в искусстве заказывали ему путь в «большую» литературу, утверждая, что он «хороший юморист» (Ю. Олеша), «его дело – сатирические фельетоны» (В. Катаев) (11, с. 238–239). Не будем акцентировать внимание на слепоте коллег-современников, не сумевших разглядеть в ранних литературных опытах Булгакова нечто большее, чем сатирическое осмеяние нравов новой бюрократии и пороков ее породившего общества. Тем более, что звучали и другие голоса – Евгения Замятина и Максимилиана Волошина, например. Первый утверждал после публикации «Дьяволиады»,

Репозиторий ВГУ

что «от автора, по-видимому, можно ждать хороших работ» (11, с. 218). Крымский затворник высказал более существенное и важное применительно к содержательной стороне творчества начинающего писателя. Он писал, что Булгаков был «первый, кто запечатлел душу русской смуты» (11, с. 246, 251), тем самым выделив его из числа прозаиков и драматургов, кого увлекала чисто внешняя, событийная, романтическая сторона социального противостояния в тогдашней России. И, что принципиально важно, если большинство собратьев по перу в изображении событий придерживалось версии красных (А. Фадеев, М. Шолохов, Д. Фурманов, Б. Лавренев, К. Тренев, Вс. Иванов, И. Бабель и т.д.), то М. Булгаков – едва ли не единственный автор, показавший, по не остывшим еще следам, гражданскую войну, как она виделась из противоположного лагеря. Чем вызвал ярость у неистовых ревнителей классового подхода, приклеивших ему ярлык «новобуржуазного отродья», «классового врага в литературе» (11, с. 274, 295).

«Белая идея» в булгаковских произведениях питалась не ненавистью к черни за отнятые революцией привилегии (у героев Булгакова из лагеря белых их попросту не было), а болью за Отечество, за порушенную державу, за традиционные ценности русского национального самосознания, от которых так пренебрежительно отворачивалась революция. Хулители М. Булгакова не видели или не хотели видеть и того, что в «Белой гвардии», в «Днях Турбиных» и в «Беге» художественно убедительно показано внутреннее разложение, кризис белой идеи; не видели признания великой исторической правоты того общественного и социального идеала, что провозглашался конечной целью революции. Ожесточение борьбы со стороны красных подпитывалось идеей социальной справедливости и даже религиозным идеалом всеобщего братства, тогда как белая идея не смогла противопоставить им свои, онтологически адекватные, близкие и понятные широким массам мотивировки борьбы. Не видели или не хотели видеть, что писатель стремился честно сотрудничать с новой властью, служить России, ее народу своим талантом, но без того, чтобы ему что-то навязывали сверху. В письме правительству СССР он искренне называл единственное условие такого сотрудничества – свободу творчества. «Я горячий поклонник этой сво-

Репозиторий ВГУ

боды и полагаю, что если кто-нибудь из писателей задумал бы доказывать, что она ему не нужна, он уподобился бы рыбе, публично уверяющей, что ей не нужна вода... Я предлагаю СССР совершенно честного, без всякой тени вредительства, специалиста...» (8, с. 552; 9, с. 32–33).

Таким, по прошествии шести десятилетий после смерти, видится М.А. Булгаков как личность и как писатель в контексте литературы и истории русской 20–30 годов XX столетия: не желающим в творчестве повторять предшественников и современников при всем к ним уважении, быть на них похожим, заискивать перед властью и держать, в то же время, фигу в кармане.

Родился Михаил Афанасьевич в семье преподавателя Киевской Духовной академии, был старшим из семи детей. Семья принадлежала к среде разночинной интеллигенции, которая в тогдашней России только способностями своими и исключительным трудолюбием пробивала путь к знаниям, к положению в обществе и материальному благополучию. Учился Булгаков в лучшей киевской гимназии – Первой Александровской, затем на медицинском факультете Киевского Императорского университета, закончил его с отличием. Шла первая мировая война, он был мобилизован в армию, работал в полевых госпиталях. Осенью шестнадцатого года был отозван с фронта и направлен заведовать земской больницей в селе Никольском Смоленской губернии. После октября 1917 года вернулся в Киев, занялся частной медицинской практикой. Но вихрь революции и гражданской войны подхватил молодого врача, именно подхватил, а не увлек; к политической жизни он был довольно равнодушен уже в ранней юности, не принимал участия в политических акциях киевских гимназистов и студентов (11, с. 20–21). Несколько раз сменявшаяся в Киеве власть в 1918–1920 годах мобилизовывала под свои знамена Булгакова: врачи нужны были любой воюющей армии – деникинской, петлюровской, большевистской.

Главное, что он вынес из гари гражданской смуты, – это ненависть к кровопролитию, к насилию над людьми, какими бы лозунгами оно ни освящалось.

Обосновавшись осенью 1921 года в Москве, Михаил Афанасьевич зарабатывает на хлеб насущный литературным трудом, сотрудничает в газетах «Труд», «Накануне», специальных меди-

Репозиторий ВГУ

цинских журналах. Журналистика влекла его не как профессия, а как некая ступенька к «большой литературе». Первыми шагами в ней стали три повести «Дьяволиада», «Роковые яйца» и «Собачье сердце». Первые две опубликованы в альманахе «Недра» соответственно в 1924 и 1925 годах. Они обратили на себя внимание не только читателей, критиков, но и, особенно «Роковые яйца», наблюдающих и карающих органов революции ОГПУ-ВЧК. Наблюдение это было столь пристальным, что третья, наиболее художественно совершенная повесть «Собачье сердце» на родине увидела свет только через 60 с лишним лет после создания.

А подлинную литературную славу М. Булгакову принесли во второй половине 20-х годов XX столетия пьесы «Дни Турбиных» и «Зойкина квартира», триумфально шедшая во многих театрах. Право на монопольную постановку «Дней Турбиных» имел МХАТ, и спектакль по этой пьесе прошел на его сцене свыше девятисот восьмидесяти раз (8, с. 184). Какая еще пьеса современных Булгакову драматургов может похвастать такой сценической судьбой! А ведь тогда на драматургической ниве работали Вс. Иванов, К. Тренев, Б. Лавренев, В. Вишневский, В. Маяковский, Н. Эрдман, В. Биль-Белоцерковский. С середины двадцатых годов начинается его путь в «большой литературе», исполненный и все сметающей творческой энергии и повергающих порой в прострацию сомнений и разочарований. Не в собственном призвании – нет!, а в том, нужно ли кому-нибудь то, что он делает как писатель. Литературный труд для М. Булгакова был не столько прибежищем мятежного духа, средством самовыражения или самоутверждения, сколько высоким общественным служением, добровольно взятым на себя. Тем, что всегда отличало русскую изящную словесность, в чем не стеснялись признаваться ее лучшие мастера – от Пушкина до Чехова, от Фонвизина до Салтыкова-Щедрина. Он хотел честно служить народу, новой России своим талантом, но в этом стремлении постоянно натыкался на враждебность и властей официальных, и, особенно, собратьев по перу.

Драматическая дилогия о смуте

Дебютом Булгакова-драматурга, если не считать пьесы

Репозиторий ВГУ

«Сыновья муллы» и других, написанных ради заработка в 1920–1921 годах во Владикавказе и названных позже самим автором «хламом», стала пьеса «Дни Турбиных», поставленная МХАТом в октябре 1926 года. В этот театральный сезон спектакль прошел 108 раз, т.е. каждый третий день давали булгаковскую пьесу, если исходить из того, что сезон длится в среднем десять месяцев. Успех у публики действительно впечатляющий. Сценическая история этой пьесы – курьезный пример несовпадения мнений и вкусов зрителей с таковыми официозных критиков. За четыре почти года, что шел спектакль на сцене до первой приостановки, Булгаков собрал в своей коллекции около трехсот «враждебно-ругательных отзывов» о своей пьесе и только четыре – положительных (10, с. 222–224). Нечто беспрецедентное в истории травли русского писателя у него на родине. Травли не со стороны властей (они бы просто запретили пьесу), а со стороны собратьев по писательскому цеху. Недоброжелатели и откровенные завистники в конце концов добились, что Главрепертком (орган официальный) снял пьесу с репертуара – своеобразный запрет, длившийся чуть меньше трех лет: в феврале 1932 года спектакли по пьесе возобновлены на сцене МХАТа с прежним успехом у публики.

Действие пьесы развертывается в конце 1918 – начале 1919 годов в Киеве, когда гетманская власть, лишенная поддержки немцев, уступила место Директории во главе с С. Петлюрой, провозгласившей Украинскую Народную Республику, жизнь которой оказалась еще короче, чем незалежной Украины под управлением гетмана Скоропадского. Потому что с Севера шли большевики, а за ними «мужички тучей». Оформившееся к тому времени на Украине белое движение оказалось в кольце ненависти: крестьяне, шедшие как за Петлюрой, так и за большевиками, одинаково «рейтузы с кантом... видеть не могут... Сейчас же за пулеметы берутся», как образно характеризует ситуацию штабс-капитан Виктор Мышлаевский.

Добровольческие части, сформированные в Киеве из офицеров, юнкеров и студентов, должны были защищать гетманскую власть от мужицкой армии Петлюры. Начало пьесы – это последние дни гетмана, позорно бегущего затем из Киева в германском штабном поезде переодетым в мундир немецкого генерала. Сбежал с немцами и командующий Добровольческой армией князь

Репозиторий ВГУ

Белоруков. Замерзающие в окопах под Киевом офицеры-добровольцы брошены на произвол судьбы...

Из семи картин действие трех разворачивается за пределами квартиры Турбиных, что композиционно разрушает некоторую камерность пьесы, главные события в которой происходят в четырех стенах, за кремовыми шторами, по наивному мнению Лариосика «отделяющими нас от всего мира». Остальные герои драмы думают иначе, и оттого растерянность, неопределенность царят в этом уютном мирке, «полное расстройство нервов в турбинском доме... туманно... Ах как все туманно!», по определению Николки. Его старший брат полковник Алексей Турбин, отождествляя свой дом со всей Россией, говорит, что он похож на корабль. Не договаривая при этом соответствующий эпитет, но и так все ясно. После Елена будет рассказывать свой «вещий сон», где опять возникает мотив терпящего бедствие во время шторма корабля, трюмы которого заливает вода, пассажиры влезают на какие-то нары, а там крысы «такие омерзительные, такие огромные». Тревожное предчувствие грозных событий и вопрос «Что с нами будет?» определяют атмосферу всей драмы.

Первое действие, замкнутое в ограниченном пространстве квартиры Турбиных, – своеобразная экспозиция, знакомящая читателя с основными героями драмы. Появится здесь прямо из окопов обмороженный злой штабс-капитан Виктор Мышлаевский, затем озабоченный личными драмами кузен из Житомира Лариосик, за ним – помощник военного министра в правительстве гетмана полковник Владимир Тальберг, который уже «все рассчитал», сделал себе «командировку в Берлин от гетманского министерства», и таким образом его бегство с тонущего корабля выглядит очень респектабельно. Ближе к вечеру придут личный адъютант гетмана поручик Шервинский и капитан Студзинский. Веселое светское застолье, «последний ужин дивизиона» перед завтрашним выступлением на позиции вдруг дает сбой, омрачается из-за пустяка – отказа Студзинского пить предложенный Шервинским тост за здоровье гетмана. К Студзинскому присоединяется Турбин, и дружеский ужин превращается в ожесточенный спор. Политические реальности врываются сквозь кремовые шторы, за которыми, кажется Лариосику, стоящему в стороне от схватки, «отдыхаешь душой... забываешь обо всех ужасах граж-

Репозиторий ВГУ

данской войны». В конце концов все офицеры согласились с полковником Турбиным, когда он подвел итог: «В России, господа, две силы: большевики и мы. Мы еще встретимся. Вижу я более грозные времена... Мы не удержим Петлюру. Но ведь он ненадолго придет. А вот за ним придут большевики. Вот из-за этого я и иду! На рожон, но пойду! Потому что, когда мы встретимся с ними, дело пойдет веселее. Или мы их закопаем, или, вернее, они нас. Пью за встречу, господа!» (1, III, с. 27). Они пойдут завтра в бой с Петлюрой, но не за гетманскую Украину: «Империю Российскую мы будем защищать всегда». Крепко подвыпившие офицеры дружно поют гимн империи «Боже, царя храни!»

Начало всеми предчувствуемой катастрофы – в первой картине второго действия, где события развертываются во дворце гетмана глубокой ночью. Адъютант гетмана поручик Шервинский становится свидетелем «чистой немецкой работы» – операции по спасению гетмана от прорвавших оборону города петлюровцев, проводимой двумя германскими офицерами. Свидетелем комедии с переодеванием «отца нации» в мундир немецкого генерала, чтобы избежать народного гнева. В полном блеске булгаковское искусство беспощадной иронии представлено в этой картине, заканчивающейся почти фарсом. После гетмана переодевается в цивильное платье его адъютант, по телефону советует командиру защищающей город добровольческой дружины: «Бросайте все к чертовой матери и бегите...» Затем, после исчезновения Шервинского из дворца, дословно такой же совет дает другому, ничего не ведающему командиру добровольцев, позвонившему с позиций в приемную гетмана, лакей Федор: «Знаете что? Бросайте все к чертовой матери и бегите...» И очевидно на вопрос звонившего «Кто говорит?» добавляет: «Федор говорит... Федор!..» (1, III, с. 42–43).

Репозиторий ВГУ

Кульминация пьесы – третье действие, вернее, его первая картина, где командир добровольческого артиллерийского дивизиона полковник Алексей Турбин вынужден принять трудное, но единственно приемлемое для него решение. Спасти от бессмысленной смерти двести своих подчиненных. Сцена эта, исполненная высокого трагического пафоса, является у Булгакова-драматурга образцом так называемой массовой, не каждому автору дающейся. Какая буря эмоций, какой взрыв негодования, какие обвинения в трусости, бесчестии, угрозы арестовать и расстрелять изменника выплеснуты в ней! И какая холодная железная воля Турбина противостоит этой массе, готовой идти на заклание: «Я вас не поведу, потому что в балагане я не участвую, тем более, что за этот балаган заплатите своей кровью, и совершенно бессмысленно, все вы... Мне, боевому офицеру, поручили вас толкнуть в драку. Было бы за что! Но не за что. Я публично заявляю, что я вас не поведу и не пущу... Я на свою совесть и ответственность принимаю все, все принимаю, предупреждаю и, любя вас, посылаю домой... Срывайте погоны, бросайте винтовки и немедленно по домам (1, III, с. 53–54).

Субординация и чувство дисциплины, неотразимость аргументации полковника, аккомпанемент пушечных ударов заставили добровольцев выполнить показавшийся им сначала преступным и позорным приказ. Ворвавшимся в город петлюровцам не досталась легкая добыча – эти двести готовых к геройской смерти мальчиков. Смертельно раненный разрывом снаряда Турбин отдает последний приказ – совет своему младшему брату Николке: «Унтер-офицер Турбин, брось геройство к чертям!».

Формально развязка сценической интриги в пьесе – вторая картина третьего действия. За кремовые шторы, в уют турбинской квартиры возвращаются один за другим после разразившейся катастрофы Шервинский, Мышлаевский, Студзинский. Нет только старшего и младшего Турбиных. Растерянность, необъяснимое чувство вины, стыда за происшедшее, необоснованные упреки друг другу – над всем этим мечется в самом страшном предчувствии Елена: «Где Алексей?», «Убили Алексея!», «Алешу убили...». Пришедший в сознание раненый Николка его подтверждает репликой: «Убили командира...». Подходит к концу восемнадцатый – год рождения белой гвардии. Он еще не поражение

Репозиторий ВГУ

принес белому движению – лишь прозрение отдельным его участникам. У Булгакова – одному из героев пьесы, полковнику Турбину; но он погиб в столкновении с петлюровцами, он не дожил до главного, до той встречи, за которую пил в первом действии, – до встречи с большевиками, с Красной гвардией. К ней готовятся оставшиеся в живых.

События последнего, четвертого, действия развертываются в январе 1919 года в той же квартире. Очередная смена власти в Киеве – красные разбили Петлюру и вот-вот вступят в город. На вопрос Николки «А почему стрельбы нет?» Мышлаевский вроде как нахваливает большевиков: «Тихо, вежливо идут. И без всякого боя». А на самом деле констатирует факт, что если два месяца назад за гетмана еще шли в окопы белогвардейцы, то Петлюру никто от большевиков защищать не собирается, его войско оставляет город без всякого сопротивления, попросту бежит. Добровольцы снова между двух огней оказались и поставлены перед необходимостью еще более сложного, более драматического выбора. Поручик Шервинский, погоны скинув, избирает карьеру оперного певца. Капитан Студзинский собирается «уйти на Дон, к Деникину, и биться с большевиками». Виктор Мышлаевский, помня, как здесь, в Киеве, два месяца назад бросили их на произвол судьбы бежавшие с немцами генералы, заявляет: «...больше я с этими мерзавцами генералами дела не имею. Я кончил». На резонное замечание Студзинского, что большевики все равно не оставят его в покое, «они тебя мобилизуют», он взрывается непривычно длинным и серьезным монологом, представляющим собою идейный нерв всей пьесы: «И пойду и буду служить. Да!... Мне надоело изображать навоз в проруби. Пусть мобилизуют! По крайней мере буду знать, что я буду служить в русской армии. Народ не с нами. Народ против нас» (1, III, с. 71–72).

Так впервые за кремовыми шторами турбинского дома, где доселе собирались единомышленники, намечается раскол. Констатация завершения первого этапа русской смуты – вот что такое в историческом контексте четвертое действие пьесы. Русское общество определилось по отношению к большевикам – резко, бесповоротно. Шервинский, Лариосик, Николка избрали позицию нейтралитета, невмешательства, они «против ужасов гражданской войны». Студзинский и Мышлаевский, вчерашние бое-

Репозиторий ВГУ

вые соратники, становятся по разные стороны баррикад; в грозном девятнадцатом, решающем в столкновении белых и красных году, они встретятся на поле боя как враги. И если в конце первого действия все собравшиеся в доме Турбиных дружно поют «Так за царя, за нашу веру мы грянем громкое «Ура! Ура! Ура!», то в конце четвертого с немного карнавальным подтекстом, но другие слова звучат на этот же мотив в хоре завсегдатаев турбинских вечеров: «Так за Совет Народных Комиссаров мы грянем...». Примечательная деталь, существенная подробность: эта песня в первом действии звучала в исполнении весьма и весьма подвыпивших, но всех гостей; в четвертом же – почти трезвых, полностью отдающих отчет в своих действиях офицеров. И не всех; Студзинский в общем хоре не участвует, более того, реплику бросает коллегам: «Ну, это черт знает что!.. Как вам не стыдно!». В пьесе, хотя и написанной уже после закончившейся победой большевиков гражданской войны, Булгаков удивительно объективен не только как художник, но и как социолог, историк. Ведь антитеза «Мышлаевский – Студзинский», их противоположный выбор верно отражает истинное состояние в таком многочисленном социальном слое тогдашнего общества, как профессиональные военные бывшей царской армии. Как показали позднейшие мемуары и исследования историков, русское офицерство примерно поровну разделилось по своим симпатиям и соответственно по месту дальнейшей службы между красными и белыми (см. 3 и 5). Как истинный художник-реалист, как современник и участник тех событий Булгаков открыл эту истину гораздо раньше ученых; и поэтому говорить о каких-то конъюнктурных побуждениях, двигавших им при создании пьесы вообще и образов Алексея Турбина и Виктора Мышлаевского в частности, в свете позднейших открытий исторической науки и обнародованных статистических данных несерьезно. Как бы там ни интерпретировали в духе времени финал этой пьесы режиссеры МХАТа. Он действительно многослоен и многозначен, его подтекст истолковать можно по-разному, по меньшей мере, с трех точек зрения – Мышлаевского, Николки и Студзинского. Сразу после умилительных слов жаждущего покоя в «гавани с кремовыми шторами» Лариосика «мы отдохнем, мы отдохнем» раздаются, по авторским ремаркам, «далекие пушечные удары», «за сценой издалека, все приближаясь, оркестр играет

Репозиторий ВГУ

«Интернационал» и уже сделавший свой выбор Мышлаевский констатирует бесстрастно: «Господа, слышите? Это красные идут!». Такой репликой пьесу, по логике ее сюжета, можно было бы и закончить. Но автор дает высказаться еще двум персонажам, прежде чем опустить занавес, причем высказаться более эмоционально:

Н и к о л к а. Господа, сегодняшний вечер – великий пролог к новой исторической пьесе.

С т у д з и н с к и й. Кому – пролог, а кому – эпилог (1, III, с. 76).

Велик соблазн предельно идеологизировать эти реплики как выражение, заострение позиций действующих лиц: вот, дескать, юный, готовый принять новое Николка смотрит в будущее, полон веры и оптимизма, а не примирившийся Студзинский остается в прошлом, и отсюда такой пессимизм, сознание конца. На это можно возразить только, что в конце 1918 – начале 1919 года в противостоянии красных и белых ничто так резко не определилось, и высшие триумфы и поражения белого движения еще впереди. Но все, случившееся позже, дано знать не персонажам, а только автору. Поэтому очевидно природу двух заключительных реплик искать следует нигде кроме, как в авторском замысле, не подозревая при этом его (автора) в какой-то конъюнктурщине, в желании подкорректировать позиции своих героев так сказать постфактум, задним числом. Судя по авторской датировке, замысел пьес «Дни Турбиных» и «Бег» возник одновременно – в 1925 году. И позволим поэтому предположить, что реплика Николки – логическое продолжение высказанной его старшим братом Алексеем Турбиным во второй картине первого действия мысли о том, что когда в прямом столкновении встретятся красные и белые, «...дело пойдет веселее. Или мы их закопаем, или, вернее, они нас». В ней – объявление автором своего замысла написать драматическую дилогию о противостоянии, а в реплике Студзинского – и сбывшееся пророчество погибшего на заре белого движения Алексея Турбина, и авторская оценка случившихся позже событий как эпилога, как перевернутой страницы истории смуты. Трагически окрашенный эпилог этот, тем не менее, не великий исход, а бегство, бег. Так и названа вторая пьеса о гражданской войне в России. И истоки именно такого, вроде неуместно кощунственного для исторической трагедии, чем не-

Репозиторий ВГУ

сомненно была гражданская война, названия – в убеждении Булгакова, что Россия, Дом есть высшая ценность, потерять которую – значит все потерять. В написанном ранее романе «Белая гвардия» он заклинает: «Никогда не убегайте крысьей побежкой на неизвестность от опасности. У абажура дремлите, читайте – пусть воет вьюга, – ждите, пока к вам придут» (1, I, с. 196). А в «Днях...» немецкий генерал фон Шратт советует поручику Шервинскому: «Никогда не следует покидать свой родина. Heimat ist Heimat».

В «Беге» тоже четыре действия; в каждом – по две картины-сна. Сон как что-то неправдоподобное, нереальное, преходящее стал здесь основной формой драматургической условности, которая вместе с пространными ремарками и выражает авторское отношение к происходящему. События в первых двух действиях происходят в России, в Крыму, в панике покидаемом белыми после успешного штурма Перекопа войсками большевиков и их перехода через Сиваш. Последние взрывы жестокости «больного ненавистью» командующего фронтом генерала Хлудова, когда он приказывает повесить пятерых арестованных рабочих и солдата Крапилина, отдает распоряжение артиллерийским огнем с бронепоезда «в землю втоптать на прощание» станцию Таганаш. Это уже не месть красным, а преступная месть Дому, Родине, позорно покидаемым, месть от бессилия что-то изменить, от сознания того, что «нас никто не любит, никто», что «без любви ничего не сделаешь на войне». Такая страшная истина открылась генералу Роману Хлудову. И он довольно бесцеремонно прерывает архиепископа Африкана, на милосердие Божие уповающего, молящегося за «Христово именитое воинство»: «Ваше высокопреосвященство, простите, что я вас перебиваю, но вы напрасно беспокоите господа Бога. Он уже явно и давно от нас отступился» (1, III, с. 233).

Начинается беспорядочное бегство, в потоке которого смешались подлость и благородство, бесчестье и долг, шкурничество и зарождающаяся любовь. И напрасно архиепископ Африкан пытается сравнивать эту картину с библейским мифом, проводить параллель с исходом из Египта сынов Израилевых. Они уходили на родину, домой возвращались – белая гвардия покидала родину, Дом. И беспощадный к себе и другим Хлудов приводит другую аналогию: «Да в детстве это было. В кухню раз вошел в сумерки – тараканы на плите. Я зажег спичку, чирк, а они и побежали. Спичка возьми

Репозиторий ВГУ

и погасни. Слышу, они лапками шуршат – шур-шур, мур-мур... И у нас то же – мгла и шуршание. Смотрю и думаю: куда бегут? Как тараканы, в ведро. С кухонного стола – бух!» (1, III, с. 244–245).

Возникшая еще в Севастополе в почти болезненном сознании Хлудова метафора тараканьих бегов будет потом, в следующих двух действиях пьесы, в Константинополе происходящих, развернута в трагически карнавализированную картину жизни героев пьесы в эмиграции, вдали от Родины. Бывший бравый генерал Чарнота, торгующий резиновыми чертями с лотка, торгующая собой его «походная жена» бывшая сестра милосердия Люська, собирается отправиться на панель бывшая светская дама Серафима Владимировна, бывший приват-доцент Сергей Голубков с шарманкой бродит по дворам – и все это ради жалкого пропитания. О, как они теперь научились ценить Родину, из которой бежали! «Добегались мы, Сережа, до ручки», – Чарнота; «У, гнусный город!... Выпила я свою константинопольскую чашу», – Люська; «Ужасный город! Нестерпимый город! Душный город!», – Голубков; «Зачем я, сумасшедшая, поехала?», – Серафима... А над нищетой, позором, болью, унижениями, страданиями, тоскою эмигрантов – «необыкновенного вида сооружение, вроде карусели», где «тараканий царь» Артур Артурович, тоже вроде эмигрант, делает свой доходный бизнес. В этот псевдорусский уголок Константинополя так страстно хочет попасть Григорий Лукьянович Чарнота, что даже продает тому же Артуру и свой лоток с игрушками и серебряные газыри с черкески – последний знак былого генеральского достоинства. И для чего? Чтобы поставить на фаворита тараканьих бегов Янычара и получить солидный выигрыш. А «тараканий царь» обхитрил всех, напоив вошедшего в «лучшую спортивную форму» таракана пивом, сорвал и на этот раз свой куш – так заканчивается целиком фарсовый пятый сон. Вот итог – трагедия бегства-исхода обернулась фарсом, балаганом: «Хлудов. Душный город! И это позорище – тараканьи бега!».

Сознавая это, герои пьесы мучительно ищут выход, снова они поставлены перед дилеммой: либо продолжать на чужбине это убогое, унизительное существование изгоев, либо обрести снова Родину, а значит – и достоинство личное, получить искупление греха, пусть невольного, предательства Дома. Так назрева-

Репозиторий ВГУ

ет в пьесе мысль о целительном для души возвращении, о беге назад. Она волнует всех персонажей, но не всем дано реализовать ее в поступке. Особенно сложна психологически мотивировка возвращения на Родину генерала Романа Хлудова. Для него, который был «болен ненавистью» там, в Крыму (сны второй и четвертый), вешал и расстреливал беспощадно, теперь, в восьмом сне, «наступило просветление». Повешенный по его приказу солдат Крапилин является ему во сне и наяву, зовет его к себе, не отпускает; генерал-палач даже одобрения своему решению у него просит: «Не мучь более меня, пойми, что я решился, клянусь... Ну облегчи же мне душу, кивни. Кивни хоть раз, красноречивый вестовой Крапилин! Так! Кивнул! Решено!» (1, III, с. 273). Хотя генерал Чарнота убеждает его, что ехать никак нельзя, приводит неотразимый довод: «Знай, Роман, что проживешь ты ровно столько, сколько потребуется тебя с парохода снять и довести до ближайшей стенки» – Хлудов непреклонен. Более того, он не собирается тайно возвращаться на Родину: «Под своим именем. Явлюсь и скажу: я приехал, Хлудов».

В этом безумном с точки зрения даже Серафимы и Голубкова решении генерала – и вновь обретенное человеческое достоинство (« Не таракан, в ведрах плавать не стану»), и голос больной совести («Душа суда требует»), и жажда не просто смерти на чужбине, а смерти-возмездия на Родине, и щемящая, вроде не приставшая суровому военному человеку тоска по Дому – России. Не случайно же, зовя генерала Чарноту ехать с ним, Хлудов после отказа последнего единственный приводит резон: «Ты будешь тосковать, Чарнота». Не хватает смелости, а может любви, явиться с повинной на Родину генералу Чарноте, немного авантюристу, игроку, немного романтику. Великолепная авторская находка при создании этого персонажа: Чарнота водил свою кавалерийскую дивизию в атаку с оркестром, исполнявшим «нежный медленный вальс», под который «танцевали на гимназических балах». Здесь не блажь генеральская; здесь – то, что Чарнота, грубоватый солдафон, защищал с оружием в руках в гражданскую войну – прежний Дом, прежний уклад жизни. И вот ему, опустившемуся в эмиграции до того, что живет на деньги, зарабатываемые женой на панели; ему, ненавидящему Константинополь («Боже мой, до чего же сволочной город!»); ему, для которого

Репозиторий ВГУ

Харьков, Ростов, Киев – «очаровательные города, мировые», не хватает воли, чувства достоинства, да и любви к покинутому Дому, чтобы вернуться. Может и потому еще, что подфартило генералу в Париже: выиграл он у Корзухина в «девятку» двадцать тысяч долларов. Но с какой внутренней болью завидует он и Хлудову, и Голубкову с Серафимой, сумевшим утвердиться в нелегком выборе, выше всего поставившим Родину и Дом, осознает свою обреченность на скитальчество: «Итак, пути наши разошлись, судьба нас развязала. Кто в петлю, кто в Питер, а я куда? Кто я теперь? Я – Вечный Жид отныне! Я – Агасфер. Летучий я голландец! Я – черт собачий!» (1, III, с. 278). М.Булгаков вложил в уста генерала мысль, почти буквально перекликающуюся с высказанной в стихотворении «Не с теми я, кто бросил землю…» Анны Ахматовой, великого поэта и гражданина России, отвечавшей в 1922 году и большевикам и эмигрировавшей богемно-поэтической русской элите:

Не с теми я, кто бросил землю
На растерзание врагам,
Их грубой лести я не внемлю,
Им песен я своих не дам.

Но вечно жалок мне изгнанник,
Как заключенный, как больной.
Темна твоя дорога, странник,
Полынью пахнет хлеб чужой.

И Чарноте остается только иронизировать в свой адрес, сознавая собственное ничтожество после решения остаться в этом «тараканьем царстве»: «Здравствуй вновь, тараканий царь Артур! Ахнешь ты сейчас, когда явится перед тобой во всей славе своей генерал Чарнота!» (1, III, с. 278). А слава-то его – чемоданчик с двадцатью тысячами долларов, выигранных у подлеца и негодяя Корзухина. Не случайно отказываются и Серафима и Голубков после великодушного предложения Чарноты разделить их: «Ни за что!», «И мне не надо... Мы доберемся как-нибудь до России».

Как властный неодолимый зов оставленного дома, покинутой Родины звучит в финале песня-былина «Жили двенадцать разбойников и Кудеяр-атаман»; в исполнении хора она ширится, растет, разливается, затопляет собою все остальные звуки Кон-

Репозиторий ВГУ

стантинополя, а сам он «начинает гаснуть и угасает навсегда». Прошло наваждение, кошмарный сон бегства из Дома закончился, и теперь можно спросить себя: «Что это было, Сережа, за эти полтора года? Сны? Объясни мне! Куда, зачем мы бежали?... Я хочу опять на Караванную, я хочу опять увидеть снег!» И Голубков отвечает своей обретенной любви: «Ничего, ничего не было, все мерещилось! Забудь, забудь! Пройдет месяц, мы доберемся, мы вернемся, и тогда пойдет снег, и наши следы заметет...» (1, III, с. 276). Унизительно-позорные следы «крысьей побежки на неизвестность», от которой предостерегал Булгаков в «Белой гвардии», занесет снег. Трагедия гибели старого Дома и бегства из него завершается не безысходностью и отчаянием, а надеждой, связанной с возвращением на руины, где приступили уже к созиданию нового Дома герои «мирной» повести «Собачье сердце».

Эксперимент не удался, но…

События в «Собачьем сердце» развертываются в большой квартире известного московского профессора Филиппа Филипповича Преображенского. Здесь у него и кабинет, и смотровая, и столовая, и операционная, и кухня – словом, к великой зависти членов домкома он один занимает семь комнат. На этом ограниченном пространстве развертывается сюжет несколько фантастического научного эксперимента – операции по пересадке органов, плодом которой было превращение бездомного, всеми презираемого и гонимого, шляющегося по помойкам доброго пса в человека. Первые восторги профессора и его ассистента по поводу успешной операции, их попытки наполнить человеческую форму человеческим же содержанием, крах их попыток, осознание неудачи и решение вернуть человекоподобное существо в прежнее состояние опять же с помощью операции – вот этапы этого научного эксперимента, завершившегося поражением жрецов науки. Что и признает сам Филипп Филиппович в ночной беседе со своим ассистентом Иваном Арнольдовичем Борменталем: «Вот, доктор, что получается, когда исследователь вместо того, чтобы идти параллельно и ощупью с природой, форсирует вопрос... Теоретически это интересно... Ну, а практически что?» (1, II, с. 193–194).

Репозиторий ВГУ

В этом фантастическом сюжете, имеющем сугубо естественнонаучный интерес, основной конфликт – между замыслом и результатом научного поиска, между творцом и его созданием – решается просто, в пределах лаборатории. Эксперимент не вышел из-под контроля ученых, и они легко справились с его нежелательными, неприемлемыми в практическом плане последствиями. Но рассказ о неудавшемся научном опыте – это иносказание, за которым просматривается более масштабный писательский замысел. На ограниченном замкнутом пространстве профессорской квартиры-лаборатории развертывается и реально-бытовой сюжет со своими перипетиями и интригами, составляющими главный художественный нерв небольшой этой повести в девять глав с эпилогом.

Филипп Филиппович Преображенский – воплощение дореволюционной русской профессуры, добродушный, преуспевающий практикующий врач и одновременно «величина мирового значения» в научной среде – подобрал на улице бездомного пса, поманив его краковской колбасой. «Младший брат», который наголодался, введен в барский дом. Его появление ознаменовано нарушением привычного уклада жизни и царившего доселе порядка. Шарик демонстрирует свой мятежный нрав, но профессору пес нужен для эксперимента, он относится к таким проявлениям своенравия «меньшого брата» снисходительно: «Ты зачем, бродяга, доктора укусил? А? Зачем стекло разбил? А?»

Затем следует пропитанное иронией описание приема Преображенским своих клиентов – и перед нами нэпманская и чиновная Москва, готовая платить бешеные деньги за наслаждения определенного свойства, настолько убогая в своей жажде «красиво жить», что даже снисходительный к человеческим слабостям профессор укоризненно восклицает: «Ах, господа, господа!», а пес с присущей его оценкам категоричностью считает, что попал в «похабную квартирку», и гадает, зачем он тут понадобился.

Далее пес наблюдает визит «особенных посетителей»: «Их было сразу четверо. Все молодые люди и все одеты очень скромно». Здесь читатель знакомится с настоящим оппонентом, антагонистом профессора, не искусственно созданным на операционном столе Шариковым, а реальным, наделенным даже определенной властью над жильцами председателем домкома Швондером. Их противостояние, их конфликт, то скрытый, опосредован-

Репозиторий ВГУ

ный через Шарикова, то открытый, будет питать интригу, явится пружиной действия до конца повести.

Еще до операции, превратившей добродушного пса в злобно-агрессивного Шарикова, в квартиру профессора во главе четверки «жилтоварищей» явился Швондер, который считает, что Филипп Филиппович «в общем и целом» занимает «чрезмерную площадь» и такое свое мнение подкрепляет решением «общего собрания жильцов». Ему, заметим, известно, что квартира профессора «освобождена от каких бы то ни было уплотнений и переселений». Но для него непереносим сам факт: «Вы один живете в семи комнатах». Свое местечковое мышление, убогий кругозор, примитивное представление о справедливости он и навязывает остальным членам домкома, у которых своих мыслей нет и в помине. Они лишь развивают «убийственный» аргумент Швондера «столовых нет ни у кого в Москве» на своем уровне представлений о знаменитых людях: «Даже у Айседоры Дункан». Как бы между прочим возникает в повести босоногая танцовщица – кумир тогдашней моды в Москве, воплощение вульгарности массовой культуры, к которой деятели Пролеткульта, а затем РАППа хотели приобщить рабочего человека, прививая ему презрение к высокой духовности русской культуры века минувшего и начала нынешнего на том основании, что она, дескать, буржуазна, а потому вредна.

Так еще до начала эксперимента, до «очеловечения» Шарика, в сюжете повести «завязывается» истинный ее конфликт – социальный, извечный конфликт подлинной интеллигентности с нахватанностью, «образованщиной». Профессор – увлеченный своим делом человек, будь то прием страждущих омолодиться пациентов, то ли научный опыт. Его фанатизм вызывает восхищение автора, скрыть которое он пытается с помощью иронии, когда описывает саму операцию, когда называет Преображенского то «европейским светилом», то «седым волшебником», то «жрецом» или «божеством». Даже после завершившегося неудачей эксперимента по перевоспитанию Шарикова (читай – Клима Чугункина), после осознания своего поражения он не опускает руки. Финал повести оптимистичен: «Высшее существо, важный песий благотворитель сидел в кресле, а пес Шарик, привалившись, лежал у кожаного дивана... Пес видел страшные дела. Руки в скользких перчатках важный человек погружал в сосуд, доста-

Репозиторий ВГУ

вал мозги. Упорный человек, настойчивый, все чего-то добивался...» (1, II, с. 208).

Как всякий увлеченный делом человек, Преображенский – подлинный работник и потому презирает, ненавидит любую имитацию бурной деятельности, безделье, прикрываемое высокими фразами. Ответ, данный профессором на удивленный вопрос Борменталя «Как это вы успеваете, Филипп Филиппович?», – это ответ подлинно делового человека, знающего цену и своего и чужого времени: «Успевает тот, кто никуда не торопится... Конечно, если бы я начал прыгать по заседаниям и распевать целый день, как соловей, вместо того, чтобы заниматься прямым своим делом, я бы никуда не поспел» (1, II, с. 146). Вместе с тем он не напоминает читателю традиционного в литературе сухаря от науки – педантичного, ограниченного только своей работой. Он не чужд соблазнам и быта и бытия: с удовольствием обедает, опрокидывая в горло рюмку водки и закусывая, заботится о своем пищеварении, этот утонченный ценитель блюд и гурман: «Есть нужно уметь, а представьте себе – большинство людей вовсе есть не умеют. Нужно не только знать, что съесть, но и когда и как» (1, II, с. 142). Преображенский любит серьезную музыку, оперу и постоянно напевает арии то из «Аиды», то из «Фауста», то из «Дон Кихота», серенаду «От Севильи до Гренады...» Как презрительно он отплевывается, когда прицепилась к нему эта балалаечная мелодия из репертуара Клима Чугункина, игравшего в пивных, – «Светит месяц, светит ясный...».

Он любит поговорить о политике, причем рассуждает о ней не по-кухонному, не по-обывательски, а высказывает соображения, «здравым смыслом и жизненной опытностью» ему подсказанные. Его беседа с доктором Борменталем о разрухе – классический пример опровержения расхожих мнений, во все времена создаваемых и распространяемых чиновниками типа Швондера себе в оправдание: «Вы первый, дорогой Иван Арнольдович, воздержитесь от употребления самого этого слова. Это – мираж, дым, фикция... Что такое эта ваша разруха? Старуха с клюкой? Ведьма, которая выбила все стекла, потушила лампы? Да ее вовсе не существует. Что вы подразумеваете под этим словом?... Это вот что: если я, вместо того, чтобы оперировать каждый вечер, начну у себя в квартире петь хором, у меня настанет разруха. Ес-

Репозиторий ВГУ

ли я, входя в уборную, начну, извините за выражение, мочиться мимо унитаза... в уборной начнется разруха. Следовательно разруха не в клозетах, а в головах. Значит, когда эти баритоны (Швондер и домком. – В.З.) кричат «Бей разруху!» – я смеюсь... Клянусь вам, мне смешно! Это означает, что каждый из них должен лупить себя по затылку! И вот, когда он вылупит из себя мировую революции, Энгельса и Николая Романова, угнетенных малайцев и тому подобные галлюцинации а займется чисткой сараев – прямым своим делом, – разруха исчезнет сама собой!» (1, II, с. 144–145).

Филипп Филиппович очень щепетилен в вопросах этических, что особенно подчеркивает его подлинную интеллигентность. После того, как новый жилец его квартиры Шариков стянул у него два червонца, напился и поздно ночью привел собутыльников, которые украли из прихожей малахитовую пепельницу, бобровую шапку и трость, доктор Борменталь предлагает этого созданного на операционном столе «сукиного сына» убрать из жизни тем же способом. На что ему замученный в прямом смысле своим созданием профессор возражает: «Понимаете, что получится, если нас накроют». Молодой порывистый Борменталь убежден:

– Вы – величина мирового значения... Да разве они могут вас тронуть, помилуйте!

– Тем более не пойду на это...

– Да почему?!

– Потому что вы-то ведь не величина мирового значения... А бросать коллегу в случае катастрофы, самому же выскочить на мировом значении, простите... Я – московский студент, а не Шариков.

Настаивающему, готовому на «свой риск накормить Шарикова мышьяком» Борменталю Преображенский советует:

– Нет, я не позволю вам этого, милый мальчик... На преступление не идите никогда, против кого бы оно ни было направлено. Доживите до старости с чистыми руками (1, II, с. 192, 195).

Чувствуя свою моральную ответственность за поступки неудавшегося питомца, ставшего «заведующим подотдела очистки города Москвы от бродячих животных», профессор уговаривает машинистку Васнецову из подотдела не связывать с ним свою жизнь, дает ей взаймы три червонца: «Мне вас искренне жаль, но нельзя же так, с первым встречным, только из-за служебного по-

Репозиторий ВГУ

ложения... Детка, ведь это же безобразие...» (1, II, с. 201).

Очень требовательный к себе, он бесконечно снисходителен к слабостям и недостаткам других – еще один несомненный признак подлинной интеллигентности. Терпеливо реагирует на самые дикие выходки, на отталкивающее бескультурье, вульгарность Шарикова, настойчиво пытаясь приобщить его к цивилизации и подлинной культуре. Считает необходимым внушить детищу своему, что «ядовито-небесного цвета галстук с фальшивой рубиновой булавкой» – «гадость», а «лаковые штиблеты с белыми гетрами» – «сияющая чепуха». Вот его воспитательная программа, изложенная в категорической форме: «Не сметь называть Зину Зинкой!.. Семечки есть в квартире запрещаю… Убрать эту пакость с шеи… Окурки на пол не бросать... Чтобы я более не слышал ни одного ругательного слова в квартире. Не плевать. Вот плевательница. С писсуаром обращаться аккуратно» (1, II, с. 169).

Если инициатор научного эксперимента профессор Преображенский, превратив всеми гонимого и презираемого пса в человека, желает поднять его до человеческого же духовного уровня, то его оппонент и антагонист в повести председатель домкома Швондер, заявив свои права воспитателя, цель ставит иную. Он считает необходимым и достаточным обеспечить Шарикова документом – «самая важная вещь на свете», пропиской – «я не могу допустить пребывания в доме бездокументного жильца, да еще не взятого на воинский учет милицией» и работой – разумеется, погрязнее, хотя должность Шарикова именуется значительно. Ему, Швондеру, не нужен Шариков, отученный от кабаков, от цирка как единственного развлечения, читающий «Робинзона Крузо», слушающий настоящую музыку... Нужен Шариков подстать ему, чуть просвещенный политически чтением переписки Энгельса с Каутским, заряженный классовой ненавистью, с минимальными духовными запросами – словом, легко управляемый и направляемый.

Ограниченность Швондера, его псевдоинтеллигентская «нахватанность» особенно ярко проявляются в диалоге с Преображенским, отмеченном авторскими ремарками, весьма показательными, свидетельствующими, что по существу возразить своему оппоненту Швондеру нечего и он просто актерствует: «спросил он горделиво», «в сдержанной ярости заговорил», «с ненавистью заговорил», «со спокойным злорадством вымолвил». Сама речь

Репозиторий ВГУ

его настолько безграмотна, так режет слух образованного человека, что вежливый профессор просит: «Потрудитесь излагать ваши мысли яснее». Язык Швондера, особенно на фоне изысканной, подправленной иронией, мягким юмором, необидной грубоватостью речи Преображенского, – шедевр бюрократического косноязычия: «факт в том, что...», «вы говорите в высшей степени несознательно», «стоял вопрос об уплотнении квартир дома», «в порядке трудовой дисциплины...», «в особенности постольку, поскольку...», «извиняюсь».

Получив во время первого налета на жилплощадь профессора с целью отхватить две комнаты нагоняй по телефону от высокопоставленного клиента Преображенского, некоего Петра Александровича, Швондер не остановился в своем стремлении выжить Преображенского из его семи комнат. Только теперь к «воле общего собрания жильцов дома» присоединяется жажда мести за такой конфуз: он пригрозил профессору «жалобой в высшие инстанции», а тот с этими инстанциями накоротке оказался. Так что «оплеванному» Швондеру пришлось ретироваться ни с чем. Он будет теперь действовать не кавалерийским лихим наскоком, как в первой попытке, он перешел к тактике длительной осады. Формирует так называемое общественное мнение через газету, опубликовав под псевдонимом гнусную заметку провокационного характера: «Никаких сомнений нет в том, что это его незаконнорожденный (как выражались в гнилом буржуазном обществе) сын. Вот как развлекается наша псевдоученая буржуазия!» Но даже в этом предельно идеологизированном, тогдашними газетными штампами изобилующем пасквиле просвечивает истинная, лично корыстная, цель Швондера: «Семь комнат каждый умеет занимать до тех пор, пока блистающий меч правосудия не сверкнул над ним красными лучами» (I, II, с. 167). Он использует Шарикова как таран в борьбе против профессора; по его наущению Полиграф Полиграфович выполняет за него всю «грязную» работу в извечном конфликте противоположных нравственных и деловых начал, воплощенных в образах профессора и председателя домкома. И не Шарикову принадлежит авторство лозунга «все взять и поделить» – он лишь примитивно озвучивает заветную мечту всех швондеров. Последняя степень нравственного падения Шарикова, а вернее его «учителя по жизни» Швондера – политиче-

Репозиторий ВГУ

ский донос в ОГПУ, не получивший дальнейшего хода только потому, что попал он в руки бывшего пациента профессора. Прощая своему детищу все гнусности и выходки, бесконечно терпимый Преображенский этой подлости не простил. И когда Шариков на требование профессора убираться из квартиры показал ему «обкусанный с нестерпимым кошачьим запахом шиш», а «по адресу опасного Борменталя из кармана вынул револьвер», то «сам пригласил свою смерть». Операция была проведена снова, и пес стал псом, опыт по очеловечению не удался. Так завершается несколько фантастический сюжет с научным экспериментом: он не вышел из-под контроля ученых и был прекращен, как только стали окончательно ясны его отрицательные результаты, как только превращенный в человека добрейший пес Шарик стал грозить револьвером своим творцам – профессору Преображенскому и доктору Борменталю.

Но под пером Булгакова этот фантастико-бытовой сюжет вырастает в иносказание-притчу о грандиозном социальном эксперименте, начатом в октябре 1917 года в России, о первых его результатах, в художественном преломлении провиденных писателем-реалистом. Дом на Пречистенке, квартира профессора – это маленькое замкнутое пространство, где разворачивается действие повести, – становятся символом всей России, большого Дома, из которого ее подлинных работников, хозяев и хранителей пытаются вытеснить поднятые революцией с социального дна люмпены, воры, пьяницы климы чугункины и краснобаи-бездельники швондеры, которые «интересы защищают... трудового элемента», как пытаются они убедить шариковых.

Преображенский своим экспериментом предпринял попытку улучшить жизнь в этом большом доме – России, руководствуясь благороднейшими побуждениями – мечтами о братстве и справедливости. А получил потоп в квартире, картина которого представлена так зримо, с такими подробностями и вырастающими до символа деталями в главе шестой повести, сразу после эвристических восторгов самих экспериментаторов. Их энтузиазм значительно поугас, а затем сменился полным пессимизмом в процессе попыток очеловечить Шарикова не только внешне.

Художественную убедительность, образную плоть этому иносказанию придает другой сюжет – бытовой; история выжива-

Репозиторий ВГУ

ния профессора из его же квартиры домкомом во главе со Швондером. Он, этот сюжет, пронизан иронией и насмешкой тем более убедительными, что чрезвычайно насыщен подробностями и деталями жизни тогдашней Москвы, очень выразительными и запоминающимися. Так эта небольшая повесть становится не только художественным свидетельством московских нравов и быта периода НЭПа, не только злободневной сатирой, которая обычно уходит в небытие вместе со своим временем. Она становится философской повестью-притчей о крушении еще одной мечты о всеобщем счастье, еще одного социального эксперимента, освященного авторитетом социальной науки, вырастает до явления подлинной литературной классики.

Как писатель оригинальный, ни на кого из современников не похожий, Булгаков сложился именно в этой повести. «Собачье сердце» – это начало пути оригинального творца. Все неповторимые – эпические, философские, художественно-стилистические – свойства его таланта, пребывавшие в ней в состоянии детском, развились и расцвели пышно, вылились в совершеннейшую, содержанию соответствующую форму в последнем произведении писателя – романе «Мастер и Маргарита».

Художественное провидение

Десять лет прошло от замысла и первых глав романа в 1929 году до последней его редакции, завершенной зимой 1940 года. Несколько авторских редакций пережил он, пока рукопись не улеглась в ящик письменного стола более чем на четверть века. «Мастер и Маргарита» свет увидел через двадцать семь лет после своего завершения и явился читателю как художественное провидение и как духовное завещание писателя.

Две сюжетные линии составляют событийную канву романа: первая – это художественное осмысление библейского сказания о казни Христа в далеком 29 году, вторая – переносит читателя в Москву 1929 года. Формально они связаны образом демона зла Воланда, косвенного виновника смерти проповедника Иешуа в Ершалаиме на заре христианской цивилизации и прямого – всех событий «московского сюжета». Зло, возобладавшее в душах первосвященника Каифы и членов Синедриона, их трусливая

Репозиторий ВГУ

боязнь за свое благополучие, угрозу которому, по их мнению, несли не разбойники и убийцы Варравван, Гестас и Дисмас, а мирная проповедь Иешуа Га-Ноцри, велят им настаивать перед прокуратором Иудеи Понтием Пилатом на казни проповедника. Они знают силу Слова и боятся его больше, чем грабежей и убийств. И наместник римского императора в Иудее Понтий Пилат, в руках которого была жизнь этого «бродячего философа», своей непоследовательностью способствовал гибели того, кто ему так понравился при первой встрече. Сначала он утвердил смертный приговор Иешуа, а потом настаивает перед президентом Синедриона первосвященником Каифой на том, чтобы его «отпустить на свободу в честь наступающего сегодня великого праздника Пасхи». Почему так ведет себя Понтий Пилат? Разве мало у него было власти не утверждать смертный приговор? Ответ один: трусость, которой не лишен даже всесильный прокуратор, боязнь за свое положение. Ибо Каифа недвусмысленно дал понять, что есть власть, повыше его, Пилата, власти. И он умыл руки в деле спасения Сына Божьего в переносном и в прямом (в фонтане дворца Ирода) смыслах. Кровь посланного Богом на землю спасителя человечества все равно не только на Иуде, на первосвященнике Каифе, но и на Понтии Пилате. Иметь желание спасти, все возможности и права для этого – и испугаться угроз иудейского первосвященника, испугаться возможных последствий для личного благополучия. Это уже не просто трусость, это – предательство. Грех трусости и предательства отныне будет бросать кровавый отблеск на бессмертие в веках, обретенное Понтием Пилатом в связи с делом бродячего проповедника Га-Ноцри, под именем которого в романе выведен библейский Иисус Христос.

М.А. Булгаков не пожелал назвать его своим именем в отличие от других библейских персонажей – Иуды, Каифы, Пилата. Думается, по причинам этического и художественно-эстетического характера. Связаны они, естественно, с оригинальностью художественной трактовки библейского сказания. Выросший в семье доктора богословия профессора Киевской Духовной академии, он с детства впитал представление о Христе как о чем-то каноническом, безусловном, бесспорном, требующем лишь почитания – на уровне сакральном. Но задачи писателя, обратившегося к библейской легенде, были как раз иными, требовали отноше-

Репозиторий ВГУ

ния к ней иного. Чтобы не чувствовать себя святотатцем, «узнаваемо» изменил имя одного из главных персонажей библейской трагедии (9, с. 222) – и получил свободу действий как художник. Его фантазия уже не могла быть ограничена утвердившейся в течение почти двух тысячелетий канонической схемой. И вот уже нет в булгаковской трактовке ни двенадцати верных учеников, среди которых окажется один неверный – дважды отрекшийся – Петр и предатель Иуда, нет и тайной вечери, где Христос якобы «вычислил» своего предателя. Ведь будет тогда тайная организация, а это уже оправдание убийцам Христа – прямым и косвенным. Есть просто бродячий проповедник, почти юродивый Иешуа Га-Ноцри, за которым ходит единственный его последователь, чудаковатый Левий Матвей, и записывает его речения. В первой редакции романа Иешуа говорит Пилату о том, что «тысяча девятьсот лет пройдет, прежде чем выяснится, насколько они наврали, записывая за мной» (8, с. 45). Здесь слово «они» подразумевает двенадцать первых учеников, канонизированных апостолов, послания которых и составили текст Нового Завета. В последней редакции остался «верный и единственный ученик», бывший сборщик налогов Левий Матвей. Так писатель лишает убийц Христа малейшей возможности оправдания. В конце романа получит прощение лишь Понтий Пилат, но не первосвященник Иудеи Иосиф Каифа и не его Синедрион. Но зато какое проклятие звучит из уст Левия Матвея на вершине Лысой горы – месте казни Иешуа, проклятие тому богу, которого так чтил Иосиф Каифа: «... Ты бог зла!... Ты не всемогущий Бог. Ты черный бог. Проклинаю тебя, бог разбойников, их покровитель и душа!» (1, V, с. 174).

А еще один участник драмы предпасхального дня в Ершалаиме римский прокуратор Понтий Пилат обречен будет на вечные укоры совести, на самотерзание из-за проявленной им однажды трусости; и не успокоит эту больную отныне совесть даже жестокая месть предателю Иуде из Кириафа, свершенная начальником тайной стражи Афранием по приказу прокуратора.

Во втором сюжете романа – «московском» – читатель будет знакомиться, как сбылись предвидения и заветы бродячего философа Га-Ноцри, записанные на пергаменте Левием Матвеем и прочитанные Пилатом в пасхальную ночь: «Мы увидим чистую реку воды жизни... Человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл...» (1, V, с. 319). И спустя тысячу девятьсот

Репозиторий ВГУ

лет после трагедии в Ершалаиме, после мучительной смерти Га-Ноцри, не пожелавшего врать и тем спасти себе жизнь, «профессору черной магии» Воланду, а проще – дьяволу, захотелось «повидать москвичей в массе, а удобнее всего это было сделать в театре. Ну вот моя свита... и устроила этот сеанс, я же лишь сидел и смотрел на москвичей» (1, V, с. 202). Глава двенадцатая романа, центральная в «московском сюжете», разоблачает не черную магию, как об этом было написано в афишах театра; в ней зрители предстают в своем подлинном обличье. Не случайно перед началом сеанса разоблачения «профессор и маг» прерывает конферансье Жоржа Бенгальского, являющего собою воплощение казенного оптимизма, который радостно заговорил, «улыбаясь младенческой улыбкой», после первых же слов Воланда об «изменившемся московском народонаселении»:

– Иностранный артист выражает восхищение Москвой, выросшей в техническом отношении, а также и москвичами...

– Разве я выразил восхищение? – спросил маг.

На ставший уже привычным деланный оптимизм сценического краснобая Бенгальского следует убийственная реплика-ответ Фагота, одного из помощников профессора черной магии:

– А он попросту соврал!

Собравшаяся в театре публика, жаждущая острых ощущений, привыкшая к лести в свой адрес, не вняла предупреждению профессора о том, что его интересует в этом сеансе «гораздо более важный вопрос: изменились ли эти горожане внутренне?» (1, V, с. 119–120).

Дождь из червонцев, устроенный в зале Фаготом-Коровьевым, вызвал «всеобщее возбуждение», и не на галерке (куда червонцы не падали), а в партере и бельэтаже, где обычно располагается респектабельная публика. «Кое-кто уже ползал в проходе, шаря под креслами. Многие стояли на сиденьях, ловя вертлявые, капризные бумажки... В бельэтаже послышался голос: «Ты чего хватаешь? Это моя! Ко мне летела!» и другой голос: «Да ты не толкайся, я тебя сам так толкану!» и вдруг послышалась плюха!» (1, V, с. 122).

Всегда стремившийся польстить публике конферансье Бенгальский пытается смягчить впечатление от этой сцены массовой жадности до даровых денег, назвав ее случаем «так называемого массового психоза». Грубовато-прямой Фагот обрывает его убий-

Репозиторий ВГУ

ственной репликой:

– Это опять-таки случай так называемого вранья.

А вежливо-изысканный, бесконечно снисходительный Воланд прокомментировал этот случай так:

– Ну что же, они – люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Ну, легкомысленны... Ну, что ж... обыкновенные люди... в общем напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их... (1, V, с. 123).

Нет, вода жизни не стала чище через тысячу девятьсот лет; люди по-прежнему врут, лицемерят, подличают – и добро бы перед лицом смерти, ради спасения своей жизни, о чем (помните!) уговаривал Пилат Га-Ноцри. Нет, они нарушают все заповеди по причинам самого низкого свойства. Не через чистый незамутненный кристалл добра, справедливости и чести взирают на солнце – через подернутый грязью корыстолюбия и зависти. Они обуяли в равной степени и «одного из умнейших людей в Киеве» экономиста-плановика Максимилиана Андреевича Поплавского, и председателя домоуправления Никанора Ивановича Босого, и буфетчика Андрея Фокича Сокова, и Алозия Могарыча, и Аннушку. Здесь и отягощенные дипломами, и окончившие только церковно-приходскую, и вовсе ничего не окончившие – их своекорыстие еще как-то можно, не простить, нет! – понять, объяснить: они – очень недалекие, примитивные люди, хотя кое-кто и относит себя к «умнейшим» в своем кругу. Но может самое печальное в «московском» сюжете – это сцены с участием служителей муз, это литературный Олимп, где обитают гуманитарии высшей, казалось бы, пробы. Дом Грибоедова – не чета зачуханному Варьете, возглавляемому пьяницей беспробудным Степаном Богдановичем Лиходеевым, и его зрителям, Варьете, где вертлявый конферансье Бенгальский пытается «идеологизировать» сеанс черной магии, а косноязычный Коровьев-Фагот заставил так «заголиться» московскую публику. Здесь штаб «Массолита» – объединения литераторов, насчитывающего свыше трех тысяч, «награжденных небом при рождении литературным талантом», как с тонкой иронией отмечает М. Булгаков. Предметом гордости членов «Массолита» и зависти не членов его является ресторан при доме Грибоедова, который «качеством своей провизии... бил любой ресторан в Москве» и где «эту провизию отпускали по самой сходной,

Репозиторий ВГУ

отнюдь не обременительной цене» (1, V, с. 57). Ирония автора здесь очевидна; писателю, поэту, критику более пристало гордиться другим: плодами творчества – своего или своих собратьев по перу. Да куда там! Литератор Мстислав Лаврович, критики Латунский и Ариман травят в газетах Мастера за роман о Понтии Пилате, судя лишь по отрывку, напечатанному в одной из газет. Они навешивают на него ярлыки, столь характерные и столь же небезопасные для писателя и человека в то время, называя Мастера «апологетом Иисуса Христа», «богомазом», «воинствующим старообрядцем». «Виднейшие представители поэтического подраздела «Массолита», то есть Павианов, Богохульский, Сладкий, Шпичкин и Адельфина Буздяк» писали вирши, о содержании и уровне поэтического мастерства которых дают представление «говорящие» фамилии их авторов. Столь же бездарны и не принадлежащие к «виднейшим представителям» поэты Иван Бездомный и Сашка Рюхин; но они-то хоть сознают в конце концов свою бездарность и дают себе зарок не писать больше стихов.

Мелкие склоки, сутяжничество, зависть к преуспевающим в «квартирном» и «дачном» вопросах, политическое доносительство – вот что характеризует атмосферу в этом коллективе якобы отмеченных небесным даром. В ней пожив, не сойти с ума могут только люди, начисто лишенные всякого нравственного чувства. Слово «писатель» стало синонимом лицемерия, продажности и бесталанности – ругательным словом. Не случайно в ночном разговоре в клинике профессора Стравинского на восхищенный вопрос Ивана Бездомного «Вы – писатель?» «гость потемнел лицом и погрозил Ивану кулаком, потом сказал:

– Я – мастер...» (1, V, с. 134).

Шариковщина и швондерщина как поведенческая норма, в основе которой лежат зависть и личная корысть, пропитала в романе не только «трудящийся элемент» и высшее чиновничество, но и интеллигенцию, служителей муз. В повести «Собачье сердце» претендующие на роль общественной элиты профессор Преображенский и доктор Борменталь действительно имеют на эту претензию право и как обычные смертные люди и как творцы. В «Мастере и Маргарите» взыскующие этого звания являются воплощением бездарности в творческом и нечистоплотности в бытовом отношениях, они несостоятельны ни профессионально,

Репозиторий ВГУ

ни морально. Появившийся среди этой толпы бездарных служителей муз действительно талантливый Мастер становится для нее опасным уже одним своим существованием. И она улюлюкает, травит Мастера, доводит до сумасшествия. Ее поведение в Москве XX века адекватно поведению толпы в Ершалаиме I века, требовавшей расправы с непохожим на нее Га-Ноцри и жадно глазевшей на казнь проповедника-философа. Еще одна параллель библейского мифа с современностью. Мастер – это Христос XX века от искусства, распятый за правду, в отличие от библейского, не по приговору суда, утвержденному Пилатом, а своими собратьями по творческому цеху. Бездарными, а потому и болезненно завистливыми ко всякому проявлению подлинного таланта. Это действительно торжество зла, бесовщины, в сравнении с которым шабаш ведьм, также описанный в романе, – невинная игра.

К области фантастического в «московском» сюжете формально относятся все сцены, где действуют только Воланд и его свита; их немного и внешне они могут восприниматься как чисто развлекательные («Полет», «При свечах», «Великий бал у сатаны», «Извлечение Мастера» и др.). Даже стиль автора в этих главах – чисто описательный, почти не окрашенный субъективным отношением. Но в общем замысле романа «дьявольская тема» органична как в композиционном, так и в содержательном отношениях. Композиционно «вечный» Воланд является связующим звеном между веками первым и двадцатым, он присутствует и в романе о Понтии Пилате и в московском повествовании. Там, в Ершалаиме, на балконе дворца Ирода, молча и никак не проявляя себя, созерцает он борьбу божественного и сатанинского начал в душе Понтия Пилата, становится свидетелем трусости человека, облеченного большой властью. И может торжествовать победу, правда, мало утешающую непомерную гордыню дьявола. Потому что одержана на заре христианства, да еще над душой вчерашнего язычника, каковым был Понтий Пилат.

Спустя тысячу девятьсот лет непрестанного соперничества между Добром и Злом, между Богом и Сатаной за души смертных, Воланд в Москве наблюдает плоды столь бескомпромиссной борьбы, результаты столь длительной христианской проповеди добра и справедливости. Они должны бы радовать князя тьмы Воланда, а он, против обыкновения, невозмутимо печален:

Репозиторий ВГУ

«обыкновенные люди... в общем напоминают прежних», тех, которые предавали своего избавителя за тридцать тетрадрахм, толпа которых из «двух тысяч любопытных, не испугавшихся адской жары и желавших присутствовать при интересном зрелище» наблюдала за казнью, а затем вернулась в город. Но поведение ершалаимской толпы еще простительно: она, возможно, и не ведала, что равнодушно созерцает казнь своего спасителя. А вот поведение московской толпы и отдельных ее представителей неведением трудно объяснить: все-таки тысяча девятьсот лет исполнилось христианской проповеди десяти добродетелей. И оттого печален Воланд, Воланд, которому только бы радоваться...

В литературе традиция «дьявольской темы» очень давняя и вроде бы «разработана» до дна: даже не очень подготовленный читатель сразу вспомнит ближайших и более отдаленных предшественников М.А. Булгакова в художественном изображении дьявола. Например, И.В. Гёте, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского. Но в романе Булгакова эта «вечная тема» обретает звучание необычное. Дьявол в западноевропейской светской литературе обычно появлялся как искушение. И борьба с ним, с соблазном, представляла главный интерес, борьба, заканчивающаяся всегда победой добродетели – божественного начала над сатанинским в человеке. Правда, в «Фаусте» искушение представлено как добровольный союз, деловое соглашение с дьяволом, в котором свой расчет у обеих договаривающихся сторон. Участвуя в духовной драме Фауста, Мефистофель играет роль своеобразную: провоцируя его цинизм, его порой бесчестные поступки, его отрицание, недовольство всем сущим, он, вопреки своим расчетам, стимулирует его, Фауста, дальнейшие поиски истины, а не стремление забыться, успокоиться, вкушая все банальные радости жизни, что она может предложить смертному. И в этом видит Гёте «позитивную» роль «той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо...». Дитя века Просвещения, Гёте утверждает своим «Фаустом» некую общефилософскую истину, а именно – своеобразную диалектику добра и зла. Русских авторов тема эта интересовала в другом, более приземленном аспекте. У Гоголя черт появлялся затем только, чтобы быть побежденным, оседланным изобретательным кузнецом Вакулой, у Достоевского – чтобы торжествовать победу над человеком. М. Булгаков эпиграфом к своему

Репозиторий ВГУ

последнему роману избрал слова из гетевского «Фауста», приведенные выше. Но против обыкновения утверждать, что в эпиграфе автор обычно раскрывает смысл своего произведения, нам этот эпиграф представляется скорее полемически направленным.

Тема союза с дьяволом есть и в романе Булгакова. Но присутствует ли здесь вульгарный расчет, корысть личная? Героиня романа – счастливейшая женщина Москвы с традиционной точки зрения на счастье. «Маргарита Николаевна не нуждалась в деньгах. Маргарита Николаевна могла купить все, что ей понравится... Маргарита Николаевна никогда не прикасалась к примусу. Маргарита Николаевна не знала ужасов житья в совместной квартире... Многие женщины все, что угодно, отдали бы за то, чтобы променять свою жизнь на жизнь Маргариты Николаевны» (1, V, с. 210).

А она чувствует себя глубоко несчастной. Что же ей нужно для счастья? Ведьмой и царицей Великого бала у Сатаны Маргарита стала по другим причинам. Она истосковалась по своему любимому, «ей нужен был он, мастер, а вовсе не готический особняк, и не отдельный сад, и не деньги. Она любила его...» А Мастер исчез бесследно, и страдания Маргариты длились всю зиму и весну до предпасхальной страстной недели. Пока измученной, истосковавшейся героине не приснился вещий (она была в том уверена) сон, где Мастер «манит ее рукой, зовет», и она «проснулась с предчувствием, что сегодня наконец что-то произойдет» (1, V, с. 217). Любовь вела ее, зову сердца подчинилась Маргарита, когда шла к той же скамейке в Александровском саду, где год назад сидела она с Мастером и где сейчас Азазелло, подручный Воланда, уговаривает ее прийти «сегодня вечером в гости к одному очень знатному иностранцу». Естественно на это предложение уличного сводника Маргарита возмутилась и обозвала его «мерзавцем». Но Азазелло был терпелив, полунамеками пытался объяснить суть дела. В конце концов, Маргарита сдалась: «Перестаньте вы меня мистифицировать и мучить вашими загадками... Я ведь человек несчастный, и вы пользуетесь этим. Лезу я в какую-то странную историю, но, клянусь, *только из-за того, что вы поманили меня словами о нем*» (выделено мною. – В.З.) (1, V, с. 221). Союз с дьяволом заключен, Маргарита становится ведьмой, а затем царицей Великого бала у Сатаны. И в этом качестве принимает своеобразный парад продавшихся дьяволу

Репозиторий ВГУ

душ: фальшивомонетчиков, изменников, отравителей, убийц, насильников, сводниц, доносчиков, растлителей всех времен и народов – от римского императора Калигулы до современной московской портнихи-сводницы. И всем должна, глубоко презирая и ненавидя, говорить тем не менее дежурные комплименты: «я рада», «я восхищена» и улыбаться. Для нее это была пытка лицемерием, длившаяся почти два часа. Ради Мастера, ради любви. И все же одной из подданных Сатаны она посочувствовала, и на вопрос Воланда «Чего вы хотите за то, что сегодня вы были у меня хозяйкой? Чего желаете за то, что провели этот бал нагой?» она не о своей мечте или боли, не для себя попросила, а страдания другого пожелала прекратить: «Я хочу, чтобы Фриде перестали подавать тот платок, которым она удушила своего ребенка» (1, V, с. 273–274).

Но страдания Маргариты, ее сострадание к чужой боли были вознаграждены, хоть она имела право попросить у Воланда только «об одной вещи». Поблагодарив Воланда и попрощавшись, она собралась уходить, когда хозяин преисподней вдруг заговорил: «Не будем наживать на поступке *непрактичного человека* (выделено мною. – В.З.) в праздничную ночь... Итак, это не в счет, я ведь ничего не делал. Что вы хотите для себя? – Я хочу, чтобы мне сейчас же, сию секунду, вернули моего любовника, мастера, – сказала Маргарита, и лицо ее исказилось судорогой» (1, V, с. 276).

Воланд совершает здесь воздаяние за бескорыстную любовь, т.е. выступает в совершенно не свойственной дьяволу роли, ибо за любовь обычно воздает Бог. И вторая функция, традиционно принадлежавшая Всевышнему, перешла в романе к его антагонисту, хозяину преисподней: разоблачение, наказание всех отступников, презревших Божьи веления. От мелкотравчатых воришек вроде Аннушки и буфетчика из Варьете Андрея Фокича Сокова до сановных чинуш, чиновников и лицемеров – всех этих семплияровых, берлиозов, латунских. В «вечной теме» вольной или невольной продажи души дьяволу Бог обычно помогает человеку. В конце первой части «Фауста» Гёте именно он оповещает о спасении души Гретхен (Маргариты), а в финале трагедии ангелы выигрывают борьбу за душу Фауста у Мефистофеля, уверовавшего было, что он выиграл пари с самим Всевышним. В «Мастере и Маргарите» Бог не появляется ни как благодетель, ни как мститель, ни как спаси-

Репозиторий ВГУ

тель. Закрепленные в сознании верующих за ним функции здесь парадоксально перешли к Воланду, князю тьмы, покровителю зла. Иначе с чего бы так радоваться искренней, доброй, не желающей никому делать зла, даже не помышляющей о нем Маргарите: «Черт, поверь мне, все устроит! Глаза ее вдруг загорелись, она вскочила, затанцевала на месте и стала выкрикивать:

– Как я счастлива, как я счастлива, как я счастлива, что вступила с ним в сделку!» (1, V, с. 354).

Зло, причиненное Мастеру и его возлюбленной, столь велико, что обращаться за сочувствием и помощью приходится не к Всевышнему, а к самому повелителю зла; и это с некоторой печалью признает сам Мастер, не пожелавший в свое время поступиться, как большинство других обитателей дома Грибоедова, этого литературного московского Олимпа, ни талантом, ни совестью для земного преуспеяния: «Конечно, когда люди совершенно ограблены, как мы с тобой, они ищут спасения у потусторонней силы! Ну, что ж, согласен искать там» (1, V, с. 356).

В трех ипостасях предстает в романе царь тьмы, черный маг: и как соблазнитель, и как спаситель, и как, это подчеркнем особо, судия. В последнем качестве – наряду с обитателями «светящегося электричеством бессонного этажа» «одного из московских учреждений» (читай – Лубянки), ведущими следствие после «знаменитого сеанса черной магии». Их почему-то тоже двенадцать, и ловить они собираются не крупных и мелких проходимцев, разоблаченных стараниями Воланда и его свиты (они для них – пострадавшие), а «негодяев», посмевших нарушить покой и благополучие всех этих семплияровых, римских, варенух, лиходеевых, дунчилей, босых и могарычей. Внешне отмщение предстает здесь в форме пакостей респектабельным людям, совершаемых карикатурными Азазелло, Коровьевым и Бегемотом; сам Воланд, заметим, до таких «воздаяний за зло» не снисходит. Он предстает здесь силой более величественной, а потому и выглядит монументальным, непроницаемым, хотя и не без «снижающих» бытовых подробностей вроде больного колена и «ночной длинной рубашки, грязной и заплатанной на левом плече». Он вершит поистине деяния: возрождает брошенную Мастером в огонь рукопись романа о Пилате, возвращает возлюбленного Маргарите, наказывает наушника и шпиона барона Майгеля и,

Репозиторий ВГУ

наконец, по просьбе Маргариты дарит прощение пятому прокуратору Иудеи, римскому всаднику Понтию Пилату, тоже причастному к гибели сына Божьего. Его за трусость при решении судьбы бродяги-философа Га-Ноцри мучает бессонница каждое полнолуние вот уже двенадцать тысяч лун. Тут бесспорно чужие прерогативы присвоил себе Сатана – ведь только Бог может прощать. Так что же, земных носителей зла может карать или миловать не символизирующий добро и справедливость Бог небесный, а всесильный властитель преисподней Сатана?

Вчитаемся внимательно в финальные страницы романа. Его завершают исполненная в возвышенно-романтическом ключе глава «Прощение и вечный приют» и строго реалистический «Эпилог». Кому даровано прощение и кем? Воланд здесь говорит Мастеру, что его роман о Пилате прочитали «и сказали только одно, что он, к сожалению, не окончен». И он, Воланд, желает показать автору его героя Пилата. Уже тысячу девятьсот лет сидит он в каменной пустыне в «тяжелом каменном кресле и видит один и тот же сон, когда спит, что хочет пойти по лунной дороге с арестантом Га-Ноцри и договорить то, чего не договорил тогда, давно, четырнадцатого числа весеннего месяца нисана. Но, увы, на эту дорогу ему выйти почему-то не удается и к нему никто не приходит». В такие моменты он «более всего в мире ненавидит свое бессмертие и неслыханную славу». Сострадательная Маргарита требует у Воланда отпустить его, не мучить больше на этой «каменистой безрадостной плоской вершине». «Вам не надо просить за него, Маргарита, потому что за него уже попросил тот, с кем он так стремится разговаривать», то есть Сын Божий. И Воланд здесь – всего лишь орудие его воли, его желания. И все же... Скалистые стены вокруг Пилата рушатся не по мановению руки Воланда, а от голоса Мастера, который «сложил руки рупором и крикнул так, что эхо запрыгало по безлюдным и безлесым горам:

– Свободен! Свободен! Он ждет тебя!

Горы превратили голос Мастера в гром, и этот гром их разрушил» (1, V, с. 370).

Такова сила искусства, сила таланта – и всесильному вроде Воланду здесь делать нечего больше. Как и в Москве, где он и его команда «натворили» добрых дел, вроде бы навели порядок: предали всеочищающему пламени и квартиру номер 50, где проживали

Репозиторий ВГУ

два беса земные – Лиходеев и Берлиоз, и дом Грибоедова, обиталище бездарей, завистников и чревоугодников, и подвальчик на Арбате, где так страдали Мастер и Маргарита, распугали и согнали со своих мест всех мелких и крупных негодяев. Что поделаешь? Зло земное так велико, а Бог так далеко, что к услугам демона зла приходится прибегать, чтобы восстановить нормальный ход жизни. Надолго ли? Из «Эпилога» мы узнаем, что вновь всплывший наверх «предприимчивый человек» Алоизий Могарыч через две недели после описанных событий «уже жил в прекрасной комнате в Брюсовском переулке, а через несколько месяцев уже сидел в кабинете Римского» (1, V, с. 380). Ответ, как видим, однозначный.

Так на что же уповает, в вечной тоске по добру, совершенству и гармонии, писатель-гуманист, писатель-философ? Сострадание (Га-Ноцри), любовь (Маргарита) и талант, творчество (Мастер) – вот что может вернуть жизнь в нормальную колею, а не «добрые» дела Воланда и его команды. И тогда станет прозрачным иносказание, заключенное в названии романа, верно передающем его философский, бытийный подтекст, его высокий этический пафос. С одним уточнением необходимым: Маргарита ведь воплощает собою не только любовь. Даже выступая на Великом балу у Сатаны в несвойственной ей роли ведьмы, она сохраняет в себе главную нравственную доминанту, что пронизывает христианскую религию, – чувство сострадания к чужой боли и ненависть ко злу.

* * *

Теперь, в самом начале века XXI, и внимательному читателю и непредвзятому исследователю видно, каким объективнейшим мыслителем был М. Булгаков, чье творчество стало художественным осмыслением этапов того грандиозного социального эксперимента в России, что начался с октября семнадцатого года. В его прозе и драматургии эксперимент этот облечен в столь же грандиозную онтологическую метафору «России-Дома» – сначала разрушаемого до основания, затем восстанавливаемого и, наконец, построенного.

Как мыслитель он отверг роль пасквилянта революции, понимая, подобно его современнику А. Блоку, что она – не зигзаг

Репозиторий ВГУ

нелепый истории, а возмездие по счету мужика российского к барину, копившемуся четыре, по крайней мере, столетия. Но как художник он не мог не оплакать гибнущий уклад жизни, в котором вырос и сформировался, разрушение великой империи; эта боль высоким пафосом высвечивает его первые, тематически с гражданской войной связанные произведения. И выше всех обид, социальных конфликтов и идейных разногласий он поставил в них действительно вечные, времени и моде неподвластные ценности – семью, дом, родину. Именно с такой нравственно-этической позиции раскрыта в «Белой гвардии», «Днях...» и «Беге» трагедия и революции и белого движения.

Революционное «помрачение умов» и «разруха в головах» сменились в начале двадцатых «чисткой сараев», началом строительства нового дома. Противоречивость, сложность, непредсказуемость нового созидания художественное воплощение нашли в повестях «Роковые яйца», «Собачье сердце», в комедии «Зойкина квартира». По глубине и многозначности содержания, совершенству художественной формы первым шедевром зрелого прозаика стала повесть «Собачье сердце». В квартире-лаборатории профессора Преображенского проводится несколько фантастический медицинский эксперимент, при описании которого (в притчевом подтексте повествования) развернута драма общероссийского строительства нового Дома, психологически убедительно представлены все его участники. С появлением Шарикова, заявившего, по наущению нового управдома Швондера, свои права на стол и кров, в квартире начался потоп – в миниатюре прообраз всероссийского революционного потопа. Но его последствия быстро ликвидируются совместными усилиями и экспериментаторов, и кухарки, и домработницы, и швейцара, и самого виновника потопа Шарикова. Да, опыт по превращению «милейшего пса» в человека закончился неудачей, но профессор не опускает руки и не отчаивается. Снова и снова он, когда нет приема больных и в Большом не дают «Аиду», сидит в своей лаборатории, все чего-то добивается – достаточно оптимистичный финал повести не вызывает сомнений. Будем помнить: это еще 1925 год и первые плоды НЭПа дают основания для такого оптимизма.

Репозиторий ВГУ

Иное настроение преобладает у писателя спустя десять лет, в разгар работы над «Мастером и Маргаритой», где он наблюдает, оценивает и художественно живописует Дом, уже построенный. Картина вырисовывается не просто далекая от оптимизма, но почти апокалиптическая. Новое сооружение достойно только очистительного огня, и в финальных главах романа гибнут в пламени и Дом Грибоедова, и квартира 50, и подвальчик на Арбате. Своеобразное пророчество, ставшее страшной реальностью через пятьдесят лет. Новый дом не устоял, рухнул, потому что построенным оказался на извечных неправедных началах зависти, корыстолюбия, карьеризма, животного эгоизма, бездуховности. Потому что в нем не нашлось достойного места таланту и творчеству, состраданию и любви, подлинному мастерству и трудолюбию – единственно созидающим и созидательным основам человеческого общежития.

ЛИТЕРАТУРА

Булгаков М.А. Собрание сочинений. В 5 т. – М., 1990.

Булгаков М. Дневники, письма. – М., 1996.

Верховский А.И. На трудном перевале. – М., 1959.

Золотоносов М. Взамен кадильного куренья… // Дружба народов, 1990, № 11.

Кавтарадзе А.Г. Военные специалисты на службе Республики Советов. 1917–1920 гг. – М., 1988.

Лакшин В.Я. Предисловие к повести «Собачье сердце» // Знамя, № 8, 1987.

Петелин В.В. М. Булгаков. Жизнь. Личность. Творчество. – М., 1989.

Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. – М., 1996.

Соколов Б.В. Михаил Булгаков. – М., 1991.

Соколов Б.В. Три жизни Михаила Булгакова. – М., 1997.

Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. – М., 1988.

Яновская Л.М. Творческий путь М. Булгакова. – М., 1983.

Репозиторий ВГУ

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. *В чем своеобразие личности и творчества М.А. Булгакова в контексте русской истории и литературы 10–30-х годов XX века?*
2. *Каковы характерные особенности композиционной структуры пьесы «Дни Турбиных», ее соответствие драматическому конфликту, суть последнего?*
3. *Какой художественный прием использован автором «Дней Турбиных» для художественного выражения раскола внутри белого движения?*
4. *Зачем все четыре действия в пьесе «Бег» облечены в такую форму драматической условности, как сны?*
5. *Какие две метафоры ухода белой армии из России использует драматург в пьесе «Бег», каков их смысл?*
6. *Перед каким выбором поставлены основные герои пьесы «Бег», оказавшись в эмиграции; какова мотивация его разрешения у каждого?*
7. *Каков социально-исторический подтекст перипетий научного эксперимента по пересадке органов, положенных в основу сюжета повести «Собачье сердце»?*
8. *В чем суть конфликта между профессором Преображенским и председателем домкома Швондером; какова роль Шарикова в нем?*
9. *Каковы художественные средства и приемы создания характеров, использованные автором в повести «Собачье сердце» (бытовые ситуации и подробности, контраст, ирония, речевые характеристики и др.)?*
10. *Как в содержательном и формальном отношениях объединены в художественное целое два сюжета (ершалаимский 29 года и московский 1929 года), развернутые в романе «Мастер и Маргарита»?*
11. *Каким, с точки зрения авторского отношения к изображаемой действительности, представляется иносказательный смысл названия романа «Мастер и Маргарита»?*
12. *Как можно расшифровать эпиграф к роману «Мастер и Маргарита» с позиции авторского замысла?*

Репозиторий ВГУ

Г Л А В А VII

«...ТАЛАНТ ДВОЙНОГО ЗРЕНЬЯ». (Страницы творческой биографии А.П. Платонова)

Мысль о трагическом отсутствии личного счастья, любви и сострадания к ближнему среди созидателей нового Дома, об ущербности «отложенного на завтра благоденствия» проводит в своем творчестве 1920–1930 годов и Андрей Платонович Платонов (Климентов), чья творческая судьба сродни булгаковской. Хотя, в отличие от Михаила Афанасьевича, его персонажи вроде бы защищены сертификатом социальной благонадежности и по происхождению и по роду занятий. Солдаты, крестьяне, рабочие, рядовые инженеры, чудаки-изобретатели, сельские активисты у Платонова живут в «прекрасном и яростном мире» строительства «общепролетарского дома» для всеобщего счастья, заняты «либо научным творчеством, либо социальным зодчеством». Идеей созидания, изобретательства, открытия неизведанного, обучения «искусству превращения пустыни в живую землю» одержимы герои рассказов и повестей писателя. Но отчего неудачи постигают инженера Кирпичникова из «Эфирного тракта», инженера Вогулова из «Потомков Солнца»? Хотя, казалось бы, их целеустремленность и энергия не могут быть не вознаграждены. Отчего среди всеобщего «рабочего вожделения» так несчастны Фрося («Фро»), Петр Савельич и его жена Анна Гавриловна («Старый механик»)? Почему среди этого созидательного энтузиазма вдруг начинает задумываться о «плане общей жизни», о «смысле природной жизни», о «душевном смысле» такого невиданного напряжения человеческих сил герой повести «Котлован» Вощев?

По Платонову, «прекрасный и яростный мир» созидания новой жизни антигуманен уже потому, что сознательно жертвует днем сегодняшним ради будущего счастья будущих поколений, скуп на душевное тепло, не согрет даже плотской любовью между мужчиной и женщиной: она «была редким чувством, а девственность мужчин и женщин стала социальной моралью». Следуя ей добровольно, как инженер Кирпичников («Эфирный тракт»), или вынужденно по причине объективных обстоятельств, инженеры Вогулов («Потомки Солнца») и

Репозиторий БГУ

Прушевский («Котлован») терпят полный крах и как изобретатели, творцы, служители высокой цели, руководители строительства новой жизни: лично несчастный человек не может созидать прекрасное будущее. Платоновские герои, как и большинство людей, «хотели быть счастливыми немедленно» хотя бы в земной любви, в браке, не ожидая иного времени, когда их нынешний «усердный труд даст результаты для личного и всеобщего счастья». Вот отчего маются Фрося, Вощев и другие внешне чудаковатые персонажи – «ни одно сердце не терпит отлагательства, оно болит...».

Идеей о необходимой жертве ради будущего, оправдывающей пренебрежение днем сегодняшним, живут все положительные, условно говоря, герои «Котлована» – мастеровые люди Козлов, Софронов, Чиклин. Они все отложили на будущее, оставив себе лишь титанический труд, способный вызвать порой восхищение, но ставший самоцелью, убивший в них жизнь души и мысли. Созидая будущее общество, символом которого в повести стал сооружаемый «общепролетарский дом», они довольствуются тем, чтобы, по словам Чиклина, «хоть дети могли еще уповать, а не зябнуть». Настя, ее будущее становятся оправданием для их суровости и даже жестокости при «отправке кулаков на плот». Создавая почву для всеобщей любви и приветливости, сами они не могли быть приветливыми и доброжелательными даже между собою – с особой болью понимает это своей «скучающей по истине головой» Вощев. Именно он догадывается, чем для будущего, которое здесь олицетворяет девочка Настя, может обернуться созидательная ярость «прекрасного мира», он понимает, «насколько окружающий мир должен быть нежен и тих, чтоб она была жива».

Репозиторий БГУ

В финале повести, когда в углу котлована хоронят умершую от жестокости мира девочку, «Вощев стоял в недоумении над этим утихшим ребенком, он уже не знал, где же теперь будет коммунизм на свете, если его нет сначала в детском чувстве... Зачем ему теперь нужен смысл жизни и истина всемирного происхождения, если нет маленького, верного человека, в котором истина стала бы радостью и движеньем?». Это приговор писателя-гуманиста; но не самой идее, а ее бездумному, бессмысленному, торопливо-бездушному воплощению в жизнь, игнорирующему живого человека и вечные ценности христианства. Если итоговый роман Булгакова заканчивается обретением покоя для Мастера и Маргариты и прощением для Пилата – хоть каким-то умиротворяющим финалом, то в какой-то степени тоже итоговая повесть-притча «Котлован» Платонова безысходна в своем провидении будущего, в художественном предсказании грядущей трагедии действительно великой идеи.

У ИСТОКОВ

Андрей Платонов – писатель редкой судьбы (1899–1951). При жизни его почти не печатали, потому что именно ему в русской литературе XX века удалось представить наиболее полную картину бесправия, нравственных страданий, нищеты народа. И это тогда, когда Советская власть, провозгласив свободу, равенство, братство, обозначив перспективу общественного развития, начала строительство основ социализма, когда отдельные литературные произведения воспевали «светлое будущее», превратившись, по сути дела, в иллюстрации к документам партии и правительства.

Наследник идей К.Э. Циолковского, Н.Ф. Федорова, В.В. Розанова, продолжатель традиций Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, традиций народной культуры Андрей Платонов увидел в Октябрьской революции не только социальные перемены. Она стала для него началом нового мироустройства, дерзкой попыткой изменить всю окружающую действительность и освободить человечество от трагедий прошлого, от бессмыслицы существования и «неправды смерти», привести его к счастью, истине. Писатель верил, что «мы упорно идем из грязи...

Репозиторий БГУ

Гений рождается из дурачка»[1], ибо «нигде человеку конца не найдешь и масштабной карты души его составить нельзя»[2], в ней «есть тот же огонь, каким зажжено солнце, такие и еще большие пространства, какие лежат в межзвездных пустынях»[3]. Вполне объяснимо поэтому желание молодого Платонова ускорить социалистические преобразования путем радикальных мер. Вот одно из его высказываний 20-х годов: «Дело революции – уничтожить личности и родить их смертью новое живое существо – общество, коллектив, единый организм земной поверхности»[4].

Впоследствии писатель откажется от подобных суждений, хотя сохранит верность революционным идеалам, широту взгляда на них. Постоянно возвращаясь к своим сокровенным мыслям, конкретизируя, углубляя, развивая их, он придет к выводу, что «социализм можно трактовать как трагедию напряженной души»[5], поскольку на путях исторического развития «человек меняется медленнее, чем он меняет мир»[6]. Не борьба против социалистических преобразований (будь то ленинские или сталинские)[7], не «художественная ревизия» форм и способов управления обществом, которые использовали большевики[8], а мучительные размышления о том, почему идеи, провозглашенные революцией, в процессе их реализации терпят крах, почему люди по-прежнему бесправны, далеки от истины «общего и частного существования», определят смысл, направление и характер его творческих поисков.

Совершенно ясно, что философская, эстетическая, этическая позиция Платонова противоречила логике тогдашней общественной жизни, она подрывала основы официального искусства. По убеждению властей и партийной критики, писатель должен был отказаться от «двусмысленного», «реакционного»[9] творчества.

Андрей Платонович Платонов (наст. фамилия Климентов) родился в 1899 году. Его «малая родина» – Ямская слобода на окраине старинного русского города Воронежа, раскинувшегося на просторах российского Черноземья, среди скифских могильных курганов. Платонов – не литературный псевдоним, а новая фамилия, образованная от имени отца, в прошлом ничем не выделявшегося среди других мастеровых, а при Советах – ударника, Героя Труда Платона Климентова. Писатель принял ее в 1920-е годы.

Детство у Платонова было коротким и трудным. Старший сын в многодетной семье (11 детей), он пошел на производство с

Репозиторий ВГУ

13-ти лет. Круто изменил его жизнь Октябрь 1917 года. Рабочий-слесарь Платонов поступил в Воронежский политехникум, начал печататься в местных газетах и журналах. В 1920 году на общем собрании был принят в Коммунистический союз журналистов. Когда шла борьба с Деникиным, ему пришлось работать помощником машиниста на паровозе, затем воевать в Частях Особого назначения. Демобилизовался Платонов после болезни в 1921 году. Тогда же в Воронеже вышла в печати книга его публицистики «Электрификация». Прославился он в родном городе и как поэт. Часто выступал с чтением стихов в рабочих, студенческих аудиториях, в кафе «Железное перо». Через год издательство «Буревестник» выпустило в Краснодаре сборник его стихов «Голубая глубина», который получил положительную оценку В.Я. Брюсова.

Удача несомненно сопутствовала Платонову. Он мог сделать и служебную карьеру: к 1927 году молодой писатель закончил политехнический институт, два курса историко-филологического факультета, стал известным инженером-мелиоратором, был приглашен на работу в Москву, опубликовал книгу рассказов и повестей «Епифанские шлюзы». Однако он отдал предпочтение литературе. За сборником «Епифанские шлюзы» последовали еще два: «Сокровенный человек» и «Луговые мастера». Они во многом повлияли на творческую судьбу Андрея Платонова.

В книге «Епифанские шлюзы» заметно выделялись повести «Город Градов», «Епифанские шлюзы» и рассказ «Песчаная учительница». Повесть «Город Градов» направлена против бюрократии, которая быстро «проросла сквозь революцию». Центральная фигура повести – Иван Федорович Шмаков, заведующий подотделом губернского земельного управления. Занимая скромную должность, Шмаков возомнил себя философом и написал трактат: «Записки государственного человека». Он не сомневался, что «когда-нибудь его труд сделается мировым юридическим сочинением»[10]. В «оскуделом городке» Градове, где люди жили крайне бестолково, «даже чернозем травы не родил», заведующий подотделом основал философскую школу.

Репозиторий ВГУ

Научные открытия Шмакова сводились к тезису: «Бюрократ есть зодчий грядущего социалистического мира»[11]. По его мнению, «бюрократия имеет заслуги перед революцией: она склеила расползавшиеся части народа, пронизала их волей к порядку», наконец, она «проконтролировала людей настолько», что у них, «порочных по существу», «нравственность сделалась привычкой»[12].

Все же не суждено было градовскому философу внедрить в жизнь свои идеи. Он, подорвав здоровье на очередном труде «Принципы обезличения человека, с целью перерождения его в абсолютного гражданина с законно упорядоченными поступками на каждый миг бытия», умер, а город Градов при слиянии четырех губерний в одну область перевели в «заштатный». Таким финалом повести Платонов выразил надежду на то, что при социализме будет уничтожен бюрократизм и возникнут все условия для развития личности.

Повесть «Епифанские шлюзы» отражает исторические факты. В ней рассказывается о том, что в XVIII веке в одном из отдаленных уголков России, Епифане, Петр I задумал провести водный путь меж Окою и Доном – к Черному морю, чтобы «сплотить каналами великие реки и плавать по ним сплошь от персов до Санкт-Петербурга и от Афин до Москвы, а также под Урал, на Ладогу, в калмыцкие степи и далее»[13].

Начинается повесть письмом Вильяма Перри из Петербурга в Ньюкестль к его брату Бертрану. В письме Вильям Перри, инженер, проработавший в России четыре года на строительстве шлюзов, «дабы сделать реку Воронеж судоходною до самого города», уведомляет брата, что вскоре он вернется в «родимую Англию», а ему советует приехать лет на пять в Россию, где «надобны инженеры» и где можно получить «за труды» такое вознаграждение, которое позволит «кончить жизнь на родине в покое и достатке».

К сожалению, Вильям Перри, сообщая брату о Российском государстве, о народах, населяющих его, о Петре I, рассуждает поверхностно, с точки зрения самоуверенного европейца. Эталоном для него является английский образ жизни. Вот выдержки из его письма: «Россы мягки нравом, послушны и терпеливы в долгих и тяжких трудах, но дики и мрачны в невежестве своем.., царь Петер весьма могучий человек, хотя и разбродный и шумный понапрасну. Его разумение подобно его стране[14].

Репозиторий ВГУ

Оказавшись в России, Бертран Перри, главный инженер-строитель Епифанских шлюзов, увидел ее иначе, чем Вильям. Он убедился, что Россия – цивилизованная страна, хотя ее цивилизация другая, нежели европейская. Россия, как и Европа, развивается. Каждая из них идет своим историческим путем. Не надо слишком торопить время, подталкивать жизнь, навязывать ей нечто искусственное, вносить в неё то, что не соответствует национальным традициям и духовным устремлениям народа. В противном случае последствия непредсказуемы. Так, в повести «Епифанские шлюзы» дерзкий план Петра I пробиться к Черному морю провалился. И природа воспротивилась ему.

Нет сомнения, что Андрей Платонов, обращаясь к деятельности молодого Петра I, сопоставлял ее с практикой социалистического строительства, в глубинах истории искал ответы на вопросы, которые тогда не давали ему покоя. Странно, что советская критика сначала отнеслась равнодушно к повести, позднее же она воспринималась как сатира «на якобы дутые проекты Октябрьской революции»[15].

По идейной направленности близок повести «Епифанские шлюзы» рассказ «Песчаная учительница». Его героиня (двадцатилетняя учительница Мария Нарышкина) попадает по назначению «в дальний район – село Хошутово, на границе с мертвой среднеазиатской пустыней»[16]. В Хошутове насчитывалось несколько десятков дворов, почти занесенных песком. Люди жили бедно, «с полным равнодушием ко всему на свете».

Мария Никифоровна предприняла попытку пробудить у них интерес к жизни. Чтобы добиться этого, она объявила войну «мертвой природе». Убедившись, что приезжая учительница делает полезное дело, жители Хошутова вместе с ней повели наступление на пески. Прошел год, и, благодаря их общим стараниям, Хошутово было не узнать: зазеленели посадки, орошаемые огороды, около школы «красовался сосновый питомник», «зауютились усадьбы». Сельчане тоже изменились: выглядели «сытее, спокойнее», научились из прутьев шелюги не только плести корзины, но и «стулья, столы, прочую мебель», тем самым зарабатывая деньги; дети регулярно посещали школу.

На третий год пребывания Марии Нарышкиной в Хошутове сюда прискакали кочевники со своими стадами, потому что Хошу-

Репозиторий ВГУ

тово находилось в кольце их переселения, и «ничего не осталось ни от шелюги, ни от сосны». На возмущение Марии Никифоровны вождь кочевников ответил словами: «Степь наша, барышня. Зачем пришли русские? Кто голоден и ест траву родины, тот не преступник»[17]. Мария Нарышкина поняла, насколько суровы законы пустыни и сложна жизнь племен, населяющих ее, как «безысходна их судьба и судьба русских поселенцев». Поэтому, отправляясь по просьбе завокроно в глухое селение Сафуту, она, скромная рядовая труженица, знала, что опять будет постепенно и терпеливо обучать кочевников «культуре песков», открывать им свет новой цивилизации, не разрушая вековых традиций пустыни.

Название рассказа имеет широкое толкование: оно связано с сюжетной линией, кроме того, несет в себе философский подтекст. По Платонову, обустроить окружающий мир, найти смысл «частного и общего существования» доступно человеку при любых условиях («на песке»), если есть такие люди, как Мария Никифоровна.

Сборники «Сокровенный человек» и «Луговые мастера» расширили тематику творчества Андрея Платонова. Например, повесть «Ямская слобода» посвящена теме «маленького человека». У Платонова традиционный для русской литературы образ «маленького человека» переосмыслен. Платоновский Филат, герой «Ямской слободы», в отличие от старших собратьев (Самсона Вырина, Акакия Акакиевича Башмачкина, Макара Девушкина и др.) – «человек без памяти о своем родстве»[18]. Он всего лишь «сподручный парень» мещанина Захара Васильевича Астахова, «всей слободе заплатка». Живет Филат различными слободскими заработками: поправляет плетни, помогает в кузнице, замещает пастуха, нянчит грудных детей, убирает нечистоты из отхожих мест. Его заветная мечта предельно скромна – приобрести лошадь и дроги с ассенизационной бочкой. Кажется, что в нем едва тлеет огонь жизни. Филат не обижается на окружающих за оскорбления и насмешки. Он тихо, безропотно сносит обиды.

Действуя же в привычной среде, Филат проявляет умение, сноровку. Он чист душой, искренен, бескорыстен, совестлив, честен, деликатен в общении с окружающими, способен оценить благородные человеческие поступки, близок к природе. Писатель подчеркивает, что Филат нужен людям, нужен Ямской слободе, поскольку всякий человек – величайшая ценность, неповторимая

Репозиторий ВГУ

индивидуальность, без него «народ неполный».

1929 год принес Андрею Платонову много огорчений. Он опубликовал в журнале «Октябрь» рассказы «Усомнившийся Макар» и «Государственный житель», в которых поднимался вопрос о взаимоотношениях личности и государства. Рассказ «Усомнившийся Макар» попал в руки к Сталину и не понравился ему. Вскоре об этом стало известно среди деятелей советской литературы и о Платонове «заговорили». Фадеев, в частности, писал Землячке: «Я прозевал недавно идеологически двусмысленный рассказ А. Платонова «Усомнившийся Макар», за что мне поделом попало от Сталина, – рассказ анархистский[19]. В статье «О целостных масштабах и частных макарах» генеральный секретарь РАПП Авербах причислил Платонова к «правому уклону»[20]. А известный тогда критик Р. Мессер так отозвалась об авторе рассказа «Усомнившийся Макар»: «Творческий метод Платонова реакционен, реакционна его классовая идеология, идеология той части интеллигенции, которая стоит перед пролетарской революцией и не видит ее подлинного смысла»[21].

Андрей Платонов недоумевал, в чем его вина, почему его обвиняют в политической, классовой близорукости, во враждебности к существующему режиму. Надеясь сохранить возможность печататься, возможность открытого диалога с читателем, он в статье «Возражение без самозащиты» назвал рассказы «Усомнившийся Макар» и «Государственный житель» творческой ошибкой[22]. Но его «раскаяние» ничего не изменило. Произведения Платонова все реже и реже появлялись в печати, хотя он продолжал успешно работать. За сравнительно короткий срок им были написаны – роман «Чевенгур» (1929), повести «Котлован» (1930), «Впрок» (1931), «Ювенильное море» (1934), «Джан» (1934).

«ЧЕВЕНГУР» и «КОТЛОВАН»

«Чевенгур» – крупное произведение Андрея Платонова. Его следует считать важной вехой в творческой биографии писателя: думается, как раз в нём талант Платонова нашел наиболее законченное выражение.

Автор затратил много сил, чтобы увидеть напечатанной свою «главную книгу». Сохранились его письма к А.М. Горькому

Репозиторий ВГУ

с просьбой оказать помощь в публикации «Чевенгура».

Роман, созданный в 1929 году, так и не вышел в печати. Правда, отдельные его страницы появились в шестом номере журнала «Новый мир» за 1928 год, в том же году Платонов смог пристроить начало «Чевенгура» в четвертой и шестой книжках журнала «Красная Новь» как рассказы: «Происхождение мастера», «Сын рыбака». Объединив оба рассказа, он выпустил в 1929 году повесть «Происхождение мастера». Полная публикация «Чевенгура» в Советском Союзе была осуществлена в 1988 году, то есть спустя 59 лет после его создания. За рубежом роман напечатали раньше: во Франции в 1972 году, в США – в 1978. Поэтому его изучение началось за границей[23].

Роман «Чевенгур» относится к тем произведениям Платонова, к которым критика проявляла и проявляет пристальное внимание. Мнения о нём противоречивы. Некоторые исследователи видят в романе всего лишь определенный этап философских увлечений Платонова[24], другие считают его «художественной ревизией» методов и приемов претворения в жизнь идеи социализма[25]. Нам кажется довольно оригинальным подход к осмыслению «Чевенгура» у В. Чалмаева[26]. Жаль только, что его попытка конкретно-исторического анализа этого произведения, интересные наблюдения подчас сбиваются на желание доказать, что автор «Чевенгура» был преданным поклонником ленинского плана построения социализма и сомневался в успехах сталинских реформ.

Андрей Платонов в романе «Чевенгур» представил во всем многообразии Советскую Россию 1920-х годов, великую страну, разбуженную революцией, где миллионы людей, одержимых верой в светлое будущее, активно включились в решение наиважнейших общественных проблем, но сразу столкнулись с беззаконием, жёстокостью, социальной агрессивностью, обезличкой, стремлением искоренить во что бы то ни стало традиционный жизненный уклад, основы национальной духовной культуры.

Закономерно, что такую историческую конкретность писатель раскрыл в философском аспекте: социальное и бытовое у него переплетаются с бытийным. Герои Платонова, размышляя о судьбе революции, о путях к социализму, о классовой борьбе, об организации производства и труда, о системе распределения материальных благ, о семейных отношениях и т.д., размышляют о сущности жизни и

Репозиторий ВГУ

смерти, о месте и назначении человека на земле, о таинствах природы. Они существуют и в реальном мире, и в мире ирреальном.

Закономерно, что философские идеи романа восходят к учению Н.Ф. Федорова, которое было связано с народным мироощущением, а также отражало направление развития научных знаний конца 20-х – начала 30-х годов XX века (открытия Н.К. Кольцова, С.А. Воронова, И.Н. Казакова и др.)[27].

Стремясь «честной картиной начала коммунистического общества» помочь утверждению социалистических идеалов, Андрей Платонов в качестве главного героя выдвинул правду, а действие в основном перенёс в степной уезд Чевенгур, где, по разумению чевенгурцев, уже воплотилась реальная мечта об идеальном человеческом обществе. Нельзя не согласиться с той «расшифровкой» слова «чевенгур» («чёва» – лаповище, обносок лаптя; «гур» – шум, гул), которую предложил М. Геллер[28], хотя смысловое содержание названия романа, конечно, глубже, значительнее.

У Платонова носителем правды выступает народ. Он вершит историю, на его плечи ложатся трудности исторических перемен. Народ в «Чевенгуре» – «природная сила», жизненно активная, многоликая, обладающая огромным духовным потенциалом. Советская власть мыслится здесь как «царство множества природных невзрачных людей»[29]. Их надо умело вести вперед, полагает автор, и они смогут воплотить в жизнь все свои возможности. Верно о народе отозвался Прошка Дванов: «Они тебе весь мир во имя всемирной революции босиком пройдут»[30].

Поэтому неразумно, опасно держать народ в нищете и невежестве, в неведении, на уровне слухов и небылиц. Даже Саша Дванов смутно представляет себе, что такое коммунизм. По его убеждению, это нечто «всемирное и замечательное, мимо всех забот»[31] Степан Копенкин верит, что «наступит немедленный коммунизм», если он вместо иконы Богородицы зашьет в шапку портрет Розы Люксембург.

По-своему логично, что созидать «райскую жизнь» чевенгурские жители начали с того, что перестали трудиться. Они решили: труд и любое усердие принадлежат прошлому, выдуманы эксплуататорами, оттого вредны. «Для труда, – заявляют чевенгурцы, – нужды нет! Работает база солнца, без науки... Наука только развивается, а чем кончится – неизвестно!»[32] Лидер чевен-

Репозиторий ВГУ

гурской бедноты Чепурной наставляет ее: «Зря долбите... Вы сейчас камень чувствуете, а не товарищей. Труд рождает стерву противоречия наравне с капитализмом»[33].

Платонов показывает, как легко обмануть, подчинить своей воле, заставить поверить во что угодно народ, который давно привык к несчастью. Чевенгурцы, голодные, лишенные элементарных жизненных условий, устраивают субботники, чтобы перетащить «на себе с места на место» дома и сады. Они всем довольны, потому что исчезли богатые, стало вроде бы явью долгожданное равенство. Обитателям Чевенгура «во имя коммунизма» приходится отказываться и от привычного, веками устоявшегося: семьи, домашнего очага, личного имущества. Они вынуждены согласиться с Чепурным и Прошкой Драновым, что идеальному человеческому общежитию, каким является Чевенгур, чуждо «обильное счастье».

В порядке классовой борьбы чевенгурцы устраняют «вражеские силы», истребляют всю буржуазию, всю «остаточную сволочь». Успех этой операции таков, что приходится в обезлюдевший городишко приглашать «прочих». Но разоренный, пустынный, одичавший Чевенгур не пугает его коренных жителей, ради «вечной правды» они готовы на новые жертвы. И лишь старик Яков («из прочих») благоразумно заявляет: «Лучше жить на ошибке, раз она длинная, а правда – короткая»[34].

Руководители Чевенгура – Чепурной и Прошка Дванов тоже ничего не знают о коммунизме. В своих действиях и поступках они опираются на личную инициативу и собственные представления. Несмотря на то, что Чепурной предан социалистической революции, а Прошка Дванов использует ее завоевания в корыстных целях, оба они, надеясь побыстрее «организовать всех в одно покорное семейство», чтобы «помаленьку давать счастья», творят зло, усугубляют народную трагедию.

Не случайно Чевенгур, прослывший «городом Солнца», и притягивает к себе таких правдоискателей, как Саша Дванов, Степан Копенкин, и отталкивает их. Страстные борцы за социализм, они надеялись встретить в Чевенгуре «царство свободы», однако что-то их смущало, заставляло сомневаться, что тут та жизнь, о которой они мечтали, то есть «всему конец». Напротив, Степан Копенкин не заметил в Чевенгуре «той трогательной, но твердой и нравоучительной красоты среди природы, где бы могла

Репозиторий ВГУ

родиться вторая маленькая Роза Люксембург, либо научно воскреснуть первая, умершая в германской буржуазной земле»[35]. Вот почему, погибая в бою за Чевенгур, он сожалел, что «задержался» в нем, а «Роза будет мучиться в земле одна».

Саша Дванов, романтик, фантазер, мечтатель, «жил Чевенгуром», «существовал одними ежедневными людьми – тем же Копенкиным, Гоппером, Пашинцевым, прочими, но постоянно тревожась, что в одно утро они скроются куда-нибудь или умрут постепенно»[36]. Он думал «две мысли сразу и в обеих не находил утешения»[37]. Символичен его уход из земной жизни. Вслед за отцом, рыбаком, искателем истины, утопившим себя, чтобы разгадать тайну смерти, Саша Дванов отправляется в озеро Мутево.

Крах чевенгурской коммуны неизбежен. Его предсказывает смерть ребенка у нищенки, пришедшей в Чевенгур вместе с «прочими». Недаром Чепурной, стоя у тела ребенка, лежащего «в бедной единственной рубашке своего класса», с надеждой спрашивал: «Так и не вздохнул? Не может быть – не прошлое время»[38]. Важно заметить, что Чепурной ушел от нищенки все же «довольный тем, что мальчик хоть во сне, хоть в уме матери пожил остатком своей души, а не умер в Чевенгуре сразу и навеки»[39].

Окончательное падение Чевенгура произошло, когда на него нахлынули казаки, кадеты на лошадях: «Стало пусто и скучно, только близ кирпичного дома сидел Прошка и плакал среди всего доставшегося ему имущества»[40].

В литературе о Платонове гибель Чевенгура объясняется неоднозначно. Одни исследователи видят причину его гибели в том, что «бюрократия... не вынесла города вне ее власти»[41], другие, – что «идея оказалась опробованной»[42], третьи, – что это результат противоречивого следования писателя философии Н.Ф. Федорова[43].

Нам представляется, что крах Чевенгура – это торжество «идеи жизни». В сущности, повествование в романе заканчивается на оптимистической ноте: в Чевенгур приходит старый мастер Захар Павлович. На его просьбу привести Сашу Дванова отзывается Прошка, отказавшись от денег за услугу: «Даром приведу». И пошел искать.

Повесть «Котлован» продолжает разрабатывать мотивы, идеи, образы романа «Чевенгур». В ней отражена жизнь советской страны в 1930-е годы, когда социалистическое строительство развернулось «по всему фронту» и обрело реальные очертания

Репозиторий ВГУ

в индустриализации, коллективизации и культурной революции. Андрей Платонов показал в повести те преобразования, у истоков которых стоял В.И. Ленин.

Его герой Вощев, получив расчет «с небольшого механического завода, где он добывал средства для личного существования», попадает на стройку, затем в деревню как представитель рабочего класса, чтобы, по словам Платонова, начать «классовую борьбу против деревенских пней капитализма»[44].

Вощев – не бездумный исполнитель распоряжений и постановлений Советской власти, а правдоискатель, философ. Своя судьба ему «не загадка», он пытается разобраться в «плане общей жизни», чтобы «повысить производительность труда»[45].

Не бунтуя, не демонстрируя свою оппозиционность новому режиму, Вощев принимает его как историческую данность. Вощев, как и Саша Дванов, близок и дорог автору.

В критике стало почти традицией писать о «печальном завершении обеих линий – «котлованной» и «колхозной», об «утрате будущего»[46]. Разумеется, Андрей Платонов не скрывал, чем обернулись для советского народа индустриализация и коллективизация. В повести мы найдем и казенный энтузиазм, и жестокую классовую борьбу, и массовые репрессии, и рабский труд, и отлаженную бюрократическую машину. Однако это, с точки зрения писателя, не означало, что будущее бесперспективно.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

В 1931 году Андрею Платонову посчастливилось опубликовать в журнале «Красная новь» повесть «Впрок». Это вызвало новую волну нападок на писателя. Красноречивыми были заголовки тогдашних статей о нем: «Об одной кулацкой хронике» (А. Фадеев), «Пасквиль на колхозную деревню» (Д. Ханин), «Под маской» (П. Березов) и др. Делалось все, чтобы произведения Платонова не печатались.

Действительно, в конце 1930-х – начале 1940-х годов изредка попадали к читателю со страниц журналов его рассказы: «Третий сын», «Такыр», «Фро», «В прекрасном и яростном мире». Но и они подталкивали отдельных критиков к таким статьям об Андрее Платонове, в которых заявлялось, что «Платонов не народен», что в его книгах «не нашли отражения истинные чаяния и огромные творческие силы русского народа», что «Платонов антина-

Репозиторий ВГУ

роден, поскольку истинные качества русского народа извращены в его произведениях»[47]. Какое самообладание и веру в себя надо было иметь автору «Чевенгура» и «Котлована», чтобы сохранить свой оригинальный талант, не разменять его на полуправду!

Творческая жизнь Андрея Платонова складывалась внешне довольно благополучно в годы Великой Отечественной войны. Корреспондент газеты «Красная звезда», он вел открытый диалог с читателем, издал четыре сборника: «Одухотворенные люди», «Рассказы о Родине», «Броня», «В сторону заката солнца», но его творчество контролировалось. В лучшем случае Платонов мог описывать те или иные батальные сцены, эпизоды так называемого героического плана. Если он претендовал на свое толкование каких-либо военных событий, сразу подвергался критике, а написанное им квалифицировалось как «нагромождение странностей». Особенно критиковались произведения, в которых Платонов размышлял о духовно-нравственном состоянии общества, пытался определить, каким оно станет после войны[48].

Писатель своим «двойным зреньем» видел, что непросто будет советским людям устроиться в послевоенной жизни: война изменила их. Слишком дорогой ценой заплатив за победу, они и возмужали, и понесли серьезные нравственные потери. А это скажется на судьбе нации, Родины. Время подтвердило, что Платонов был прав («Возвращение», «Добрый Кузя» и др.).

По окончании войны Андрей Платонов мечтал выпустить книгу «Вся жизнь», но ее издание сорвалось в связи с серией постановлений ЦК партии, последовавших за докладом Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград».

Последним произведением Платонова была пьеса «Ноев ковчег». Она поступила в редакцию журнала «Новый мир» в январе 1951 года, после смерти писателя. Главная проблема, поставленная в ней, – проблема человеческого взаимопонимания, столь важная для нас сейчас.

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. Платонов Андрей. Голубая глубина. – Краснодар, 1992. – С. 7.
2. Платонов Андрей. Повести и рассказы (1928–1934 годы). – М., 1988. – С. 58.
3. ЦГАЛИ. Ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 117.

Репозиторий ВГУ

4. Платонов А. Заметки. – «Воронежская коммуна», 1921, 4 декабря.
5. Архив Горького. Ф.12, оп. 25, ед. хр. 47.
6. Там же, ед. хр. 48.
7. Чалмаев В. Андрей Платонов. – М., 1989. – С. 162.
8. Верин В. «Я же работал совсем с другими чувствами». – «Литературная газета», 1988, 27 апреля.
9. ЦГАЛИ. Ф.23, оп.7, ед.хр.13; «На литературном посту», 1929, кн. 21–22; «Звезда», 1930, № 4.
10. Платонов Андрей. Избранные произведения. – М., 1983. – С. 251.
11. Там же. – С. 252.
12. Там же. – С. 264.
13. Там же. – С. 170.
14. Там же. – С. 169.
15. Стрельникова В. Разоблачители социализма. О подпильнячниках. – «Вечерняя Москва», 1929, 28 сентября.
16. Платонов Андрей. Избранные произведения. – М., 1983. – С. 55.
17. Там же. – С. 59.
18. Там же. – С. 203.
19. ЦГАЛИ. Ф. 23, оп. 7, ед. хр.14.
20. «На литературном посту», 1929, кн. 22.
21. «Звезда», 1930, № 4. С. 68.
22. ЦГАЛИ. Ф. 2124, оп. 2, ед. хр. 24.
23. Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Андрея Платонова. – Русская литература, IX. – Амстердам, 1981; Геллер М. Платонов Андрей в поисках счастья. – Париж, 1982.
24. Семенова С. Мытарства идеала. – «Новый мир», 1988, № 5.
25. Верин В. «Я же работал совсем с другими чувствами». – «Литературная газета», 1988, 27 апреля.
26. Чалмаев В. Андрей Платонов. – М., 1989; Утонувший колокол. В кн.: Андрей Платонов. Чевенгур. – М., 1989. – С. 612–641.
27. Кольцов Н. Омоложение организма. – «Правда», 1923, 14 ноября; сб. «Омоложение». – М., 1924.
28. Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. – Париж, 1982. – С. 171.
29. Платонов Андрей. Чевенгур. – М., 1989. – С. 169.
30. Там же. – С. 291.
31. Там же. – С. 259.
32. Там же. – С. 126.

Репозиторий ВГУ

33. Там же. – С. 186.
34. Там же. – С. 310.
35. Там же. – С. 348.
36. Там же. – С. 183.
37. Там же. – С. 364.
38. Там же. – С. 276.
39. Там же. – С. 360.
40. Там же. – С. 366.
41. Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. – Париж, 1982. – С. 47.
42. Семенова С. Идея жизни у Андрея Платонова. – «Москва», 1988, № 3. – С. 83.
43. Чалмаев В. Андрей Платонов. – М., 1989. – С. 189.
44. Платонов Андрей. Повести и рассказы (1928–1934 годы). – М., 1988. – С. 175.
45. Там же. – С. 227.
46. Русская литература XX века: Учебник для 11 класса общеобразовательных учреждений. Ч. II / Под ред. В.П. Журавлева. – М., 1998. – С. 45.
47. Гурвич А. В поисках героя. – М.-Л., 1938.
48. Лукин Ю. Неясная мысль. – «Правда», 1943, 8 июля.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. *Почему творческая судьба Андрея Платонова столь трагична?*
2. *Когда и как состоялся литературный дебют Платонова?*
3. *Как создавались роман «Чевенгур» и повесть «Котлован»?*
4. *Какие события в жизни советской страны нашли отражение в «Чевенгуре» и «Котловане» и как показал их автор?*
5. *Почему роман называется «Чевенгур», а повесть «Котлован»? Каков смысл этих названий?*
6. *Что общего между финалом романа «Чевенгур» и финалом повести «Котлован»?*
7. *Какие важные вопросы поднимал Платонов в своем творчестве в годы Великой Отечественной войны?*
8. *Чем дорого нам творчество Андрея Платонова в наши дни?*

Репозиторий ВГУ

Г Л А В А VIII

«КРОВОТОЧАЩЕЕ ВРЕМЯ» И «ЧУВСТВА ДОБРЫЕ». (Творчество Михаила Шолохова)

А. Платонов и М. Шолохов – писатели-современники. Они жили и работали в атмосфере революционного пересотворения мира, крупных научно-технических открытий, философских и эстетических исканий. Их мысли, чувства, видение жизненных реалий формировались под воздействием этих факторов.

В основе художественных достижений как Платонова, так и Шолохова лежат принципы народной культуры, гуманистические идеи русской классики. Эти писатели подтверждают, насколько безграничны возможности творческой индивидуальности, если сохраняются, новаторски осваиваются и приумножаются традиции.

И Платонов, и Шолохов вышли из глубин народной жизни, не понаслышке знали ее. Пройдя суровую школу классовых битв, став участниками тех социальных и экономических преобразований, которые должны были привести республику Советов к победе социализма, они весь свой талант отдали «народу-труженику, народу-строителю, народу-герою» (М. Шолохов. Собр. соч. В 8 т. – М., 1956. Т. 8. – С. 238). У него Платонов и Шолохов заимствовали мудрость, с какой взглянули в глаза жестокой правде. В условиях партийной диктатуры оба писателя не потеряли веру в добро, милосердие, справедливость.

Каждый из них по-своему отражал эпоху, глубину ее противоречий, пытаясь найти ответы на волнующие его вопросы и уберечь народ от власти зла, духовного разорения.

Андрей Платонов, поклонник Н.Ф. Федорова, В.В. Розанова, К.Э. Циолковского, принимал Октябрьскую революцию как объективную реальность. Он видел в ней начало нового миропорядка, в котором человеку будет непросто обустроить жизнь. Ему хотелось правдивостью изображения помочь и государству, и обществу в деле социалистического строительства, но «талант двойного зренья» не был понят, и лишь сейчас мы открываем для себя Платонова.

Михаил Шолохов был свидетелем смерти Сталина, был участником XX съезда партии, на его глазах происходи-

Репозиторий ВГУ

ло развенчание культа личности и его последствий. Уже в «Донских рассказах» он сделал важное открытие: рядовые люди, оказывается, тоже наделены богатым внутренним миром, здравым смыслом, что позволяет им и выжить в развязанной большевиками и защитниками царского режима братоубийственной войне, и сохранить свое человеческое достоинство, свое доброе сердце. Позднее, в «Тихом Доне», «Поднятой целине», «Они сражались за Родину», «Судьбе человека», Шолохов покажет, что народ не масса, не толпа, народ – носитель национальной идеи.

Путь к Шолохову

Михаил Шолохов – это Лев Толстой XX века. Он создал роман-эпопею «Тихий Дон», который образно называют «Войной и миром» о казачестве. Творческий путь Шолохова длителен. Он проработал в литературе 61 год. Какие же громадные десятилетия непомерно нелегкого времени нес в себе Шолохов! Он нюхал порох гражданской войны, впервые напечатался в 1923 году, еще был жив Ленин, НЭП расцветал, Сталин начинал входить во власть. Шолохов ушел из жизни за год до крутого поворота страны к перестройке.

Необходимость нового прочтения творчества М.А. Шолохова диктует само время. Шолохов не принадлежал ни к числу замалчиваемых, ни к числу эмигрировавших или не признанных в советский период писателей. Напротив, он находился в одном ряду с М. Горьким, А. Толстым, Л. Леоновым, А. Фадеевым, Н. Островским и другими основоположниками советской литературы. Присутствие книг Шолохова в вузовских и школьных программах было явлением непрерывным с конца сороковых годов и до сегодняшнего дня. Многие поколения выпускников средних школ и абитуриентов начинали свой жизненный путь с сочинения «Образы коммунистов в романе «Поднятая целина» и т.п.

Шолохову не приходилось жаловаться также и на невнимание к себе критиков и литературоведов. «Тихий Дон» и «Поднятая целина» с момента их опубликования и до восьмидесятых годов всегда были в центре общественного внимания. Вокруг них кипели жаркие споры. Окончательные выводы в этих дискуссиях

Репозиторий ВГУ

не подведены и до сих пор. Однако, учитывая все сказанное, нельзя не признать, что и сам Шолохов, и его книги в известный период нашего времени также претерпели своеобразные репрессии. Достаточно вспомнить то утихающие, то вновь возобновляющиеся споры об авторстве «Тихого Дона». Писатель, как и любимый герой его, Григорий Мелехов, прожил всю свою жизнь на тяжком распутье. Мировое признание и все возможные лавры омрачало печатное обвинение в плагиате.

Подобная участь постигла и его романы. С одной стороны, – невозможность затмения их яркой колоритности и талантливости. С другой, – идеологическое упрощение, наведение хрестоматийного глянца, подтягивание к ортодоксии существующей системы. Чего стоили только сокращения авторского текста «Тихого Дона».

Возвращение свежести и первоначальной неоднозначности романам Шолохова проходит гораздо медленнее и сложнее, чем введение в литературный процесс некогда изъятых книг, к примеру, Платонова или Булгакова, Пастернака, Солженицына. Накрепко увязанные с социалистическим реализмом имена Горького, Маяковского, Шолохова все чаще предаются забвению.

Вот почему необходимость непредвзятого прочтения Шолохова выдвигается, на наш взгляд, самим временем на первый план литературоведческой науки. Об этом в один голос заявляют и маститые шолоховеды, и только начинающие свою деятельность педагоги. «Есть книги, которым не грозит человеческое привыкание – в разные годы человек снова и снова перечитывает их словно заново, глазами нового опыта, новых времен. И не просто читатель отдельно взятый, – едва ли не каждое идущее десятилетие взыскующе и напряженно вглядывается будто в зеркало в эти давно написанные книги, с ними полнее осознавая самое себя, открывая в книгах нечто такое, что не бросалось в глаза еще вчера»[1]. «Но вот настало время перестройки – и все прошлое, что было в нашем веке и даже в XIX, приблизилось, встало перед нами как реальность, которая требует нового осмысления. Особенно время революции и последующие семьдесят с лишним лет. М. Шолохов, один из самых наблюдательных свидетелей эпохи, яркий летописец, в чем-то должен быть прочитан иначе, нежели раньше»[2].

Историография шолоховедения объемна и трудно обозрима. Учесть каждое слово, сказанное многими, даже солидными, име-

Репозиторий ВГУ

нитыми авторами и книгами, в пределах небольшой главы очень сложно. Поэтому хотелось бы обозначить лишь крупные вехи на долгом литературоведческом пути к правде Михаила Шолохова. К концу двадцатого века уже явно видны этапы, пройденные советскими шолоховедами. Первый этап, где преобладающей была напостовская прямолинейная критика, характерен для 1930-х годов, когда в журнале «Октябрь» с 1928 по 1940 год шла публикация романа «Тихий Дон». Высказанные по горячим следам и потому столь яростно односторонние оценки романа и его героя Григория Мелехова продержались, однако, достаточно длительное время. Мелехов здесь – «ратоборец реакционной казачьей старины, казачьей обособленности», «воинствующий идеолог сословного казачества», «крестьянской аристократии», «душитель революции и прислужник западного империализма», «отщепенец», «душегуб» и т.д.[3]

Доставалось Шолохову за нечеткость идейной позиции, за непоследовательность в разоблачении белой идеи. Шолохов обратился не к «стандарту» в изображении казачества. Он явно хотел показать белых без каких бы то ни было преувеличений. Но получилось так, что в преувеличение Шолохов впал. До самого конца второй книги у Шолохова нет ни одного белого, качественно отличного от героев «Дней Турбиных» Булгакова. Говорит Шолохов, что Корнилов плетет сети черного заговора, но не показывает все это с необходимой разящей ненавистью, не хватает у Шолохова накала классового противопоставления. Белые для Шолохова – враги, но герои. Красные – друзья, но отнюдь не могут идти в сравнение с белыми. Оказывается, по Шолохову, что не белые зверствовали, а красные; не удосужился Шолохов показать с этой стороны белых, а вот красных, «разложившихся под влиянием уголовных элементов», показал. «Хватило у Шолохова терпения выписывать фигуры Корнилова и Алексеева – но ни одной равной им по своей роли фигуры красных нет в романе; белые – столбы, а красные – столбики. Страшное равнодушие сквозит в его описании борьбы с контрреволюцией»[4].

Заданный тон, а, главное, точка отсчета, ракурс оценки творчества писателя были незыблемыми вплоть до времен новейших.

Вторым этапом развития шолоховедения можно считать 1960–1970-е годы. В это время вокруг Шолохова и его романов

Репозиторий ВГУ

вновь кипят страсти и подлинные литературные бои, в которых с трудом отторгаются от Григория Мелехова ярлыки («отщепенец» и «душегуб»). В числе оппонентов ортодоксальной доктрины Л. Якименко выступили в то время В. Петелин, К. Прийма, Ф. Бирюков, А. Хватов, А. Овчаренко. В их трудах на первый план романа-эпопеи были выдвинуты не носители белой идеи, а образы коммунистов. В этом плане очень типична для 1960–1970-х годов композиция книги А.И. Хватова «На стрежне века». Последовательность анализа романа «Тихий Дон» такова: «Эпос революции», «Коммунисты «Тихого Дона», «Род Мелеховых», «На грани в борьбе двух начал». Ученый пишет: «Развертывая панораму событий Гражданской войны, Шолохов показывает идейный крах белогвардейщины, растленность и изуверскую жестокость белых карателей, с восхищением рисует мужество и благородство красных воинов»[5]. Написанная ярко и взволнованно, книга А.И. Хватова убедительна и аргументированна. Позиция исследователей изменилась с течением времени на противоположную, а точка отсчета и угол зрения остались все теми же, с преобладанием социально-классовых оценок. Вот почему при знакомстве с яркими книгами вышеназванных ученых чувство неисчерпаемости шолоховских романов все же остается.

Идейным противовесом этой позиции стали оценки «Тихого Дона» в мемуарах и статьях казаков-эмигрантов, тех, кто «читал роман М. Шолохова как откровение Иоанна, кто рыдал над его страницами и рвал свои седые волосы»[6]. Бывший руководитель Вешенского восстания Павел Кудинов и другие «бывшие» считают роман своим. Но тоже с кое-какими оговорками «если бы...» Если бы в «Тихом Доне» более полно и воинственно были бы изображены казаки во время мобилизации на первую мировую... Если бы не так натуралистично изобразил Шолохов казаков на церковной службе во время Пасхи. А то ведь: «Пробираясь сквозь сплошную завесу различных запахов, Митька дрожал ноздрями: валили с ног чад горящего воска, дух разопревших в поту бабьих тел, могильная вонь слежалых нарядов (тех, которые вынимаются из-под испода сундуков только на Рождество да на Пасху), разило мокрой обувной кожей, нафталином, выделениями говельщицких изголодавшихся желудков»[7].

Сейчас в подходе к романам Шолохова становится и модным,

Репозиторий ВГУ

и определяющим[8]. Шолохов оказывается в одном ряду с другим лауреатом Нобелевской премии – Б. Пастернаком[9].

Таким образом, сделав за семьдесят лет с момента публикации романа несколько виражей спирали, исследовательская мысль почти вернулась на исходную позицию. С одним лишь различием. Если в 1930-е годы «нечеткость» идейной позиции писателя была обвинительным приговором автору, спасенному лишь М. Горьким и лично И.В. Сталиным, то сейчас это стало ему лучшей похвалой.

Разобраться в хаосе взаимоисключающих точек зрения не просто, особенно студенту, учителю-словеснику. Среди интересных опытов прочтения и истолкования творчества Шолохова хотелось бы отметить статью В.П. Павлюкович «В годину смуты и разврата не осудите братья брата»[10], М.А. Няньковского «Изучаем «Тихий Дон»[11], А.Г. Макарова, С.Э. Макаровой «А власть эта не от Бога. 1980–1990-е годы в шолоховедении можно считать третьим этапом изучения его творчества, потому что здесь присутствует новая точка отсчета, новая методология. Если коротко обозначить данный подход, то называется он «приоритетом нравственных общечеловеческих ценностей». Именно с гуманистических позиций прочитывается сейчас русская классика XIX и XX веков. Пафос последних книг и статей, написанных с такой точки зрения, намного больше отвечает духу творчества, духу искусства, в том числе и авторскому пафосу «Тихого Дона». В качестве примера сошлемся на статью Г. Пелисова «Мятеж «Тихого Дона», ибо уровень мышления ее автора типичен и близок современному читателю. «Несомненно, что «Тихий Дон» – многолик и многогранен, как многогранны и сложны события, отраженные в нем. Судьба человека в контексте глобальных общественно-социальных процессов – центральная, главная тема повествования. Тема необычайно острая для наших нынешних времен: перестройка поставила с чрезвычайной остротой вопрос – что, наконец, значит история для личности и личность для истории, в каком соотношении они находятся, какова ответственность личности перед обществом и социальная ответственность перед личностью?»[12]

Таким был, если коротко, путь к Шолохову, к той исторической правде, которую он запечатлел. Лучшим ответом на науч-

Репозиторий ВГУ

ные дискуссии является опыт непредвзятого прочтения каждой страницы его литературных произведений, то есть изучение его творческого пути.

Путь Шолохова (творческая эволюция)

Не касаясь жизненной биографии М.А. Шолохова, создание которой является и по сей день нерешенной научной проблемой, нам хотелось бы коротко обозначить лишь стремительный рост писателя, эволюцию его литературных образов, а главное – раскрыть позицию автора, его концепцию своей исторической эпохи. Мнение же этого человека и писателя было мнением народным, ибо он живо откликался на все вопросы своего времени, чутко улавливая боль и трагедию миллионов своих соотечественников.

Шолохов родился и вырос на Дону, большую часть своей жизни прожил в известной всему миру казачьей станице Вешенской. С Доном, донской степью, историческими судьбами казачества связано все творчество Шолохова, в том числе и первый цикл «Донских рассказов».

В этот цикл вошли более двадцати остросюжетных новелл, опубликованных автором в журналах в 1922–1925 гг., когда он непродолжительное время жил и работал в Москве. Ранние рассказы Шолохова переиздаются и до сих пор. Их не затмили своей знаменитостью многостраничные шолоховские романы. В рассказах поражает суровая правда времени и юные герои, первые комсомольцы, бунтари. Николай Корсуков, близко знавший писателя, в своей книге мемуаров «Незабываемое о Шолохове» приводит первые (еще детские) впечатления от встречи с «Донскими рассказами»: «Что это была за книга! Она потрясла мое детское воображение, она сроднила меня с Мишкой-Нахаленком и с «Председателем реввоенсовета республики» и с комсомольцем Степкой из рассказа «Червоточина». Жутко, страшно, захватывающе было обо всем написанном читать»[13].

Тематически рассказы объединены изображением войны «без границ, без фронтов»: продразверстка, то есть изъятие хлеба у имущих крестьян в пользу Красной Армии и пролетариата в годы военного коммунизма; бандитизм, классовое размежевание в семьях. Собственность и собственники («кулаки»), с од-

Репозиторий ВГУ

ной стороны, и поднятые революционной идеей молодые комсомольцы, – с другой. Гремят выстрелы, падают в смертельных судорогах люди, льется кровь.

Ответ на вопрос, «За что льется кровь?» дают даже названия рассказов: «Пастух», «Обида», «Батраки» и т.д. Очень показательна судьба Федора Бойцова («Батраки»). Отца его, коновала, убил поповский жеребец. Мать пошла по миру. Несовершеннолетний мальчик батрачит у мироеда Захара Денисовича за харч и мизерную плату. Все жилы вытащил богатей, каждый кусок хлеба провожал косым взглядом, а работать заставлял весь световой день. «С утра до поздней ночи мотался Федор по двору, а хозяин покрикивал, кривил губы и делал недовольное лицо» (т. I, с. 267). На одной стороне сила, на другой – бесправие. Доведенный произволом работодателя, «благодетеля», батрак собрался уходить. Вместо расчета ругань. Все пропало, в том числе и мечта о своей земле и лошади. В душе батрака рождается протест. «Федор поднял мешок и шагнул к двери, но хозяин петухом налетел на него, вырвал из рук мешок и, широко взмахнув рукою, ударил Федора по лицу. Желтые светлячки зарябили перед глазами. Багровый гнев помутил рассудок. Федор схватил одной рукой ожиревшее тело хозяина, другою, сжатой в кулак, ударил по запрокинутой голове» (т. I, с. 278).

Социальную защиту, свои права, суд над «благодетелем» нашел Федор в ячейке РКСМ. Рабочий машинист не зря советовал: «Жарь к комсомолистам. Там в обиду не дадут. Там твоя кровная родня. Такие же голяки, как и мы с тобой» (т. I, с. 281).

В рассказе «Пастух» Гришка Фролов, назначенный против воли хуторян стеречь стадо, повесив в углу временного жилища портрет Ленина, пишет заметку о произволе богатеев хутора в газету. За все это он был расстрелян в упор. «Под ноги вздыбившейся лошади повалился Григорий, охнул, пальцами скрюченными выдернул клок порыжевшей травы и затих. С седла соскочил сын Игната-мельника, в пригоршню загреб ком черной земли и в рот, запенившийся черной кровью, напихал» (т. I, с. 31). И так в каждом рассказе. На чьей стороне правда?..

Ярко живописуя тяжелое детство, голод, батрацкую судьбу, мытарство бедняцкого крестьянского люда, Шолохов в новых исторических условиях начала XX века продолжает гуманистиче-

Репозиторий ВГУ

ские традиции Гоголя, Достоевского, Успенского, Короленко, защищавших бесправных, «униженных и оскорбленных». Вечный в России вопрос о земле подошел, казалось бы, к своему разрешению.

«– Чью землю пашете?

– Нашенскую.

– Да ведь это земля полковника Черноярова?

– Наша теперя земля! Нету таких законов, чтобы иметь больше тыщи десятин. Равноправенство» (т. I, с. 154–155).

В революции правдоискатели Шолохова, как и Андрея Платонова, видят выход, поэтому их руки тянутся к портретам Ленина и комсомольским билетам. Показано это Шолоховым художественно убедительно и достоверно, всерьез. В рассказе «Алешкино сердце» соседи-богачи разоряют голодающую крестьянскую семью. Вымерли все. «Ни роду у Алешки, ни племени. Именья – одни каменья, а хату и подворье еще до смерти мать пораспродала соседям; хату – за девять пригоршней муки, базы – за пшено, леваду Макарчиха купила за корчажку молока» (т. I, с. 52). Однако, когда необходимость привела к тому, чтобы гранату бросить на врагов, где были женщины и дети, Алешка сам лег на нее животом.

«Когда очнулся Алешка, увидел над собою зеленое – от бессонных ночей – лицо очкастого.

Попробовал Алешка приподнять голову, но грудь обожгло болью, застонал, засмеялся.

– Я живой... не помер.

– И не помрешь, Леня!... Тебе помирать теперь нельзя. Вот гляди!...

В руке очкастого билет с номером, поднес к Алешкиным глазам, читает:

– Член РКСМ, Попов Алексей... Понял Алешка? На полвершка от сердца попал тебе осколок гранаты... А теперь мы тебя вылечили, пускай твое сердце еще постучит – на пользу рабоче-крестьянской власти» (т. I, с. 59–60).

Таковы очень сходные судьбы и образы «Донских рассказов». Это и Федор, убивший отца во имя спасения жизни своего раненого брата («Бахчевник»); и Петька, которому из голубого полога неба бледно-зеленым светом мерцает пятиугольная звезда; и уже упоминаемый Мишка-Нахаленок, и Ефим из рассказа

Репозиторий ВГУ

«Смертный враг». Попытавшись перестроить мир заново, они все гибнут, обильно поливая ту землю, за которую боролись, своей кровью. А трагедия в искусстве – всегда самый сильный способ утверждения идеала. Это необходимо помнить при пересмотре написанных в 1920-е годы произведений всей советской литературы, в том числе и шолоховских.

Сейчас как-то не совсем модно всерьез относиться к тем, кто погибал на полях сражений в годы революции и Гражданской войны. Дистанция времени и новое историческое мышление позволили открыть другую, не романтическую сторону тех жестоких лет. А героика «отдает горчинкой» иллюстративности лозунга и агитки. В новом учебнике для средней школы о цикле «Донских рассказов» сказано: «Страницы рассказов густо окрашены кровью. Это печально, но, увы, действительно так: молодой писатель хотя и воссоздает притихшую Донщину (после решающих сражений Гражданской войны, ухода Деникина и даже Врангеля из Крыма), но как бы раздувает гаснувшие огоньки вражды, превращает мелкие банды и красные продотряды в своего рода действующие армии, вечно подстерегающие друг друга. Здесь война – без границ, без фронтов. Она бушует в семьях, истребляя руками отцов детей и наоборот. Сюжеты кровопролитий, братоубийств, сыноубийств на почве всячески подчеркиваемого классового размежевания, типового конфликта, весьма иллюстративно изображаемых «богачей и бедноты» буквально переполняют книгу. Фактически вся серия донских новелл социологична, создана из типовых ситуаций избиения одной части народа другой ее части. Доводы для истребления – на уровне агитки, лозунга»[14].

Во многом с этой точкой зрения можно согласиться, кроме одного: иллюстративности во имя победившей идеи. Не похоже это на Шолохова, бунтаря, казака по натуре, а не приспособленца. В такой оценке мало историзма. Это для нас, выросших в условиях государственной системы обучения и воспитания, «кулаков» вроде бы уже и не было. А для Шолохова они были такими, какими он их написал в «Донских рассказах» и в «Поднятой целине». Один из самых новых открывателей правды о Шолохове В.О. Осипов пишет: «В наши дни, как только слово «кулак», так споры – драки до хрипоты и ярости. Одни убеждены: это был слой деревенских кровопивцев и вспоминают, сколько писателей

Репозиторий ВГУ

с конца прошлого века недобро увековечили кулака. В 1967 году на встрече Шолохова с молодыми писателями Василий Белов предложил горячую тему: как относиться к кулаку. Хозяин был сдержан, но не отступился от убеждения, что кулак – явление отрицательное. Уточнил, правда: «Если это только кулак»[15]. Наше доверие здесь должно быть на стороне писателя старшего поколения, потому что его взгляд исторически более точен.

Поэтому кулаки, мельники, атаманы, офицерье, противостоящие своим детям, и, как правило, младшим братьям, изображены Шолоховым не иллюстративно, а скорее схематично: злой собственник и добрый бедняк. Однако и схематизм этот оправдан законом жанра краткой новеллы, статьи, стилем повествования. А главное – содержанием. Две враждующие стороны даны в «Донских рассказах» глазами друг друга, то есть односторонне. Вот как атаман в «Родинке» видит молодого командира эскадрона: «Издали увидел молодое безусое лицо, злобой перекошенные и сузившиеся от ветра глаза» (т. I, с. 19). А что касается позиции автора, то она и на самых первых шагах творческого пути очень неоднозначна. Шолохов уже здесь художник. Он не стремится раскрыть политическую правоту одной или другой исторической силы. Он живописует реальность правдиво, а, главное, масштабно, эпически широко.

Перечитывая ранние рассказы писателя, нельзя не удивиться тому, как много увидел и много сказал 20-летний автор. В «Родинке» есть ведь не только сыноубийство. Здесь есть и мотив труда, хлеба насущного, есть и символический пейзаж, а не только атаман-убийца и герой-комиссар. «И смеется атаман, глядя, как не встанет на занемевшие ноги старик. А из закромов тянут наехавшие конные ячмень и пшеницу, под ноги лошадям сыплют и двор устилают золотистым зерном» (т. I, с. 17). Как тут не вспомнить аналогичные, только в гораздо больших масштабах картины из «Тихого Дона» и «Поднятой целины», где все массовые сцены связаны с хлебом. Золотистое зерно под копытами лошадей – это уже народная трагедия. Какая же тут иллюстративность?

А завершается «Родинка» таким пейзажем: «А вечером, когда за перелеском замаячили конные, ветер донес голоса, лошадиное фырканье и звон стремян, с лохматой головы атамана со-

Репозиторий ВГУ

рвался нехотя коршун-стервятник. Сорвался и растаял в сереньком, по-осеннему бесцветном небе» (т. I, с. 20) . Уже этот пейзаж почти эпопейно расширяет художественное пространство рассказа: природа – человек – история. Какие уж тут лозунг и агитка?

А вот пейзаж еще более трагически заострен, до символа, как в «Слове о полку Игореве». «Обуглилась земля, травы желтизной покоробились, у колодцев... жилы пересохли, а хлебный колос, еще не выметавшийся из трубки квело поблек, завял, к земле нагнулся, сгорбившись по-стариковски» (т. I, с. 21). За этим пейзажем встают безвременно покидающие эту землю, гибнущие в расцвете сил, рванувшиеся в бой за вечные крестьянские идеалы – землю, добро и справедливость – юные комиссары и комсомольцы Шолохова. Нет расцвета, нет жизни. В рассказах царствует смерть, издавая тленный запах, и правят кровавую тризну коршуны и воронье. «Выстрелы звоном будоражат застывшую тишину. Тук-так, тах-тах. Та-та-тах! Вот один споткнулся, упал на руки, вскочил, опять бежит... Казак ближе, ближе. Вот, вот. Полукружьем блеснула шашка, упала на голову..., рубит лежащего... У Митьки темнеет в глазах и зноем наливается рот» (т. I, с. 71).

И пейзаж, и название рассказов воспроизводят самые многообразные жизненные и житейские ситуации человека, родившегося на свет, чтобы «процвесть и умереть». «Но тут, – как точно сказано главным героем рассказа «Семейный человек», – наступило смутное время» (т. I, с. 168).

Рассказ «Семейный человек» показателен для начинающего Шолохова. Это исповедь паромщика. По композиции – ранний вариант «Судьбы человека». «Жизня, жизня, когда ты похужаешь?» – вздыхает в отчаянии давно овдовевший отец семерых детей. Молился, просил Бога о смерти, но Бог не убрал ни единого. Зато сам отец во время гражданской войны вынужденно убил Данилу и Ивана, боясь, что если не он, то его. А подвела арифметика. У Ивана остался один сын и жена, а у меня их семеро по лавкам» (т. I, с. 172) . Такова широта палитры шолоховского пера, изображающего кровоточащее время сквозь призму «чувства доброго», которое завещал русской литературе А.С. Пушкин.

Идеи христианские, гуманистические в «Донских рассказах» призваны отразить человеческое сердце в ожесточенном

Репозиторий ВГУ

классовой ненавистью и враждой человеке. И Человека Шолохов изобразил, в отличие от писателей-иллюстраторов, ибо видел историческую правду.

Показателен для недавнего продотрядника Шолохова рассказ «Продкомиссар», в котором Шолохов-писатель разоблачает себя же революционера. Отец, укрыватель хлеба, бросает в лицо сыну продотряднику: «Стежки нам выпали разные. Меня за мое же добро расстрелять надо, за то, что в свой амбар не пущаю, – я есть контра, а кто по чужим закромам шарит, энтот при законе? Грабьте, ваша сила» (т. I, с. 35). Отец провозглашает анафему сыну-грабителю, а сын утверждает приговор к расстрелу своему отцу. Однако и на этом Шолохов не ставит точку. Он повествует, как этот же продотрядник спас чужого, замерзающего на снегу мальчишку ценою собственной жизни: замешкался, пока спрятал ребенка под полушубок. «Сухим, отчетливым залпом встретили вынырнувшие из-под пригорка папахи... Лежали трое суток. Тесленко, в немытых бязевых подштанниках, небу показывая пузырчатый ком мерзлой крови, торчащей изо рта, разрубленного до ушей. У Бодягина по голой груди безбоязненно прыгали чубатые степные птички; из распоротого живота и порожних глазных впадин не торопясь поклевывали черноусый ячмень» (т. I, с. 38). Таков итог жалости на бранном поле. Эпизод этот поистине художественно неисчерпаем. А череп и его пустые глазницы вызывают ассоциации со всей мировой классикой: от слов Гамлета о бедном Йорике до Андрея Вознесенского («Глазницы воронок мне выклевал ворон, взлетая на поле нагое»).

Гуманистический пафос «Донских рассказов» состоит в том, что революционные битвы предстали здесь не только как путь к новой исторической правде, но и как огромная народная трагедия; ибо гражданские войны самые кровопролитные. Здесь нет прямого политического осуждения или утверждения. У каждой стороны есть своя правда, своя логика, своя боль и равенство перед смертью.

– По нас не горюй, старуха! Пожили. Все там будем. После панихидку отслужи. Поминать будешь, не пиши: «красногвардейца Петра», а прямо – «воинов убиенных Петра, Игната, Григория...». А то поп не примет» (т. I, с. 164).

В завершение разговора о начале творческого пути Шолохова и к проблеме гуманизма необходимо сказать о рассказе

Репозиторий ВГУ

«Жеребенок». Здесь жизнь и смерть схватились в своем неодолимом поединке. Сюжет такой. Как ни уберегал свою кобылицу красноармеец Трофим, догулялась. Появившийся на свет под звуки шрапнельных разрывов жеребенок задрожал всем мокрым тельцем. Еще не облизанный матерью, он испытал ужас. «Ужас был первым чувством, изведанным тут на земле» (т. I, с. 223). Затем образ этого жеребенка помог Шолохову сказать о Гражданской войне то, что в корне противоречило революционному гуманизму и очень походило на отвергаемый все 70 лет «абстрактный гуманизм». Застрелить жеребенка Трофим попытался сам – не смог. Приходил командир эскадрона – соврал, что винтовка не исправна, боек испортился. И эскадронный сдался. «Пущай при матке живет. Кончится война – на нем того, пахать. А командующий, на случай чего, войдет в его положение, потому что молока должен сосать. И командующий титьку сосал, и мы сосали, раз обычай такой, ну и шабаш! А боек у твоего винта справный» (т. I, с. 226).

Образ жеребенка всколыхнул в озверевших от крови и вражды классовых врагах человеческое, в глазах все чаще можно увидеть влажный туман. Эскадронный даже вспомнил старое свое ремесло и плетет из хворостинок половник для вареников неуклюжими пальцами, «привыкшими к бодрящему холодку револьверной рукоятки» (т. I, с. 225). А закончена автором история с жеребенком еще с большим гуманистическим пафосом. При переправе эскадрона жеребенка понесло течением в водоворот. За ним вслед ринулась кобылица. Спасая обоих от смерти, Трофим бросился вплавь спасать жеребенка, ибо режущее ржание, крик его, «до холодного ужаса был похож на крик ребенка» (т. I, с. 230). Сцену наблюдали враги. «С правого берега не стукнул ни один выстрел» (т. I, с. 230). Но когда операция по спасению жеребенка завершилась и кобыла благополучно выбралась на берег, «На правом берегу офицер в изорванной парусиновой рубахе равнодушно двинул затвор карабина, выбрасывая дымящуюся гильзу, а на песке, в двух шагах от жеребенка, корчился Трофим, и жесткие посиневшие губы, пять лет не целовавшие детей, улыбались и пенились кровью» (т. I, с. 231). Рассказ этот не привлекал раньше внимание исследователей потому, что мало способствовал разоблачению мира уходящего и торжеству нового. Воюющие стороны – это люди, которым в равной степени не чу-

Репозиторий ВГУ

жды милосердие и сострадание. Остальное в рассказе оставалось загадкой. Почему жеребенка жалко, а человека нет? Что разъединило и сделало врагами людей одной нации?

Ответы на эти вопросы можно было найти только в истории. И 20-летний писатель почти без временной дистанции с юношеской отвагой бросился к еще не остывшей лаве эпохи революции и Гражданской войны.

Мир и война в «Тихом Доне»

В 1940 году Михаил Шолохов завершил свой 14-летний (1926–1940) труд над «Тихим Доном», вышла восьмая, последняя часть романа.

Первоначальный замысел «Тихого Дона» был связан с послереволюционной жизнью казачества. Но начав свою эпопею с теперешней второй книги, где описывается участие казаков в белогвардейском корниловском движении, Шолохов пришел к мысли о необходимости показать читателю предшествующую историю казачества, уяснить историческую закономерность появления контрреволюционных настроений и противостоящих им революционных сил в среде казачества после Октября. Не мог быть в достаточной степени уяснен и сложный путь Григория Мелехова, если бы автор ограничился изображением Мелехова в зрелом возрасте и не обрисовал среду, в которой формировался его характер. Это заставило Шолохова, отложив уже написанные части романа, обратиться к более раннему историческому периоду. В окончательной, увидевшей свет редакции хронологические рамки первого тома определяются 1912–1916 гг., второго – 1916 – весной 1918 г. В последующих томах действие происходит 1918–1922 гг.

Таким образом, роман охватывает десятилетие жизни донского казачества (с 1912 по 1922 г.), имевшее первостепенное историческое значение для судеб не только казацкого Дона, но и всей России»[16]. Такова внешняя хронология романа.

Понять авторскую логику, управляющую сложнейшей архитектоникой эпопеи, можно, проследив эволюцию и первые ступени реализации замысла, то есть творческую историю «Тихого Дона». О том, как возникла мысль написать «Тихий Дон», Шолохов говорил: «Начал я писать роман в 1925 году, причем я перво-

Репозиторий ВГУ

начально не мыслил так широко его развернуть. Привлекала задача показать казачество в революции» (т. II, с. 407). Повесть «Донщина», вошедшая в роман в качестве его четвертой части, в корне отличалась от эпопеи как в жанровом, так и в композиционном отношении. Во-первых, здесь был использован принцип хроникально-исторического документального повествования: приводится много подлинных документов, цитируются политические декларации. Во-вторых, в повести отсутствовали: природа, Дон, его метафорические пейзажи и романная коллизия.

Однако дальнейшее написание повести «Донщина» застопорилось, так как писатель почувствовал «что-то не то». Если передать это чувство словами, можно сказать, что Шолохов понял: только непоследовательностью пути казачества в революции нельзя объяснить причины и, главное, истоки гражданской междоусобицы в России в столь крайних формах ее проявления. Чтобы разобраться в событиях 1917–1922 гг., Шолохов почувствовал необходимость обратиться к событиям первой мировой войны, а также к довоенному, мирному укладу жизни казачества. Рос и разрастался замысел эпопеи.

Начинается «Тихий Дон» с описания хутора Татарского и семьи Мелеховых, если точнее, с пролога, то есть судьбы деда Прокофия. История эта призвана объяснить, почему мелеховский двор на самом краю хутора. Но есть здесь и более глубокий смысл, почти символический. Страстная и чудная (для хуторян) любовь Прокофия к турчанке – это его воля, право на свое счастье и свою, ни от кого независимую, судьбу. Отстаивая себя и любовь, Прокофий пошел против отца, обычаев, традиций, за что и поплатился двенадцатью годами каторги. Не человек – порох.

Мотив горячности, пылкости натуры казака, подчеркнутый в образе деда Прокофия, переходит в семью Мелеховых, наделенную восточным разрезом глаз и необузданностью Пантелея Прокофьевича, а впоследствии и Григория, который «весь в отца попер». «Черная, земная кровь» (А. Блок) поистине раздувает вены. Стихийная сила казачьего племени играет под пером Шолохова всеми возможными переливами: изнасиловавший дочь и убитый своими сыновьями отец Аксиньи, заматеревший в дикой ненависти Степан Астахов, Егор Жарков, Чубатый и, наконец, Митька Коршунов. Это не жестокость озлобленного уходящего

Репозиторий ВГУ

старого мира, а «скифство», проявление своеобразного «восточного азиатства». В этом же ряду находится и еще совсем безусый, но взбунтовавшийся против воли отца, ушедший в батраки в Ягодное, где «текучей воды не увидишь», вольный казак Григорий Мелехов. Все эти, будто литые из одного куска стали, сильные характеры заставляют вспомнить Тараса Бульбу. Регионально-географические условия Дона М. Шолохов использовал, чтобы показать взрывоопасность, пороховую натуру донской народной стихии. Таков основной мотив, зазвучавший в романе, который не был раскрыт ни в «Донских рассказах», ни в повести «Донщина».

Вторым мотивом эпопеи, и тоже ее символом, стал образ Дона, введенный в эпопею с помощью народного казачьего фольклора. Из песен взят и эпитет «тихий», сейчас уже почти превратившийся в географическое название. Дон – тоже символ казачества, его воли, удали, истории, наконец. Дон – в народных песнях – мутнехонек от слез вдов и пролитой крови. Образ, идущий от «Слова о полку Игореве», от плача Ярославны, от реки Каялы. Однако здесь есть и иное. Долгая и славная история Войска Донского глубоко укоренена в русской государственности. Исторические битвы России – это то горнило, в котором выковывался феномен нации – казачество.

Достаточно вспомнить Пантелея Прокофьевича, подписывающего письма сыновьям не иначе как «старший урядник» (т. II, с. 233), деда Гришаку, старика-баклановца. Уверенно и гордо говорят о себе казаки в массовой сцене мобилизации: «Супротив нас какая держава устоит» (т. II, с. 260). Казаки крепили мощь русской истории. Могущество русского государства кружило казакам голову славой и честью. Очень показательно, что заслуживший полный бант георгиевских крестов и офицерские погоны Григорий Мелехов почувствует особую гордость за себя не на фронте, а в родном хуторе: «Свое, казачье, всосанное с материнским молоком, кохаемое на протяжении всей жизни, взяло вверх над большой человеческой правдой» (т. III, с. 48).

Кроме исторической символики, образ Дона в романе имеет еще семейно-бытовой ореол. Дон – кормилец, батюшка, защитник. На берегу Дона началась любовь Григория и Аксиньи. Здесь мешками ловят стерлядь и сазана. «Не стоит даже задаваться вопросом, каким бы событием стал бы для нынешних читателей

Репозиторий ВГУ

«Тихого Дона» мешок свежей стерляди»[17]. За Дон уходят верные казаки от врагов, переправляясь вместе с семьями, скотом и имуществом после восстания. За Дон они, в конечном итоге, сражаются и против красных, и против кадетов. За свободу Дона поддержали вначале председателя Донревкома Ф. Подтелкова, потом казнили, когда он отправил телеграмму в Москву с признанием власти ВЦИКа и Совнаркома. За свободный Дон и его земли поддержали «хузяина» автономиста генерала Петра Николаевича Краснова (1869–1947), атамана Донского казачьего войска в 1918–1919 годах, пока не стал известен его сговор с недавним врагом России – Германией.

Таким образом, картины Дона, донской природы, национальный колорит народного военно-крестьянского уклада жизни, особенности семейно-бытовых традиций развернул Шолохов в первом томе романа-эпопеи. Описана с тщательностью этнографа свадьба Григория и Натальи, дородность женщин, добротность их нарядов, ломящийся от яств стол – это то, что впоследствии В. Белов определит точным русским словом «лад», а К. Федин назовет «скальными берегами издавнего бытового уклада»[18]. Однако предельно реалистическое, почти летописное жизнеописание казачества потребовало от писателя изображения не только «довольства и труда» (А.С. Пушкин).

С.Н. Семанов прав, когда утверждает, что классовых противоречий в казачьей среде не было. Нет их и на хуторе Татарском. Купец Мохов и его компаньон со ста тысячами капитала; генерал Листницкий с его сорока тысячами десятин земли в Саратовской губернии, а также зажиточные казаки Коршуновы, имеющие наемную рабочую силу, не воспринимаются в народной среде врагами или эксплуататорами. Во-первых, каждому – свое, это их род деятельности, плоды их труда. Хотя вообще без конфликтов не обходилось. Пусть не социально-классовые, но они были, да еще какие! Достаточно вспомнить побоище на мельнице между тавричанами и казаками. «Не одно столетье назад заботливая рука посеяла на казачьей земле семена сословной розни, растила и холила их, и семена эти гнали богатые всходы; в драках лилась на землю кровь казаков и пришельцев – русских, украинцев» (т. II, с. 147). Как видим, писатель называет эти конфликты сословными. Были еще и региональные – между верховьем и ни-

Репозиторий ВГУ

зовьем Дона. «Только в 1918 году история окончательно разделила верховцев с низовцами. Но начало раздела намечалось еще сотни лет назад, когда менее зажиточные казаки северных округов, не имевшие ни тучных земель Приазовья, ни виноградников, ни богатых охотничьих и рыбных промыслов, временами откалывались от Черкасска, чинили самовольные набеги на великороссские земли и служили надежным оплотом всем бунтарям, начиная с Разина и кончая Секачом» (т. IV, с. 147). Жизнь казачества, предельно широкой кистью выплеснутая на страницы эпопеи, имеет свои извечные сословные исторические конфликты, а также семейно-бытовые противоречия. Затрагивается Шолоховым и традиционная для русской литературы проблема «маленького человека» (образ рабочего Валета). Поэтому лад и гармония любой исторической эпохи или социальной системы – скорее плод художественной идеализации, чем реальность. У Шолохова иначе. У него – сплошь противоречия, реальная диалектика природного и человеческого бытия: «В каждом дворе, обнесенном плетнями, под крышей каждого куреня коловертью кружилась своя, обособленная от остальных, полнокровная, горько-сладкая жизнь; дед Гришака, простыв, страдал зубами; Сергей Платонович, перетирая в ладонях раздвоенную бороду, наедине с собой плакал и скрипел зубами, раздавленный позором; Степан вынянчивал в душе ненависть к Гришке и по ночам во сне скреб железными пальцами лоскутное одеяло; Наталья, убегая в сарай, падала на кизяки, тряслась, сжимаясь в комок, оплакивая заплеванное свое счастье; Христоню, пропившего на ярмарке телушку, мучила совесть; томимый ненасытным предчувствием и вернувшейся болью, вздыхал Гришка; Аксинья, лаская мужа, слезами заливала негаснувшую к нему ненависть» (т. II, с. 135).

Такова философия и реальность жизни в осмыслении и изображении писателя, ее широта, ее кипение и необузданность. Здесь классик XX века необычайно близок классику XIX века, впервые художественно открывшему русскую историю. В «Борисе Годунове» А.С. Пушкин писал: «Народ всегда к смятенью тайно склонен». Причина тому в извечных столкновениях и противоборствах всего со всем. Таков уж этот, по словам А. Платонова, «прекрасный и яростный» мир. Таков мир и в «Тихом Доне». Каким бы он ни был сложным, драматичным, противоречивым (как

Репозиторий ВГУ

отрицающие друг друга времена года, как рождающиеся и умирающие травы и цветы, как то зеленеющая от дождя, то чернеющая от засухи степь), человеку дано именно в таком мире «процвесть и умереть» (С. Есенин). Такова роль в романе-эпопее потрясающих многочисленных пейзажей-метафор. «...Мир открылся Аксинье в его сокровенном звучании: трепетно шелестели под ветром зеленые с белым подвоем листья ясеней и литые, в узорной резьбе, дубовые листья; из зарослей молодого осинника плыл слитный гул; далеко-далеко, невнятно и грустно считала кому-то непрожитые годы кукушка;... жужжали бархатисто-пыльные шмели; на венчиках луговых цветов покачивались смуглые дикие пчелы. Они срывались и несли в тенистые прохладные дупла тенистую обложку. С полевых веток капал сок... И почему-то за этот короткий миг, когда сквозь слезы рассматривала цветок и вдыхала грустный его запах, вспомнилась Аксинье молодость и вся ее долгая и бедная радостями жизнь. Что ж, стара, видно, стала Аксинья... Станет ли женщина смолоду плакать от того, что за сердце схватит случайное воспоминание» (т. V, с. 15–16).

После таких описаний картин мирной жизни хутора Татарского – борьба идей, катаклизмы гражданской войны, борьба человека за жизнь, за свои идеалы, за свое счастье. Раскрыть это – вот назначение «мирных» глав (I и II части) в романе, от схватившегося за шашку деда Прокофия до ушедшего в Ягодное Григория Мелехова.

Третий мотив эпопеи, которого не могла содержать хроникально-повествовательная структура «Донщины», – это романная коллизия, типичный для всей мировой литературы треугольник. Он также очень важен для эпопеи о гражданской войне и выполняет роль не только беллетризации произведения, но его фабульного скелета. Сейчас, после многочисленных экранизаций романа, стало ясно, что создание образов Григория, Аксиньи, всей семьи Мелеховых – самое выдающееся достижение «Тихого Дона». Григорий и Аксинья не просто образы, это нравственные символы, как Дон и природа. Устремленность их друг к другу – это устремленность к жизни. Аксинья живет с мужем не только без чувства, но и без детей, фактически, без семьи, опозоренная отцом и без вины виноватая. Попытавшийся смирить себя, прожить без первой любви, открывшей ему тайные горнила природой да-

Репозиторий ВГУ

рованной гармонии, Григорий со страхом и ужасом перед собой почувствовал: не выйдет. Очень показателен этот его страх. Невольники, пленники, заложники. Вот как Шолохов описывает их первую встречу после женитьбы Григория: «Они стояли друг против друга молчком. Аксинья тревожно глядела по сторонам, переводила влажные черные глаза на Григория. Стыд и радость выжигали ей щеки, сушили губы. Она дышала короткими, частыми вздохами (...) Григорий молчал. Тишина обручем сковала лес. Звенело в ушах от стеклянной пустоты, притертый полозьями глянец дороги, серая ветошь неба, лес немой, смертно сонный... Внезапно клокочущий и близкий крик ворона словно разбудил Григория от недолгой дремы. Он поднял голову, увидел: вороненая, в черной синеве оперения птица, поджав ноги, в беззвучном полете прощально машет крыльями. Неожиданно для себя Григорий сказал:

– Тепло будет. В теплую сторону летят... – И, встрепенувшись, хрипло засмеялся. – Ну, – он воровски повел низко опущенными зрачками опьяневших глаз и рывком притянул к себе Аксинью» (т. II, с. 160). В этой сцене символично все: клокочущая и бьющая обоих сила страсти; природа, перед которой человек часто бессилен. Символична их надежда на тепло и жизнь (в теплую сторону птицы летят). Символичен образ ворона над ними. Здесь истоки трагедии и Григория Мелехова, и всего казачества в Гражданской войне, невозможность приспособления к силе победителя, невозможность смирения себя, невозможность холодного и здравого поступка. «Ханский огонь», как сказал М. Булгаков в одноименном рассказе, с обеих сторон. Сюжетная линия Григорий – Аксинья выстроена в романе автором так, что в силу сложившихся обстоятельств Наталья, мать детей Григория, и вся семья Мелеховых – с одной стороны, а Аксинья – с другой. Именно поэтому счастья ему не дано ни с Натальей, ни с Аксиньей: иметь двух жен – это значит не иметь ни одной. Живя с Аксиньей, Григорий – вне дома, живя с Натальей, – вне себя. Такова трагедия раздвоенности личности. Разорванность идеологии, разорванность народа, государства еще страшнее и трагичнее. Первым этапом этого раскола стала империалистическая война 1914–1917 гг.

Первоначально при создании «Тихого Дона» его части имели такие названия: «Григорий», «Аксинья», третья часть романа

Репозиторий ВГУ

называлась «Казачество на войне».

От всей огромной литературной антимилитаристики шолоховские страницы о первой мировой отличаются тем, что он, не оправдывая и не осуждая, просто следит за главным объектом своего изображения – казачеством. Среди казаков есть рубаки, наподобие Чубатого, есть мародеры, есть похабники типа Егорки Жаркова и Митьки Коршунова, службисты типа Петра Мелехова. Но для каждого человека война – трагедия, страшная трагедия. Страницы эти, по признанию самого Шолохова, были написаны им почти пацифистски, без учета гражданских и патриотических позиций. Стоит вспомнить описание смерти от удушья газами солдат обеих воюющих армий; сошедшего с ума солдата из казаков (кстати, этот образ уравновешен в эпопее образом сумасшедшего красноармейца, взятого в плен повстанцами (ч. VII, гл. III). Однако с первых картин ухода Григория на службу, с описания врачебного досмотра, а потом и во время военных операций начинает звучать мотив казачьей обособленности от офицерской среды, от т.н. дворянско-старшинской интеллигенции (типа Евгения Листницкого, Горчакова). Белая идея, белая кость, а на языке простых казаков – «кадеты», их национальная чужеродность даже по отношению к офицерам-казакам занимает в романе-эпопее значительное место. После казачьей жажды воли и стихийной силы их эмоциональных поступков противостояние «белой» и «черной» кости является третьей искрой, из которой разгорелось пламя русской донской Вандеи. Громче всего этот мотив звучит в словах и поступках Григория Мелехова, пригрозившего однажды убийством придирающемуся к нему командиру. Показательны и его слова, обращенные к своему начштаба во время вешенского восстания, когда повстанцы соединялись с ударной группой Донской армии летом 1919 года: «Ну, какой он нам с тобой товарищ... Пока дубленый полушубок (одежда по тем временам простонародная – Ч.З.) носил, до тех пор товарищем был. А не приведи Господь – соединились бы мы с кадетами да он (Георгидзе) в живых бы остался, так на другой же день усы бы намазал помадой, выхолился бы и не руку тебе подал, а вот этак, мизинчиком» (т. III, с. 371). Об этом же слова Григория и после соединения с группой войск Донской армии под командованием генерала А.П. Фицхелаурова: «Я вот имею офицерский чин с германской

Репозиторий ВГУ

войны. Кровью его заслужил! А как попаду в офицерское общество – так вроде как из хаты на мороз выйду в одних подштанниках. Таким холодом на меня попрет, что аж всей спиной его чую. – Григорий бешено сверкнул глазами и незаметно для себя повысил голос» (т. V, с. 88).

В эту брешь, возрастающую во время первой мировой войны, легко вошла фронтовая агитация большевиков – четвертая искра гражданской войны. Отзвуки революции прозвучали еще в первой книге в словах Валета, успокаивающего уволенного с мельницы Давыдку : «Не-е-ет, шалишь! Им скоро жилы перережут! На них одной революции мало. Будет им тысяча девятьсот пятый год, тогда поквитаемся! По-кви-та-ем-ся!.. – Он грозил рубцеватым пальцем и плечами поправлял накинутый внапашку пиджак» (т. II, с. 135).

Дальше искры этого пожара раздуваются с помощью приехавшего в Татарский Иосифа Штокмана. В доме косой Лукешки, где квартировала семья Штокмана, образовалось нечто вроде кружка, а потом, в первую мировую, уставшее физически, психологически и морально от офицерско-дворянской идеологии, превращенной в пугало, казачество бросилось на простые и зажигательные лозунги большевиков-агитаторов о мире. В сотнях создавались ревкомы, открыто стала пропагандироваться идея превращения империалистической войны в войну гражданскую и т.д. Влияние большевистских идей на солдат воплощено в образе Ильи Бунчука: сначала офицера, а затем сознательного дезертира с целью поработать по заданию партии там, где это необходимо. Бунчук и Штокман соединены через Ивана Алексеевича Котлярова, машиниста с мельницы Мохова, Бунчук продолжает начатое Штокманом. Искры раскола в армии дали свои плоды. После успешных военных действий русская армия начала нести огромные потери. Саботаж. Россия, вместо противостояния внешнему врагу, захлебнулась в собственной крови. Утратив идеологическое единство армии и народа, империя рухнула. И хотя отношение к вести «царя скинули» в романе разное: от восторга учителя Баланды до «а как ногам без головы». Все же казаки несли в сердцах благодарность большевикам за возможность уйти с позиций. Однако брошенные с опасной легкостью в народ искры междоусобицы, испокон веков тлеющей на Дону, разгорались в

Репозиторий ВГУ

слабо управляемом направлении. Митингующие казачьи полки, над которыми утратили силу и власть офицеры и генералы во время корниловского заговора, – лучшее тому подтверждение.

«Во второй книге романа (части IV и V) охватываются события с октября 1916 по осень 1919 года. Начиная с развала фронта империалистической войны, с буйного разворота революционных событий в России, нет ни одного сколько-нибудь заметного события этих лет, которое не нашло бы места в романе. Причем события эти – на фронте или в тылу, в столице или в ставке, – преломляются через восприятие героев, даются в их оценке, сказываются в их судьбах»[19]. Вот почему «Тихий Дон» называют летописью революции и гражданской войны. Основание тому – V и VI части романа. Пятая часть эпопеи – полное слияние исторического материала и романной структуры. Это первый этап гражданской войны на Дону: свержение правительства атамана Каледина, образование органов революционного самоуправления советской власти в станицах, а затем разгром экспедиции Федора Подтелкова. Хронологически эти события – с ноября 1917 года по май 1918 года. Они даны через судьбу Григория Мелехова, который оказался вместе со всеми большевистски настроенными фронтовиками в станице Каменской. «Очень подробное описание в романе получил съезд казаков-фронтовиков в станице Каменской (ныне город Каменск-Шахтинский Ростовской области). Съезд был созван 10(23) января 1918 г. по инициативе Военно-революционного комитета, находившегося тогда в Воронеже, ибо на Дону в то время еще держался атаман Каледин, заправляло контрреволюционное офицерство. Съезд принял большевистские резолюции и послал делегатов на III Всероссийский съезд Советов, а на другой день в Каменской состоялся грандиозный митинг, где собралось тысяч пятьдесят, резолюция митинга целиком одобрила политическую линию закончившегося съезда»[20]. Федор Григорьевич Подтелков (1886–1918) – председатель Донского Совнаркома в 1918 году и Михаил Васильевич Кривошлыков (1894–1918) – секретарь Донского казачьего БРК отправились в Новочеркасск на переговоры с правительством Каледина. В это время сформированный есаулом Чернецовым белогвардейский отряд рвется к Каменской. Решающий бой Чернецова с красноармейским отрядом войсково-

Репозиторий ВГУ

го старшины Голубова состоялся у станицы Глубокой (теперь город Глубокий на железной дороге Ростов – Воронеж). Переговоры были сорваны. Оставленный Корниловым, уведшим Добровольческую армию на Кубань (т.н. «ледяной поход»), Каледин застрелился. 24-го февраля красными был взят Ростов, 25-го – Новочеркасск. В станицах создавались ревкомы.

Такова историческая основа пятой части романа. Но в отличие от хроникального повествования о корниловском заговоре, в описании событий в пятой части слиты воедино историческое и художественное. В сражении под Глубокой на стороне красных воюют Григорий Мелехов и Илья Бунчук. История любви Бунчука и Анны Погудко и две композиционно уравновешенные сцены (гибель Чернецова под Глубокой и казнь экспедиции Подтелкова на хуторе Пономареве) раскрывают жестокость большевистских объятий, в которых оказались казаки после первой мировой войны, после Керенского и Корнилова. Прекрасные лозунги о свободе и равенстве обернулись на полях сражений сабельной улыбкой Подтелкова во время казни Чернецова: «Попался... гад! – клокочущим низким голосом сказал Подтелков и ступил назад: щеки его сабельным ударом располосовала улыбка.

– Изменник казачества! Под-лец! Предатель! – сквозь стиснутые зубы зазвенел Чернецов» (т. III, с. 267). Эта ситуация оказалась прямо противоположной коллизии «Калмыков – Бунчук». В августе 1917 года монархист Калмыков плюет в лицо дезертиру и большевику Бунчуку. И гибнет от выстрела этого борющегося против войны революционера. Федор Подтелков – представитель власти, уже совершившейся революции. Но участь есаула Чернецова та же, что и Калмыкова: смерть. Вот что потрясло Григория Мелехова. Большевизм для него в этой сцене был разоблачен идеологически окончательно. Не своя эта власть. Поэтому вторжение тираспольского отряда 2-й Социалистической армии, их бесчинства были лишь поводом для расправы. «День спустя уже цвели по всему округу красные флажки скакавших по шляхам и поселкам нарочных. Станицы и хутора гудели. Свергали Советы и наспех выбирали атаманов» (т. III, с. 327). Способствовали «прозрению» казаков и ревтрибуналы, военно-полевые суды, в одном из которых довелось служить Илье Бунчуку, почерневшему на глазах от подобной работы. Вот основные причины гибели

Репозиторий ВГУ

отряда Подтелкова, пробиравшегося для пополнения в северные округа. Жестокость расправы – степень разочарованности казаков в революции. Военно-полевой суд Василия Попова, избранный для казни подтелковцев, постановил расстрелять 80 человек, а Кривошлыкова и Подтелкова повесить. «В Пономареве все еще пыхали дымками выстрелы: вешенские, каргинские, боковские, краснокутские, милютинские казаки расстреливали казанских, мигулинских, раздорских, кумшатских, баклановских казаков» (т. III, с. 393). Можно ли найти более трагический момент во всей истории области Войска Донского? Заканчивается пятая часть романа гибелью Валета, бывшего штокмановского кружковца. В часовенке над его могилой теплился скорбный лик Божьей Матери и было начертано чьей-то неведомой рукой: «В годину смуты и разврата Не осудите, братья, брата». Слова были не случайно, подчеркивает автор, выведены «старинной славянской вязью», как олицетворение вобранного в букву исторического опыта.

Однако уроки истории и христианские заповеди одинаково безмолвствуют, когда пламя пожара уже бушует. Уничтожение коммунистической ереси в лице своих же казаков, на своей земле, не принесло казачеству желанного мира и согласия. Напротив, гражданская война с каждым днем и ширилась, и углублялась, подступая к каждой станице, хутору, семье, куреню. И роковое, пугающее «брат на брата», из символа превращается в доподлинную реальность, обретая буквальный смысл.

Шестая часть (3-я книга романа), встретившая большие препятствия со стороны прессы при ее первой публикации, воспроизводит события 1919-го, классического года гражданской войны.

Не случайно «Белая гвардия» М. Булгакова, тоже построенная по принципу живой хронологии событий, начинается словами почти библейскими: «Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй»[21]. 1919 был еще страшнее. «В Сибири – чехи, на Украине – Махно. Кавказ, Мурманск, Архангельск. Вся Россия стянута обручами огня. Вся Россия – в муках великого передела» (т. III, с. 145). Но Шолохов изображает передний край русской Вандеи – Дон, где кровопролитная междоусобица достигла предела ожесточения. Он подробно описывает лишь те исторические события, которые с наибольшей очевидностью свидетельствовали: в гражданской

Репозиторий ВГУ

войне победителей не бывает. Идейная смута и междоусобная рознь в армии во время первой мировой обескровили Россию не меньше, чем внешний враг, которому стали легко доступны оголенные ее фронты. А заманчивые в окопах посулы мира, свободы и равенства были лишь способом повернуть оружие в руках казаков против государственной власти. Затем все то же оружие в тех же руках стало способом расправы с самими большевиками. И, наконец, все то же оружие, которое с фронтов уже самостоятельного государства Всевеликого Войска Донского атамана Краснова привозит домой Пантелей Прокофьевич, попадает в руки восставших в марте-апреле 1919 года казаков. А накопленное и молчащее до поры оружие в годину смуты и разврата рано или поздно начинает говорить.

Вот почему сюжетной основой шестой части «Тихого Дона» стали именно те события, которые с неумолимой очевидностью стремились к апогею жестокости и кровопролития – Вешенскому восстанию, когда погиб от руки соседа и родственника (Михаила Кошевого) Петр Мелехов, а Григорий, ослепленный местью за брата, будет рубить наотмашь совершенно неповинных в этой смерти русских матросов. Все остальное в романе – лишь путь изживания доверия народа. Вот почему без особого пафоса и энтузиазма представлена попытка П.Н. Краснова создать автономный Донской край. Казаки называют его «хузяином», а Всевеликое его государство «всевеселым», особенно после того, как стало известно приведенное в романе с документальной точностью письмо Краснова кайзеру Вильгельму (т. III, с. 47–48). Сговор с недавним противником отвратил от Краснова даже генералов Добровольческой армии, а не только простых хлебопашцев, наблюдавших, как топчет немецкий сапог донскую землю. Очень показательна в этом плане шутка Краснова: «Если мое правительство – немецкая проститутка, то Добровольческая армия – кот, живущий на средства этой проститутки». Рано или поздно на полях сражений обнажалась подлинная суть каждого «калифа на час», решающего в эпохальные для родины минуты свои задачи. Сам писатель размышлял об этом так:

«Говорили о любви к родине и в годы Гражданской войны. Говорили, в частности, и атаман Краснов и прочие подобные ему политические пройдохи, говорили и одновременно приглашали

Репозиторий ВГУ

на Донскую землю немецких оккупантов и потом так называемых союзников – англичан и французов. Говорили о любви к родине и одновременно торговали кровью казаков, обменивали ее на предметы вооружения для борьбы с советской властью, с русским народом. История проверяет людей на деле, а не на словах. История проверяет, в какой мере существует у человека любовь к родине, какова цена этой любви. Истинную любовь к отчизне кощунственно топтал Краснов и прочие продажные мерзавцы, вероломно обманывающие трудящееся казачество и вовлекающие его в Гражданскую войну» (т. III, с. 439). Эта позиция писателя стала основой для освещения красновской войны, названной в романе «игрушечной». Достаточно только отметить различие прямой идейной оценки и художественного текста. Различие это состоит в том, что сражающиеся казаки, метнувшиеся от «большевицкой» Москвы к самостоятельности и независимости, тем не менее сразу почувствовали, кто стоит за спиной Краснова и не дали себя обмануть: воюют вяло и неохотно. И хотя на эту войну с Советской Россией Красновым были мобилизованы 25 призывных возрастов (от 18 до 50 лет) – практически все мужское население Дона, – фронт продержался очень недолго. И внимание писателя сосредоточено менее всего на описании сражений, а больше на внутренних распрях Краснова с Добровольческой армией и их обоих – с союзниками.

Когда подлинное лицо «патриотов» обнажилось, «28-й полк восстал, его поддержали 32-й и 34-й, 2-й полк ушел в тыл»[22]. А в ответ на воззвание Донбюро РКП (б) от 31 декабря 1918 года и Реввоенсовета Республики от 31 декабря 1918 года казаки и вовсе открыли фронт для Красной армии. Исторически эти события для казаков были как бы повторением 1917 года: тогда было необходимо сделать выбор: самодержавие или большевики. И сейчас, выбирая между прогерманским правительством Краснова и большевистской Россией, казаки выбирают меньшее зло. Какой бы ни была власть в России, но она ближе, чем кайзеровская Германия. В широком разбросе голосов и точек зрения на происходящее есть в массовых сценах романа и пророческое: «Еще придется перед красновскими генералами каяться и ответ держать». Однако ответ держать пришлось совсем перед другими генералами. Сергей Небольсин в статье «Шолохов, Пушкин,

Репозиторий ВГУ

Солженицын», анализируя «Тихий Дон» в философском контексте мировой классики, справедливо заметил, что предмет любой эпопеи – народ и время, народ и история, рок. Роковые силы, достающие Григория Мелехова и заставляющие его участвовать в тех или иных исторических событиях, вынудили его метаться в поисках правды между двумя полюсами.

Сражающиеся за свои привилегии и самодержавную Россию белогвардейцы чувствовали, что проиграли более жестокой силе. И одна, и другая сила привлекала казачество для борьбы на своей стороне. Изжив идеологию проимперскую, а затем самостийно-автономную, казачество волей-неволей вынуждено было смириться с участью – стать частью советского государства. Вешенское восстание было последним звеном, свидетельствующим, чего стоило это смирение. Побеждает всегда сила. Все дело в том: какая? Когда на Дон впервые вступила армия новой, уже не самодержавной, а совнаркомовской России, народ замер в настороженном оцепенении и ожидании. И что же? Вся мораль и нравственность победителей дана на примере постояльцев в доме Мелеховых и в поведении красноармейцев на хуторе Татарском. Застреленная собака, позорная вечеринка у Аникушки, сивушный запах самогона, откупившийся и потому находившийся в безопасности казачий офицер – все это еще и еще подтверждало, что «власть эта не от Бога», ибо попраны законы совести. «Аникушкину жену голубит здоровенный дяденька в ватных защитных штанах и коротких сапогах. А бабочка уже сомлела; слюняво покраснел у нее и нос: она бы и отодвинулась, да моченьки нет, она и мужа видит и улыбчивые взгляды баб, но все-таки нет сил снять со спины могучую руку; стыда будто и не было, и она смеется пьяненько и расслабленно» (т. IV, с. 139). Таковы нравы победившей исторической силы.

Сейчас часто пишут о том, что восстание казаков в тылу Южного фронта Красной армии вспыхнуло в ответ на перегибы по отношению к так называемому «середняку», к «колеблющимся элементам», а также в ответ на политику расказачивания Л. Троцкого и Я. Свердлова. Все это, конечно, сыграло роль усугубляющих факторов. Однако причины народного гнева и стихийного возмущения гораздо глубже. Не историческое заблуждение, как часто писалось, а пророческое предвидение Григория Мелехова звучит в его словах, обращенных к Котлярову, радую-

Репозиторий БГУ

щемуся, что наконец-то пришла своя народная власть: «А власть твоя – уж как хочешь – поганая власть: чего она дает нам, казакам? Земли дает? Воли? Сравняет? Так в семнадцатом году говорили, а теперь надо новое придумывать! Земли у нас – хоть захлебнись ею. Воли больше не надо, а то на улице будут друг дружку резать. Атаманов сами выбирали, а теперь сажают. Что коммунисты, что генералы – одно ярмо. Ты говоришь равнять. Этим большевики темный народ и приманули. Посыпали хороших слов и попер человек, как рыба на приваду. А куда это равнение делось? Красную армию возьми: вот шли через хутор. Взводный в хромовых сапогах, а «Ванек» в обмоточках» (т. IV, с. 161). Впоследствии в разгар восстания Григорий скажет еще более резко: «Все – привада одна, а каждый сражается за свое место под солнцем». Суровый реализм Михаила Шолохова, сказавшего всю правду об уходящем старом правопорядке, не позволил ему льстить и победителям. Вот что мешало в свое время прорваться к подлинной трагедии романа-эпопеи в целом, и к образу Григория Мелехова, в частности. При всей широте анализа «Тихого Дона» утверждение победителя было непременным условием для всех писавших о нем. У Шолохова же поддержана новая власть хуторского ревкома лишь такими «народными представителями», как «Давыдка-вальцовщик», Тимофей, бывший моховский кучер Емельян и рябой чеботарь Филька» (т. IV, с. 166). А как разгорается ненависть в этих сердцах, свидетельствует Михаил Кошевой: «Вот, Алексеевич, какая она, политика, злая. Черт! Гутарь о чем хочешь, а не будешь так крови портить. А вот начался с Гришкой разговор... ить мы с ним – корешки, в школе вместе учились, по девкам бегали, он мне – как брат ... а вот начал городить, и до того я озлел... Так под разговор и зарезать можно» (т. IV, с. 163) . Прибывший в Татарский Штокман подвел итог: «Или они нас, или мы их. Третьего не дано» (т. IV, с. 172). «Они» и альтернатива «или-или» в отношении своего народа, исчерпавшего доверие к словам и обещаниям новой исторической силы.

А кровавые события все надвигались. Расстрел арестованных стариков переполнил чашу народного терпения. Вспыхнуло восстание. «Оно длилось с начала марта 1919 года по начало июня 1919... Однако описание событий, так или иначе связанных с ходом и течением восстания, занимает в композиции романа

Репозиторий ВГУ

очень существенное место: большая половина шестой части и ровно половина седьмой; в совокупности это составляет, как мы подсчитали, 23% всего текста романа»[23]. Восстание в «Тихом Доне» – это главный композиционный нерв эпопеи, ибо здесь междоусобица «брат на брата» принимает уже не символические, а реальные очертания. Петр Мелехов гибнет от руки Михаила Кошевого, а дед Гришака от руки Митьки Коршунова. Сходство поступков и фонетическое родство этих имен и фамилий обнаруживает и их нравственно-этическое равенство. Здесь нет правых и виноватых, исторически оправданных и неправых жертв. Итог один – опустошение. Роман о революции и гражданской войне у Шолохова завершился символическим образом черного солнца, возникшего над головой Григория после смерти Аксиньи.

Сейчас уже со всей очевидностью можно утверждать, что трагедия Григория не в незнании и поиске путей к новой жизни. Вся структура эпопеи построена так, что казачество в целом и Мелехов, в частности, защищало себя, свой миропорядок, свои традиции и свою землю, наконец. Проведя своего героя через восемь лет войны и междоусобиц, автор выявляет трагедию его утрат и потерь. Григорий не только потерял все и всех: дом, семью, всех родных и близких ему людей. Он потерял самого себя. Из удалого, сильного, смелого и бесстрашного казака он превращен противостоящей ему силой в полуживую пугливую тень. Поистине, смерть его не была бы столь убийственно и трагически безнадежной, чем фигура Григория в последней финальной картине эпопеи. Перед всеми историческими битвами казачество было скалой, твердыней. А вот в кровопролитной гражданской войне оказалось обезоруженным и нравственно, и физически.

Таким образом, пафос Шолохова в его многотомной эпопее ближе всего к пафосу «Слова о полку Игореве»: плач о междоусобной и кровопролитной войне. Автор скрупулезно прослеживает все исторические события на Дону с одной целью: «осмыслить весь накопленный за последние десятилетия кровоточащий опыт человечества». Шолохов обнажает трагедию и все способы раскола народов и государств в XX веке.

«Поднятая целина» (второй акт трагедии)

Репозиторий ВГУ

К концу столетия о коллективизации крестьянства в литературе написано не меньше, чем о революции и гражданской войне. Однако слово Шолохова, сказанное в «Тихом Доне», остается непревзойденным по силе и глубине художественного обобщения пережитой народом трагической междоусобицы, социальной вражды.

Точно так же обстоит дело и с «Поднятой целиной». Со времени появления первых произведений о коллективизации Ф. Панферова, А. Твардовского и до восьмидесятых годов XX столетия, когда появилась целая ветвь литературы о судьбах крестьянской России, прошло более полувека, но «Поднятая целина», если читать ее не слепо, жива и будет жить как совершеннейший роман, правдиво рассказывающий о проводимых в 1930-е годы реформах крестьянской жизни, а главное – о тех методах и способах, какими эти реформы осуществлялись.

Мнение это было высказано за рубежом – задолго до литературоведческих открытий последних лет. Американский журнал «Таймс» отмечал еще в 60-е годы XX века, что «Поднятая целина» открыто критична к советской власти. В романе ярко и громко звучит шолоховский тезис: «Человек является творением своей эпохи, и к нему следует относиться с величайшей заботой» (Осипов, с. 413).

Подтверждением сказанному является также мнение о романе Вл. Максимова, строгого и объективного судьи советской литературы: «Дай-то, как говорится, Бог большинству нынешних знатоков деревни такого знания предмета и такого уровня письма. И кто знает, может статься, не в социальных максимах Давыдова и Нагульнова, а в размышлениях Половцева по-настоящему выражена авторская позиция тех лет» (Осипов, с. 97).

Сейчас уже очевидно, что в «Поднятой целине» сказался опыт «Тихого Дона». По композиции «Поднятая целина» – это многоголосый роман-опера, где идея новой коллективной жизни исполнена на десятки голосов и партий, сливающихся в могучий хор в массовых сценах. Писатель, прямо не сливая свой голос ни с одной из этих нот, дает выход всему, что бурлило и клокотало в народе. Правота или неправота позиций осуждена или поддержана как бы не автором, а самим ходом жизни, ее бесконечным развитием и продолжением, ее вечным торжеством над любыми перестройками и теориями. Идея вечности жизни, вечности борьбы

Репозиторий ВГУ

и движения звучит в пейзаже, которым открывается роман. Пейзаж этот – увертюра к роману-опере. Могучий звук земли, весеннего тепла, повеявшего среди зимы и холода, – это и есть символ отторжения самою природою всего того, что несет ей гибель, опустошение, что противоречит ее законам. Завершается роман тоже символично: Андрей Разметнов после всех битв за идеи приходит на могилу своей жены, тоскуя о единственной, давшей жизнь его сыну и погибшей в сумятице исторических передряг. Все преходяще. Вечен дом, семья, ибо здесь истоки человеческого бытия, счастья и несчастья, гармонии и одиночества.

Чуть-чуть наладившийся, чуть-чуть отошедший от крови и сражений народный мир обрел более или менее устойчивые очертания. Люди сеют, пашут, живут по народной пословице: «Жить-поживать да добра наживать». И наживают. Ибо веками человеческий прогресс двигала такая мощная сила, как собственность. Сила собственности и собственника у Шолохова не идеализируется. Ни Дамасков, ни Островнов, ни Бородин, ни Лапшинов в романе не идеализируются. Собственник – сила жестокая. Чего стоят девять пар размороженных солдатских ног, с которых Тит Бородин, тогда красноармеец, снял девять пар сапог. А мечта Островнова об автомобиле и белых руках? А зависимость Хопрова или Борщева от своих ныне разбогатевших соседей? Жизнь никогда не балует человека добром, а жизнь на земле – особенно. Здесь нужен вечный хозяйский опыт, хватка. У кого они были, когда землю помещичью переделили, тот разбогател, давая под проценты инвентарь, зерно на семена, не брезгуя далеко не гуманными намерениями. Это все правда, в которой сейчас (после 70 лет советской власти) уже убедились многие сторонники капиталистического рая.

Мог ли Шолохов, если уж так кровав был описанный в «Тихом Доне» исторический передел, не мечтать, как Макар Нагульнов, об укрощении собственности, из-за которой гибли и страдали и животные, и люди (рассказ Нагульнова о ссоре с соседями)? Не мог. Автору «Поднятой целины» тоже, как и многим его героям, был свойственен революционный идеализм. «Хотел – страстно – счастья землепашцам. Надеялся, что придет в объединении. Поэтому взял на себя смелость предупреждать, что тернии на пути, что искривления, перегибы не по причине головокружений, а

Репозиторий ВГУ

по причине слепой бездумной исполнительности, родящей жестокость» (Осипов, с. 93).

Основанный на собственности и власти собственника крестьянский уклад России стал антигосударственным, когда город и армия нуждались в обеспечении и содержании уже на иных, чем ранее, материальных принципах. Собственнику-земледельцу была объявлена война во имя государственных или коллективных, законопослушных плановых хозяйств. Именно с отношения к собственности и разного отношения к собственнику начинается «Поднятая целина». Половцев и Островнов намерены ее защищать, а Давыдов с Корчжинским – ущемлять, ликвидировать. И там, и тут – клятвы, убеждения, идеи, желание сражаться до победного конца. Начатое в Гражданскую войну смутное время вступило в новую фазу своего исторического развития: или коммунисты – собственника, или наоборот. Сторонники старого уклада жизни решили еще раз взять верх над новыми идеями и их носителями. Такова историческая суть конфликта романа «Поднятая целина». В нем Шолохов, как и в «Донских рассказах», в «Тихом Доне», слушает живое биение жизни под грузом наганной кобуры, над чьим бы сердцем ни холодела эта сталь: Половцева или Нагульнова. Все они у Шолохова – люди, со своей изломанной судьбой, торжествующие или загнанные в тупик. Все они имеют свою правду. И художник нашел такую форму политического романа, где сумел без идеализации, с одной стороны, и схематизма и вульгарности, с другой, дать право голоса всем, от забитой нуждой и заботой жены Демки Ушакова, умоляющей дать ей при разделе кулацкого добра еще что-нибудь для детей, до убийц Хопрова, которых мутит от запаха свежей крови. Не вписывается «Поднятая целина» в схемы. Все по той же причине: перо подсказано жизнью. «Он знал и Давыдова, и райкомовца, и доверчивого Майданникова, и Нагульнова, взращенного идеями Троцкого и Сталина, и страдальцев раскулачивания, и врагов новой жизни, и Щукаря, приговоренного горькой судьбой к лукавству и шуточкам – издевочкам – вдруг жить легче станет, и даже автора статьи «Головокружение». И всем дал право на голос» (Осипов, с. 91).

Вот почему так убедительны созданные Шолоховым в романе типы характеров. Их обобщающая суть нисколько не уступает героям «Тихого Дона».

Репозиторий ВГУ

Первая ария в романе – Половцева. Участие в казни экспедиции Подтелкова, фактически, поставило крест на его жизни. За образом Подтелкова идет вся цепь т.н. «бывших», людей из черной тени каморок. Введены они Шолоховым в роман не только для обострения ситуации при перегибах, но и для того, чтобы сказать о нарушениях соцзаконности. Выбитый сотрудником краевого управления ОГПУ Хижняком глаз Лятьевского не менее разоблачителен, чем убийство Островновым своей матери. Когда речь идет о спасении жизни, методов не выбирают. Образы врагов вводятся в «Поднятую целину» для того, чтобы открыть современнику 30-х годов XX века, да и нынешнему читателю тоже, ту историческую правду, которая была для писателя за этими людьми. Их идеалы – вечные жизненные ценности: религия, свобода человека, экономическая и политическая – по сути своей не менее гуманны, чем идея колхозов. А не поддержали их люди. Почему «бывшие» оказались на обочине истории, это загадка для Половцева, которую он желает разгадать с помощью трудов Ленина. «Для того, чтобы сражаться с врагом, надо знать его оружие» (т. VII, с. 405). Таковы его последние слова в романе. Приводя в романе «бывших» к полному политическому краху, Шолохов разоблачает также их и нравственно. Половцев делает ставку на самые антигуманные способы борьбы, не останавливаясь ни перед кровью, ни перед слезой невинных (жена Хопрова, мать Островнова). С этой целью сольная партия Половцева дополнена в романе еще голосом его сподвижника Вацлава Лятьевского. Если Половцев претендует на героя, то Лятьевский смотрит на него и на себя с горькой и открытой самоиронией. В моменты откровения его саморазоблачающие монологи больше утверждают правоту идей революции и коллективизации, чем открытые сторонники нового. «Ну, конечно! Кто вы такой милостидарь? Я вас спрашиваю, достопочтенный господин Половцев. А я скажу вам, кто вы такой ... Угодно? Пожалуйста. Патриот без отечества. Полководец без армии и, если эти сравнения вы находите слишком высокими и отвлеченными, – игрочишка без единого злотого в кармане» (т. VI, с. 363).

Вторая оперная партия голосов, наиболее крупно и рельефно обрисованная в романе, – это реформаторы: Давыдов, Нагульнов, Разметнов. Сходству фонетическому (все фамилии на -ов)

Репозиторий ВГУ

подстать родство идеологическое. Все трое – с революционным прошлым, все пострадали от старого строя, от собственности. Хотя каждый из этих образов ярко индивидуален внешне, а также обладает своей собственной речевой манерой (грамматические ошибки Нагульнова, «факт» Давыдова, присказки и притчи Разметнова), ведущая черта каждого – это его идеологическое кредо, политическое лицо. В этом плане биография только способствует оформлению гражданской позиции героя. Семен Давыдов – балтийский матрос. По поводу такого социального статуса 25-тысячника Шолохов подчеркивал, что матросы – люди особенно преданные, закаленные, отважные. Писатель желал обрисовать любимый образ. «У Давыдова было несколько прототипов. Я встречался со многими моряками, беседовал с ними, видел, как они работают там, куда направляла их партия. Это и зародило во мне мысль сделать Давыдова бывшим балтийским матросом. Ибо человек, приехавший на работу в деревню, должен обладать отвагой, выдержкой, хорошим юмором, умением обращаться с людьми, чувствовать коллектив» (т. VIII, с. 327).

Нагульнов (тоже не случайно) бывший кавалерист, орденоносец, с резкими чертами лица, пылкий и от удушья газами припадочный. Разметнов – простак, которого легко прибирает к рукам Марина Пояркова, голубятник, голубиная душа, с голубыми глазами. Все эти способы индивидуализации служат цели заострить до символа каждый образ. Если в «Тихом Доне» каждый характер – нравственный символ, то в «Поднятой целине» – политический. Давыдов – посланник партии на сплошную коллективизацию в кратчайшие сроки. Он даже «перевыполняет план» по обобществлению. Нагульнов (по его любимой и единственной возлюбленной мировой революции), надо полагать, ученик и последователь Троцкого, который когда-то никак не хотел остановиться на пролетарской революции в одной стране и также отстаивал ее перманентный характер в мировом масштабе. Нагульнов у Шолохова – самый яркий в художественном отношении характер. Идея вошла в душу, иссушила тело, разрушила семью (жена – контра), он вправе ненавидеть буржуазию и классового врага, ибо больше пролил крови за новое, больше пострадал. Преданный революции до конца, готовый для нее на любую

Репозиторий БГУ

жертву, он не остановится ни перед какими жертвами и со стороны «дедов, детишек, баб», которых в распыл ради революции надо. Без лести предан и страшен одновременно. Его знаменитая фраза при исключении из партии: «Мне без него (партбилета – Ч.З.) и жизнь без надобностев, лишите уж и ее» – стала афоризмом, подчеркивающим полнейшую преданность человека своему делу. Это как слова Павки Корчагина о жизни, которую ему хотелось отдать «борьбе за освобождение человечества». Вопрос только в том, а нуждалось ли человечество в освобождении? Вопросов таких у первых социальных реформаторов, образованных на уровне политграмоты, не возникало. Нагульнов по-детски доверчиво желает добра и счастья мировому пролетариату и на этом пути готов перестроить половину Гремячего Лога. Давыдов – словом, Нагульнов – наганом. Они ревностные исполнители чужой идеи. Прежде чем трагически оборвалась жизнь пленников идеи, романтиков-максималистов в политике, Шолохов дает их идейную эволюцию. Здесь уместно сослаться на статью Н. Коняева, блестяще раскрывшего замысел Шолохова как создателя образов Давыдова и Нагульнова. По ходу создания колхоза, общения с людьми оба революционера оказываются под властью вечных общечеловеческих жизненных начал и погибают, уже будучи «вышибленными из седла», из теоретической догмы. Нагульнов признается, что любит свою Лушку – контру, поэтому и не сдал ее в органы как пособницу бандита. За такую непоследовательность его упрекнул даже плачущий после раскулачивания Разметнов. Особенно почувствовал Нагульнов пустоту вокруг себя после приезда агитбригады Нестеренко, после работы с Ванюшкой Найденовым, который с лаской и сказкой умеет подойти к мужику, у которого хлеб взять надо. Сцена разговора Нагульнова с Давыдовым, уезжающим в бригаду к Агафону Дубцову на сенокос (глава XII второй книги), полна высокого трагизма. Нагульнов почувствовал себя проигравшим и на личном поприще: Тимофей Рваный и мертвый – живой, а Нагульнов с Давыдовым и живые – мертвы для Лушки. Жизнь разворошила их догматизм, схематизм, но догонять молодость было поздно. Поэтому наилучшим способом завершения образов Шолохов избрал их трагическую гибель. Оставшийся в

Репозиторий ВГУ

живых и сменивший Нагульнова на посту секретаря партячейки Разметнов – это скорее желаемое будущее, где гуманная партийная идея обретает голубиную душу своего исполнителя.

Между апологетами собственности и врагами ее расцвечены автором в «Поднятой целине» позиции и голоса разномастного говорливого крестьянского люда: от кулаков до деревенских люмпенов, бедноты, бедолаг и неудачников, вроде деда Щукаря. В романе хоровые, массовые сцены начинаются с собрания бедноты, которая и за колхоз, и за раскулачивание: вместо 32 присутствующих подняли 33 руки. Манили трактора, сытая жизнь, чужое добро, чужая сила. Спасибо – де власти, позаботилась о голодных. Своя власть, любушка. И Семен Давыдов, ее представитель, тоже любушка. Так виделось строительство новой жизни для крестьянства многим писателям. Позиция Шолохова по отношению и к раскулаченным, и к тем, чьими руками это делалось, вполне адекватна мыслям современного автора:

И взорвалась, и вздыбилась Россия!
Ликуя, с трона сбросили царя.
И Бога – тоже. И на силу силой
Пошла, войною – проще говоря.
И с плеч летели головы, как клевер
В июле облетает под косой.
И запад, и восток, и юг, и север
Пять лет дымились красною росой.
Неслось: «За долю лучшую! За волю.
Земля крестьянам!» – бухало в виски.
И прикипали всей душою к полю,
Покончив с беляками, мужики.
Хмелея от свободы, как от браги,
Пахали (наконец-то вышел срок)
И жали...
А из города бумаги.
Приказы: «Продразверстка», «Продналог».
Умри – отдай, «кулацкое отродье»,
Зерно! (Не за понюшку табака).
Родная власть с винтовкою на взводе
Ломилась в дом и в душу мужика.

Репозиторий ВГУ

Терпел (хотя душа рвалась на части),
Сдавал (грузил зерном за возом воз)
И вдруг – еще подарочек от власти,
Как гром средь неба ясного – колхоз.
И всюду, с позволения комбедов,
Без тени милосердья, гогоча,
Пошел крушить и рвать сосед соседа
И шубу примерять с его плеча ...
И потянулись, торопя друг друга
(Был жребий раскулаченных жесток),
На север поезда: на север с юга,
А с запада на север и восток.
Стонала степь, о пахарях тоскуя ...
И был тот стон проклятием тому,
Кто выдумал народу казнь такую!
Народу не чужому – своему[24].

Из бедноты в романе более полно раскрыты судьбы богатыря Демида Молчуна и многодетная семья Демки Ушакова. Сцена изгнания из дома кулака Фрола Дамаскова (Рваного) завершается так: на лавке в амбаре лежал Фрол, по-покойницки скрестив на груди пальцы и в одних чулках, а его новые подшитые кожей валенки были на ногах Демида Молчуна, «который, сладко жмурясь, черпал мед из ведерного жестяного бака и ел, роняя на бороду желтые тонкие капли» (т. VI, с. 63) . Если раньше считалось, что сцены раскулачивания композиционно уравновешены гуманным актом раздела экспроприированного добра среди неимущих, то сейчас такой взгляд уже не соответствует, как выяснилось, авторской логике. Детское для многодетной семьи Ушаковых отнято у столь же многодетного, но раскулаченного Гаева. Легкая добыча при начале создания колхоза заранее компрометировала идею колхозов как трудовых хозяйств. Так звучат голоса тех, во имя которых шла коллективизация.

Особенно драматичны сцены, где дано описание процесса раскулачивания. Это четыре семьи: Титка Бородина, Фрола Дамаскова, Гаева и Семена Лапшинова. Законному, по 107 статье, в 1929–1932 годах раскулачиванию подлежали только злостные укрыватели хлеба, имеющие наемную рабочую силу. Ни одна семья, у которых изымаются не только постройки, тягловый скот, но все,

Репозиторий ВГУ

вплоть до одежды, утвари и мелкой птицы, не относится к кулакам. Сцены эти полны у Шолохова высокого трагизма: гусыню рвали пополам, юбку стягивали с ополоумевшей девки. Особенно впечатляет юродивый – больной сын Семена Лапшинова, которого он выводит на улицу из дома. Эти факты сейчас хотелось бы отметить вовсе не ради примеров жестокости революционных преобразований. Социальные потрясения всегда сопряжены с личными трагедиями с обеих сторон: и победителей, и побежденных. Здесь нет правых и виноватых, как и в «Тихом Доне». Заполыхало!

Сцены раскулачивания в «Поднятой целине» – свидетельство архисмелости Шолохова, не только не прибегающего к фимиамокурению, но способного на резкую правду, где-то открытую, а где-то замаскированную, в романе, сплошь и рядом написанном полунамеками и полудогадками.

Таковы «голоса» Кондрата Майданникова и деда Щукаря. Один – типичный середняк, другой – шут при власти, которому всегда много позволено.

Образ Кондрата Майданникова, подсчитавшего единоличные прибытки-убытки, – самый обобщающий в романе. За ним десятки миллионов мужицкой, лапотной России, которая срасталась в единое целое с наделом земли, с рабочим скотом. Круглый год друг на друга работали: бык на хозяина, а хозяин на быка. Тяжек труд хлебороба и горек его хлеб. Все неурядицы, весь пот и кровь единоличного хозяйствования хорошо были знакомы Шолохову.

Могла ли не казаться раем сказка о тракторном рае и совместном труде! Вот что грезилось Кондрату в красных звездах на стенах Кремля. Но и здесь получилось по присказке: хотели как лучше, а вышло как всегда.

Вместо инициативных сельскохозяйственных артелей создали полностью лишенные свободы действий и товарно-денежных отношений хозяйства, любой ценой дающие план по зерну. Что было дальше, хорошо известно. Доведенные до уровня крепостных, землепашцы бросили завоеванную с таким трудом землю. А государство, теряющее крестьянство, теряет все.

Вырвав с корнем из сердца гадюку-жалость, перестроив частнособственнический быт и уклад жизни на общественный, Кондрат Майданников стал жить легче. Он стал человеком на ви-

Репозиторий ВГУ

ду, бригадиром, решил вступить в партию. Таковы были идеалы времени. Люди к этому стремились. И пойди дело колхозное по иному пути, вполне возможно, что арифметические выкладки Кондрата Майданникова оправдались бы.

Но прозорливый Шолохов, веря и надеясь на колхозы, одновременно видел, куда дело поворачивает. Поэтому дал волю деду Щукарю сделать отвод Майданникову от партии: «В социализм ты входил, слезами умываючись, а в коммунизм как же ты заявишься?» (т. VII, с. 304) . Как-то непривычно сейчас читать, что в социализм со слезами шли. Все привычней, что с песнями. А у Шолохова все иначе. И в партию вступают, чтобы иметь «портфелю под мышкой» (т. VII, с. 307).

И про любовь долго толковали. И тут дед Щукарь был пророком: «Далась вам эта любовь, будь она трижды проклята! Я этой любви всю жизню избегал...» (т.VII, с. 261). И так обо всем. «То о том, как не ладится колхоз, что неопытны руки Давыдова, что вредны перегибы Нагульнова, что постоянны установки сверху... За Шолоховым закрепилось авторство на начало обличения партсистемы, которую потом назвали КА» (командно-административной – Ч.З.) (Осипов, с. 85).

Роман когда-то обвиняли в пособничестве сталинизму, потом сделали шедевром прославления социализма. «Но подумаем, не спеша и не раздражаясь, какую правду не сказал Шолохов в «Поднятой целине»? Может быть, он ничего не сказал о раскулаченных? Промолчал о том, как проходила коллективизация? А как же тогда Фрол Дамасков? А как же бывший красноармеец Тит Бородин? А куда денешься от истерического рассказа Андрея Разметнова, кричащего Нагульнову и Давыдову: «Я с детишками не научен воевать?».

Завершая вторую книгу романа в 1959 году, Шолохов не ввел в роман главы о голоде 1933 года. Сюжетно роман охватывает время с января по сентябрь 1930 года. Однако смелость Шолохова, вложившего в уста Ивана Аржанова, Ипполита Шалого и Устина Рыкалина критический заряд по всем без исключения изъянам жизнедеятельности и руководства колхозов, просто по-

Репозиторий ВГУ

трясает. Вот Рыкалин передает монолог лошади-трудяги. Этакая Холстомер советской эпохи. «Эх, Устин, и что это за колхозная жизня! И в будни на мне работают, день и ночь хомута не сымают, и в праздники не выпрягают. А раньше было не то-о-о! Раньше на мне, бывало, по воскресеньям не работали, а только либо по гостям ездили, либо, скажем, по свадьбам. Раньше жизня моя не в пример лучше была» (т. VII, с. 186).

Далеко зашел разговор Устина и Давыдова: «Никто тебя к нам в хутор не приглашал, а мы и без тебя, Бог даст, как-нибудь проживем, ты нам – не свет в окне» (т. VII, с. 178) . Мечты Кондрата Майданникова и обещания Давыдова о поднятой трактором целине не сбываются в романе. Композиционно в романе развернуто реализованы все предостережения Половцева, которые прозвучали вначале. Об общности жен (Лушка), о совместном коллективном питании (на пахоте, сенокосе), о крепостном мужике возле земли (Аржанов, Рыкалин), об уравниловке. И, наконец, о государственном обучении и воспитании детей в детских садах и школах. Прав оказался писатель Вл. Максимов: Шолохов больше предостерегал о тернии на пути к будущему, чем всячески славословил властьимущих. Именно в этом качестве романа – политической смелости! – его жизненная и художественная сила, его утверждающий пафос.

На завершающем этапе творчества

Михаил Шолохов относится к писателям, надолго пережившим свой творческий взлет, свою славу. «Пришел он с «Тихого Дона», а слава у него громкая», – констатировали историки советской литературы в 1967 году. Все годы Великой Отечественной войны Шолохов был военным корреспондентом. Особенной известностью пользуется его очерк «Наука ненависти» (1942 г.). В 1956 году им был написан рассказ «Судьба человека». Роман «Они сражались за Родину», задуманный как масштабная эпопея, остался незавершенным: чем острее становился взгляд писателя, чем тоньше интуиция художника, тем меньше социально-политические условия позволяли ему реализовывать свои замыслы. О направлении в художественных исканиях Шолохова

Репозиторий ВГУ

послевоенного времени дает возможность судить рассказ «Судьба человека». Это рассказ-исповедь, рассказ-размышление о судьбах человеческих и судьбах народных.

В судьбе Андрея Соколова оживают герои «Донских рассказов», Григорий Мелехов и герои «Поднятой целины». Все та же эпопейная типология конфликта: человек и время, человек и история, человек и судьба.

К 1956 году о войне 1941–1945 гг. было написано много. От романтически возвышенной «Молодой гвардии» А. Фадеева до создававшейся в эти годы трилогии К. Симонова «Живые и мертвые». Была окопная правда. Была лирика, была народная эпопея войны «Василий Теркин» (1941–1945).

Рассказ «Судьба человека» дал военной прозе новое дыхание, иное направление, которое впоследствии литературоведы назовут «нравственным зрением», нравственными истоками подвига. Таковы уж очень непростые рядовые войны, ее пехота. Андрей Соколов – шофер. Он прошел всю войну, был в плену, потерял жену и дочь, похоронил сына, погибшего под Полоцком. Кажется, все отняла, все порушила смерть. Исчерпав физические, моральные силы, после войны многие фронтовики сходили с жизненного пути, спивались после того, как заглянули в самые горнила смерти. У Шолохова иначе. Какие недюжинные силы кроются в душе простого солдата, русского человека! Какие источники питают эту душу? Все пережитое выражено в портрете Андрея Соколова всего одной деталью – глазами. «Видали вы когда-нибудь глаза, словно присыпанные пеплом, исполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть? Вот такие глаза были у моего случайного собеседника» (т. VII, с. 36).

Заставив своего героя вслух рассказать о себе, Шолохов как бы делает для него самого невидимой причину его страданий. Андрей Соколов, как и каждый человек, вправе только вопрошать судьбу: «И за что ты, жизнь, меня так искалечила? За что исказнила?» Ответ лишь в том, что он, как и все мы, – частица истории, ее песчинка, подверженная ветрам и стихиям. Но собеседнику, попутчику, в исповеди Андрея Соколова предстала ог-

Репозиторий ВГУ

ромная сила человека, определившего судьбу тем, что он ни разу не осквернил в себе высокое звание человека. Воевал смело, открыто смотрел в лицо гибели, за спины не прятался, врагу не льстил, за победу врага не выпил. Вот так во всем Соколов шел наперекор судьбе. Она всегда нелегка, если это судьба человека. Преодолев смертельную усталость от войны и смерти, Андрей Соколов нашел в себе силы усыновить мальчика – сироту. «И хотелось бы думать, что этот русский человек, человек несгибаемой воли, выдюжит и около отцовского плеча вырастет тот, который, повзрослев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем пути, если к этому позовет его родина[7] (т. VII, с. 402). Словом «родина» названа в этом рассказе не только земля, но и тот исторический правопорядок, который помог русскому народу одолеть фашизм. Так состоялся мир и гармония писателя М. Шолохова со своей исторической эпохой, трагическим летописцем которой он стал.

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. Литвинов В. Люди победы // Новый мир, 1980, № 5. – С. 243.
2. Бирюков Ф.Г. Шолохов сегодня // Литература в школе, 1990, № 1. – С. 13.
3. Там же. – С. 17–18.
4. Шолохов Михаил. Сборник статей. – М., 1931. – С. 25–26.
5. Хватов А.И. На стрежне века. – М., 1975. – С. 99.
6. Сидоров В. Казаки эмигранты о Шолохове // Дон, 1990, № 11. – С. 153.
7. Шолохов М.А. Собрание сочинений. В 8 т.– М., 1956–1959. Т. 2. – С. 197. В дальнейшем указаны том и страница этого издания.
8. Семанов С. Восстановленный «Тихий Дон» // Наш современник, 1998, № 1.
9. Лавров В. Голгофа Григория Мелехова // Нева, 1995, № 5. – С. 194.
10. Павлюкович В.П. В годину смуты и разврата не осудите братья брата (урок по «Донским рассказам» Михаила Шолохова) // Литература в школе, 1993, № 4. – С. 67–69.

Репозиторий ВГУ

11. Няньковский М.А. Изучаем «Тихий Дон» // Литература в школе, 1997, № 1.
12. Макаров А.Г., Макарова С.А. Власть эта не от Бога. Соавторская переработка художественного текста в «Тихом Доне» // Новый мир, 1993, №№ 6, 11.
13. Полисов Г. Мятеж «Тихого Дона» // Красная Звезда, 24 мая, 1990. – С. 4.
14. Несколько иначе выделены три этапа шолоховедения С.Н. Семановым: I – 1928–41; II – 1942–56; III – с 1957 и до наших дней. См.: Семанов С.Н. В мире «Тихого Дона». – М., 1987. – С. 221.
15. Корсунов Николай. Незабываемое о Шолохове. – Алма-Ата, 1990. – С. 7.
16. Русская литература XX века. 11 кл., часть 2. – М., 1998. – С. 176.
17. Осипов В.О. Тайная жизнь Михаила Шолохова. М., 1997. – С. 69.
18. Русская советская литература. Очерк истории. – М., 1963. – С. 423.
19. Семанов С.Н. В мире «Тихого Дона». – С. 10.
20. Федин К. Слово о Шолохове / В кн: Михаил Александрович Шолохов. – М., 1966. – С. 9.
21. Гура В.В. Как создавался «Тихий Дон». – М., 1980. – С. 302.
22. Семанов С.Н. В мире «Тихого Дона». – С. 95.
23. Булгаков М.А. Белая гвардия. Жизнь господина де Мольера. – Мн., 1985. – С. 5.
24. Небольсин С. Шолохов. Пушкин. Солженицын // Наш современник, 1995, № 2. – С. 187.
25. Семанов С.Н. В мире «Тихого Дона». – С. 109.
26. Викулов С. Посев и жатва // Наш современник, 1991, № 1.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. *Каковы причины, на ваш взгляд, трагической творческой судьбы М.А. Шолохова – самого читаемого и самого узнаваемого в советское время писателя?*
2. *Когда создавались «Донские рассказы» и какова их роль в творческой биографии писателя?*

Репозиторий ВГУ

3. *Каков первоначальный замысел «Тихого Дона», как он менялся и почему?*
4. *Какую роль в сюжетно-композиционной структуре играют первые главы романа? С каких позиций освещаются автором события первой мировой войны?*
5. *Как отразились все трагические противоречия революции и гражданской войны в образе Григория Мелехова?*
6. *В чем причины, по-вашему мнению, критических разногласий и полярных оценок, когда речь идет о «Тихом Доне»?*
7. *Как складывалась творческая история второго романа Михаила Шолохова «Поднятая целина»? Почему не совпадают мнения литературоведов и критиков при оценке главных персонажей романа?*
8. *Какова роль в системе действующих лиц романа образа деда Щукаря, Кузнеца Шалого, возницы Аржанова?*
9. *Какие приемы тайнописи и «эзопова языка» можно обнаружить в тексте «Поднятой целины»?*
10. *В чем, с вашей точки зрения, новаторство М. Шолохова как автора рассказа «Судьба человека»?*

Репозиторий ВГУ