

М.А. Аристова

Доклады по литературе 10 класс

Учебно-методическое пособие

**Издательство
«ЭКЗАМЕН»**

**МОСКВА
2009**

Имя автора и название цитируемого издания указаны на титульном листе данной книги (ст. 1274 п. 1 части четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации).

Изображение учебных изданий приведено на обложке данного издания исключительно в качестве иллюстративного материала (ст. 1274 п. 1 части четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации).

Аристова, М.А.

А81 Доклады по литературе. 10 класс: учебно-методическое пособие / М.А. Аристова. — М.: Издательство «Экзамен», 2009. — 285, [3] с. (Серия «Решебник»)

ISBN 978-5-377-02438-5

В пособии содержится подробный материал, предназначенный для подготовки докладов, рефератов, сообщений по литературе. Книга не только поможет десятиклассникам при выполнении заданий к уроку, но и предоставит возможность расширить и углубить знания предмета, подготовиться к сдаче выпускного экзамена.

Содержание пособия соответствует государственному образовательному стандарту по литературе. Книгу можно использовать при работе по любому из действующих учебников.

УДК 373:821.161.1
ББК 83.3(2Рос-Рус)

Подписано в печать с диапозитивов 10.11.2008.
Формат 84х108/32. Гарнитура «Таймс». Бумага газетная. Уч.-изд. л. 12,21.
Усл. печ. л. 15,12. Тираж 15 000 экз. Заказ № 9462.

ISBN 978-5-377-02438-5

© Аристова М.А., 2009
© Издательство «ЭКЗАМЕН», 2009

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	6
-----------------	---

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА

Ода Горация «К Мельпомене» и жанр «памятника» в русской литературе	9
Жанр духовной оды в творчестве русских поэтов XVIII века (М.В. Ломоносов и Г.Р. Державин)	19
Литература к разделу	28

ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПУШКИН	30
Пушкинский заповедник	30
Пушкин в Михайловском: страницы жизни и творчества	37
Михайловская тетрадь	43
«Даль свободного романа...»	54
Внутренняя хронология романа «Евгений Онегин»	61
Энциклопедия пушкинской души	67
Литература к разделу	76
МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ ЛЕРМОНТОВ	76
Русский Байрон	76
«И всюду страсти роковые...»	81
Кавказ — поэтическая родина Лермонтова	86
Печорин и Гамлет	98
Портрет современника или «зеркало для героя»?	105
Литература к разделу	111
НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГОГОЛЬ	112
Нежин — город юности Гоголя	112
Странствия на чужбине и духовные искания Гоголя	118
Москва в жизни и творчестве Гоголя	125
Литература к разделу	133

ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ОСТРОВСКИЙ	135
Театр Островского.....	135
«Артистический кружок»	139
Коренной житель Москвы	142
«Колумб Замоскворечья»	146
Город Калинов	151
<i>Литература к разделу</i>	154
ИВАН СЕРГЕЕВИЧ ТУРГЕНЕВ	155
Истоки: история семьи Тургеневых в творчестве писателя	155
Спасское-Лутовиново: детские годы писателя	158
«В начале жизни школу помню я...».....	163
«Мои университеты»	167
Тургенев и «натуральная школа»	172
Тургенев и «Современник»	175
Смысл названия романа «Отцы и дети» в свете христианской символики	180
«И жизнь, и слезы, и любовь...»	184
<i>Литература к разделу</i>	188
НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ НЕКРАСОВ	189
«За славой я в столицу торопился».....	189
Некрасов и русская живопись второй половины XIX века	196
<i>Литература к разделу</i>	204
МИХАИЛ ЕВГРАФОВИЧ САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН	204
Я родом из детства	204
М.Е. Салтыков-Щедрин в Царскосельском лицее	210
М.Е. Салтыков-Щедрин — журналист.....	214
Вятская ссылка М.Е. Салтыкова-Щедрина	218
Статский советник М.Е. Салтыков-Щедрин.....	223
<i>Литература к разделу</i>	229
ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЙ	229
Л.Н. Толстой об искусстве и литературе.....	229
Традиции трагедии в романе «Анна Каренина».....	235

Проблема прототипов героев романа «Война и мир»	239
<i>Литература к разделу</i>	245
ФЕДОР МИХАЙЛОВИЧ ДОСТОЕВСКИЙ	245
«Реалист в высшем смысле»	245
Образ города в творчестве Ф.М. Достоевского	250
Дон Кихот и «положительно прекрасный» герой	257
<i>Литература к разделу</i>	262
НИКОЛАЙ СЕМЕНОВИЧ ЛЕСКОВ	263
«Отступник»	263
Н.С. Лесков и русская литературная традиция в повести	
«Очарованный странник»	268
<i>Литература к разделу</i>	272
АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ	272
Таганрогские впечатления и мир детства в прозе Чехова	272
Чеховские Дон Жуаны	279
<i>Литература к разделу</i>	284

От автора

Дорогой друг!

Эта книга продолжает серию пособий «Доклады по литературе», предназначенную для учащихся средней общеобразовательной школы. В данное пособие включены доклады по творчеству писателей, произведения которых изучаются в 10 классе. Их тематика весьма разнообразна и затрагивает многие аспекты курса русской литературы для старших классов.

В соответствии с ныне действующими программами курс литературы в 10 классе начинается с творчества русских писателей XVIII века. Затем на более высоком уровне изучаются произведения писателей первой половины XIX века, с которыми ты познакомился еще в 9 классе — «Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Мертвые души» Н.В. Гоголя. Литература второй половины XIX века представлена в 10 классе такими «вершинными» произведениями, как романы «Отцы и дети» И.С. Тургенева, «Преступление и наказание», «Идиот» Ф.М. Достоевского, «Война и мир» Л.Н. Толстого, драматургией А.Н. Островского, произведениями Н.А. Некрасова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.С. Лескова, А.П. Чехова.

По творчеству каждого из названных писателей ты найдешь в этой книге интересный материал, который поможет тебе больше узнать о жизни этих замечательных людей, понять то, что они пережили и почувствовали, а может быть, увидеть их с новой, неожиданной стороны. Этому посвящены доклады, которые включают материал о разных периодах жизни и творчества русских писателей: детстве и юности, годах учебы, начале литературной деятельности и этапе творческой зрелости. Ты узнаешь, с кем они дружили, кого любили, чем интересовались, где побывали и какие места стали для

них особо значимыми. Эти сведения помогут намного расширить те знания, которые ты можешь почерпнуть из учебников, дополнят то, о чем будет идти речь на уроках литературы. Они дадут тебе возможность сделать интересный доклад или станут основой для серьезной, обширной работы, например реферата. Конечно, в этом случае потребуется более детальное рассмотрение поставленной в докладе проблемы, в чем тебе поможет тот список литературы, который дается в конце каждого раздела.

Очень интересно можно использовать материал тех докладов, в которых рассматриваются вопросы взаимосвязи литературы с другими видами искусства, а также проводятся параллели между произведениями русской и зарубежной литературы. Готовясь по ним, ты можешь подобрать разнообразный иллюстративный материал, который сделает твоё выступление ярким и запоминающимся. Чтение в процессе подготовки к докладу дополнительной зарубежной литературы, которая не изучается в школе, но является необходимой составляющей знаний любого культурного человека, не только обогатит тебя, но и даст возможность более интересно, нестандартно выстроить такую творческую работу, как сочинение. А это, кстати, очень высоко ценится на экзаменах, в том числе и в форме ЕГЭ.

Другого рода материал содержат доклады, связанные с творческой лабораторией писателя. В них ты найдешь интересные факты, касающиеся прототипов героев и тех реалий жизни, которые были положены в основу художественных образов. Часть такого рода докладов связана с вопросами традиции и новаторства, особенностями художественного метода и отдельными литературными приемами, характерными для того или иного автора. Такой материал достаточно сложен и требует большего внимания, он дает возможность углубить знания в области теории литературы, а потому будет полезен не только для подготовки доклада, но и для написания сочинений и рефератов, ответов на соответствующие задания в хо-

де работы над произведением в школе и дома. Это именно тот уровень, который соответствует высшему баллу, отраженному в материалах Единого государственного экзамена по литературе. Он определяется современными образовательными стандартами и другими нормативными документами. А это значит, что тем, кто хочет сдать экзамен на высший балл, необходимо готовиться к нему заранее, и в этом тебе тоже может оказать помощь книга, которая называется «Доклады по литературе».

Желаю тебе успеха и новых интересных встреч с произведениями, составляющими «золотой фонд» отечественной культуры!

Автор

Ода Горация «К Мельпомене» и жанр «памятника» в русской литературе

Всем нам хорошо знакомы слова Ф.М. Достоевского о «всемирной отзывчивости» русской литературы. Это удивительное свойство отечественной словесности проявляет себя на самых разных уровнях: от восприятия и своеобразной интерпретации отдельных тем, мотивов и образов зарубежной литературы до освоения определенных художественных принципов, жанров и стилей. В докладе рассмотрим одну из сторон этого многоаспектного процесса, связанную с проникновением в русскую литературу жанровых форм, а конкретно — особого жанра стихотворения, который получил название литературного «памятника». Нам всем он хорошо известен по пушкинскому «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», но у этого знаменитого стихотворения была достаточно интересная жанровая предыстория. Остановимся на наиболее значимых ее моментах.

Начало процессу проникновения в русскую литературу западноевропейских традиций было положено в XVIII веке, когда вместе с реформами Петра I происходит преобразование всех сторон жизни русского общества. Литература той эпохи активно осваивает завоевания европейского классицизма, творческое переложение основных принципов которого в соответствии с особенностями русского языка и художественной словесности осуществил *Михаил Васильевич Ломоносов*.

Классицизм (от лат. *classicus* — образцовый) — литературное направление, сложившееся в европейской литературе XVII века. Оно обратилось к античному наследию как к норме и идеальному образцу. Не случайно так часто в эту эпоху появляются переводы из древнегреческой и древнеримской литературы, а многие оригинальные произведения строятся на основе

различных сюжетов, тем, мотивов и образов, заимствованных из античного искусства и получивших новую трактовку и интерпретацию. Этот же процесс творческого освоения наследия античных авторов происходит и в области художественных форм. Даже в названиях теоретико-литературных терминов, которые начали проникать и в Россию с середины XVIII века, достаточно четко просматривается связь с *«Поэтикой» Аристотеля* и другими работами времен античности. Разделяя искусство в соответствии с тремя стилями — высоким, средним, низким — на отвечающие каждому из них жанры, теоретики и писатели эпохи классицизма безусловный приоритет в высокой поэзии отдают жанру оды. Ода (от греч. *ode* — песнь) — стихотворение восторженного характера в честь какого-либо лица, значительного, торжественного события. В этом жанре много было сделано уже Ломоносовым, создавшим такие замечательные произведения своей эпохи, как «Ода на день восшествия на Всероссийский престол Ее Величества Государыни Императрицы Елизаветы Петровны», ноября 25 дня, 1747 года», ода «На взятие Хотина». В жанре духовной оды Ломоносов написал свои знаменитые стихотворения — «Утреннее...» и «Вечернее размышление о Божием величестве».

Стараясь познакомить русского читателя с величайшими достижениями западноевропейской литературы, Ломоносов работает и в области перевода. Именно он начинает в русской литературе традицию особого *жанра оды*, который получил название *«Памятник»*, сделав первый перевод на русский язык стихотворения римского поэта Горация «К Мельпомене».

Квинт Флакк Гораций — величайший поэт древности, имя которого прошло через века и стало известно во многих странах. Он родился в 65 году и умер в 8 году до н.э. В эти годы древний Рим переживал важнейший перелом в своем историческом развитии — падение республики и установление империи. Многие стихотворения Горация прославляют государственных деятелей и выражают гордость поэта за те достижения, которые сделали Римскую империю крупнейшим и самым развитым во 10

всех отношениях государством древнего мира той эпохи. Такие стихи были созданы им в жанре оды и составили целых три книги, ставшие широко известными читателям. Размышляя о пришедшей к нему поэтической славе и о дальнейшей судьбе своего творчества, Гораций многие произведения, вошедшие в его собрание од, посвящает теме поэзии и поэтического бессмертия. До нас дошли не все оды Горация, но самой известной среди них стала ода «*К Мельпомене*». В древнегреческой мифологии Мельпомена — одна из девяти муз, покровительница трагедии. Эта ода вошла в последнюю из трех книг сборника од под номером 30 и оказалась таким образом завершающей не только третью книгу од, но и весь сборник, поскольку явилась своего рода поэтическим итогом творчества поэта.

В дальнейшем эта ода стала широко известна не только в древнеримской литературе, но получила распространение во многих европейских странах, где она была переведена на национальные языки. Так начала складываться традиция жанра поэтического «памятника». Не обошла ее и русская литература. Ведь трудно представить себе поэта, который не мечтал бы о поэтическом бессмертии, не пытался оценить свое творчество и определить, что в нем явилось самым важным, самым значительным его вкладом в развитие литературы и культуры и собственного народа, и народов мира.

Первый перевод оды Горация на русский язык, сделанный Ломоносовым, достаточно точно передает ее содержание и особенности стиля. Приведем ломоносовский и современный перевод этого стихотворения, сделанный С. Шервинским.

М.В. Ломоносов «Из Горация»

Я знак бессмертия себе воздвигнул
Превыше пирамид и крепче меди,
Что бурный *Аквилон* стереть не может,
Ни множество веков, ни едка древность.
Не вовсе я умру; но смерть оставит
Велику часть мою, как жизнь скончаю.

Я буду возрастать повсюду славой,
Пока великий Рим владеет светом,
Где быстрыми шумит струями *Авфид*,
Где *Давнус* царствовал в простом народе.
Отечество мое молчать не будет,
Что мне беззнатный род препятством не был,
Чтоб внести в Италию *стихи Еольски*,
И первому звенеть *Альцейской Лирой*.
Взгордися праведной заслугой, *Муза*,
И увенчай главу *Дельфийским лавром*.

К Мельпомене

Создал памятник я, бронзы литой прочней,
Царственных пирамид выше поднявшийся.
Ни снедающий дождь, ни *Аквилон* лихой
Не разрушат его, не сокрушит и ряд

Нескончаемых лет — время бегущее.
Нет, не весь я умру, лучшая часть меня
Избежит похорон. Буду я вновь и вновь
Восхваляем, *доколь по Катитолию*

Жрец верховный ведет деву безмолваную.
Назван буду везде — там, где неистовый
Авфид ропщет, где *Давн*, скудный водой, царем
Был у грубых селян. Встав из ничтожества,

Первым я приобщил *песню Эолии*
К италийским стихам. Славой заслуженной,
Мельпомена, гордись и, благосклонная,
Ныне *лаврами Дельф* мне увенчай главу.

(Ш, 30) Перевод С. Шервинского

Очевидно, что, при всей архаичности для современного читателя языка перевода Ломоносова, текст оды достаточно точно передает оригинал. Поясним некоторые слова, использованные в этих двух переводах, а также некоторые малознакомые понятия. *Аквилон* — у древних римлян так назывался сильный северный или северо-восточный ветер, а также боже-ство, олицетворяющее этот ветер. *Авфид* — река в южной час-

ти Италии *Апуллии*, где родился Гораций. *Давн (Давнус)* — легендарный царь Апуллии. *Песня Эолий (стихи Еольски)* — стихи *эолийских* (древнегреческих) поэтов. Отсюда у Ломоносова *Альцейская Лира* — от имени *Альцея (Алкея)* — знаменитого древнегреческого (*эолийского*) поэта VII–VI вв. до н.э. В переводе Шервинского не уточняются имена древнегреческих поэтов, о которых в этой строке идет речь.

Но зато он более точно переводит образ, завершающий вторую и начинающий третью строфу: *Жрец верховный ведет деву безмолвную...* — здесь Гораций описывает ежегодно совершавшийся обряд, во время которого на Капитолии верховный жрец и старшая весталка возносили молитвы о благоденствии Рима. По-видимому, православный верующий человек Ломоносов счел не обязательным упоминание об этом языческом обряде, но вместо этого образа дал стих о величии и долголетию Римского государства, что более соответствовало идейной позиции поэта. *Дельфы* — в Дельфах находился храм бога *Аполлона*, покровителя искусств, в честь которого раз в четыре года устраивались состязания поэтов и музыкантов (*Пифийские игры*), победителей которых увенчивали лавровыми венками. Кроме указанных отличий, отметим, что у Ломоносова использован более привычный для русской поэтической традиции образ *Музы*. Точное указание, о какой из девяти муз идет речь — о *Мельпомене*, то есть покровительнице трагедии, — дано в переводе Шервинского, который выносит это имя в заглавие оды в соответствии с оригиналом.

В целом можно заключить, что перевод Ломоносова был достаточно точным, отражающим основные идеи и образы оригинала. В дальнейшем стихотворение Горация чаще всего не переводилось на русский язык (если речь не шла, как в приведенном выше примере, о собственно переводе Горация), а служило основой для создания собственного стихотворения-«памятника». Именно такой вольный перевод-переложение впервые был сделан *Гавриилом Романовичем Державиным*, который блестяще продолжил дело Ломоносова.

Поэтический диапазон Державина необыкновенно широк. В его творчестве создается образ достойного гражданина и просвещенного правителя, сатирически обличаются высокопоставленные чиновники, утверждаются идеалы патриотизма и служения отечеству, прославляется героизм русских воинов. Во всем он поэт со своим лицом, со своей программой, со своей правдой. Его поэзия завершает классицистическую традицию и одновременно открывает новые пути, подготавливает появление пушкинской «поэзии действительности». Во многом он трансформирует уже ставшие привычными жанры, в том числе и жанр оды, создавая такие произведения, как «Фелица», «Властителям и судиям», «Бог», и развивая традицию жанра оды-«памятника».

Стихотворение Державина, написанное в 1795 году, уже получает это специфическое название — «Памятник». В нем, опираясь на перевод Ломоносова, Державин выдвигает свои критерии оценки поэтического творчества.

Памятник

Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный,
Металлов тверже он и выше пирамид;
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный,
И времени полет его не сокрушит.

Так! — весь я не умру, но часть меня большая,
От тлена убежав, по смерти станет жить,
И слава возрастет моя, не увядая,
Доколь славянков род вселенна будет чтить.

Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных,
Где Волга, Дон, Нева, с Рифей льет Урал;
Всяк будет помнить то в народах неисчетных,
Как из безвестности я тем известен стал,

Что первый я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о Боге
И истину царям с улыбкой говорить.

О Муза! возгордись заслугой справедливой,
И презрит кто тебя, сама тех презирай;
Непринужденною рукой неторопливой
Чело твое зарей бессмертия венчай.

Сила поэзии для Державина оказывается даже могущественнее законов природы, которым он единственно готов быть подчинен («водим»). Памятник чудесен именно этим превосходством над природой («металлов тверже», неподвластен вихрям, громам, времени) и над славой «земных богов» — царей. Памятник поэта оказывается «выше пирамид».

Но наиболее существенное отличие касается следующей строки. Ломоносов в своем переводе Горация подчеркивает, что залог его поэтического бессмертия в мощи Рима: *«Я буду возрастать повсюду славой, / Пока великий Рим владеет светом»*. Державин прочность своей славы видит в уважении к своему отечеству, мастерски обыгрывая общность корня в словах «слава» и «славяне»:

И слава возрастет моя, не увядая,
Доколь славянов род вселенна будет чтить.

Свои заслуги Державин видит в том, что сделал русский слог «забавным», то есть простым, веселым, острым. Поэт «дерзнул... возгласить» не о подвигах, не о величии — о добродетелях императрицы, то есть говорить о ней, как о простом человеке — поэтому и звучит слово «дерзнул». А главное — это то, что он мог

В сердечной простоте беседовать о Боге
И истину царям с улыбкой говорить.

Последняя строфа свидетельствует о том, что Державин не надеется на единодушное одобрение современников, но сохраняет черты достоинства и величия на пороге бессмертия:

О Муза! Возгордись заслугой справедливой,
И презрит кто тебя, сама тех презирай;
Непринужденною рукой неторопливой
Чело твое зарей бессмертия венчай.

Стихотворение *Александра Сергеевича Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»* было написано 21 августа 1836 года, то есть незадолго до смерти автора. В нем он, как и его великие предшественники, подводит итог своей поэтической деятельности. Создавая свой «Памятник», поэт хорошо знал уже устоявшуюся к тому времени и в русской литературе традицию стихотворений этого жанра, но непосредственно он отталкивался от стихотворения Державина. Рассмотрим, в чем Пушкин следует за Державиным, а в чем существенно от него отличается.

Exegi monumentum

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой
И назовет меня всяк сущий в ней язык.
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикий
Тунгуз, и друг степей калмык.

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

Веленью Божию, о Муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспаривай глупца.

Прежде всего обращает на себя внимание то, что Пушкин сознательно ориентирует читателя на существующую традицию стихотворения-«памятника», но не заглавием, а *эпигра-*

фом, взятым из оды «К Мельпомене» Горация и приведенным на языке оригинала: *Exegi monumentum* (лат.) — Я воздвиг памятник. Вместе с тем, это помогает соотнести стихотворение Пушкина не только со стихотворением-первоосновой, но и с державинским, которое имеет слово «памятник» в своем названии.

Как и у Державина, у Пушкина стихотворение состоит из пяти строф, близких к державинским по форме и размеру. Но основной смысл стихотворения у того и другого поэта глубоко различен, различна оценка их авторами своего творчества. В стихотворении Пушкина указывается, что его поэзия в большей мере обращена к широкому читателю. Это видно уже из первых строчек. «...К нему не зарастет народная тропа», — говорит он о своем литературном «памятнике». В то же время его «Памятник» отмечен свободолюбием: «Поднялся выше он главою непокорной *Александрійского столпа*» — то есть колонны-памятника Александру I на Дворцовой площади в Петербурге.

Внешне вторые строфы стихотворений похожи, но в конце их есть одно существенное различие. Державин пишет:

И слава возрастет моя, не уваядая,
Доколь славянов род вселенна будет чтить.

У Пушкина же мы читаем:

И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Тем самым Пушкин говорит, что его произведения найдут более широкий отклик в сердцах людей, близких ему по духовному складу, поэтов, причем поэтов всего мира. Державин же говорит лишь о признании на родине.

Третьи строфы очень близки и по форме и по содержанию. Основную смысловую нагрузку несут в обоих стихотворениях, несомненно, четвертые строфы. Именно в них мы ясно видим, что считали основным в своем творчестве Державин и Пушкин.

... Первый я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о боге
И истину царям с улыбкой говорить, —

пишет Державин. Пушкин же говорит о себе иначе. Он, утверждая свое право на признание и любовь читателей, отмечает:

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

В этих строках Пушкин обращает внимание читателя на человечность, гуманизм своих произведений, а также на их свободолобие. Интересно, что в начальном варианте Пушкин сделал упор на теме *свободы*: вместо слов «в мой жестокий век» написал «вослед Радищеву». Но в окончательном варианте поэт все же отказался от такого прямого сопоставления и акцентировал важнейшую для его позднего творчества тему *милосердия*, причем показательно то, что здесь она имеет и более конкретный адресат: известно, что поэт не один раз обращался к царю с призывом помиловать ссыльных декабристов, среди которых было немало его ближайших друзей.

Последние строфы обоих стихотворений сходны по содержанию. В них и Державин, и Пушкин обращаются к своей *Музе* и зовут ее следовать собственному призванию, презирая хвалу и клевету, и говорят о высочайшем предназначении искусства, которое напрямую связано с *Божественным* началом:

Веленью Божию, о Муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспаривай глупца.

Оба стихотворения, написанные в жанре оды, соответствуют этому высокому жанру по *стилю*. Интонация и лексика в них очень торжественны, ритм медленный, величественный. Оба стихотворения написаны ямбом с пиррихием, который

придает их звучанию особую торжественность. Созданию высокого стиля способствует и подбор *лексических средств*. Так оба автора широко употребляют возвышенные эпитеты (заветная лира, непокорная глава, великая Русь, гордый внук славян, чудесный, вечный, быстротечный). В обоих стихотворениях присутствует много славянизмов, что также подчеркивает их торжественность (воздвиг, главою, тлея, пиит, доколь и др.). Причем в стихотворении Державина архаизмов больше, чем у Пушкина, и они древнее (дерзнул, славянов род, презрит, чело, несчетных). Безусловно, это объясняется тем, что «Памятнику» Пушкина был создан на тридцать лет позже, когда литературный язык заметно сближился с разговорным, причем именно благодаря поэтической деятельности Пушкина.

В заключение подчеркнем, что все стихотворения «памятники», которые мы рассмотрели, являются подлинными *гимнами поэзии*. Ведь главная тема их — прославление истинной поэзии и утверждение высокого назначения поэта. В то же время каждый из авторов по-своему определяет роль поэта и назначение поэзии, опираясь не только на литературную традицию, но и на свои творческие открытия. После Пушкина стихотворения в жанре «памятника» продолжали писать ведущие русские поэты, например, такой великолепный и самобытный лирик, как А.А. Фет. Не исчезла эта традиция и в последующие эпохи. И каждый раз, когда какой-либо поэт, в том числе и наш современник, осмысливает свой вклад в поэзию и свои взаимоотношения с обществом, он вновь и вновь обращается к этой замечательной традиции, ведя живой диалог со своими великими предшественниками.

Жанр духовной оды в творчестве русских поэтов XVIII века (М.В. Ломоносов и Г.Р. Державин)

В России XVIII век стал эпохой, когда общество активно осваивало завоевания западноевропейской культуры и литерату-

ры. Начиная с реформы, которую определила теоретическая и творческая деятельность *Михаила Васильевича Ломоносова*, в литературе стал господствовать *классицизм* (от лат. *classicus* — образцовый) — литературное направление, сложившееся в европейской литературе XVII века. В произведениях писателей-классицистов нашли отражение идеи сильного независимого государства с абсолютной властью монарха, а воспитание гражданина считалось главной задачей. Эстетика классицизма базируется на принципе рациональности и строгой нормативности. Большое значение для формирования эстетики классицизма в России имели созданное Ломоносовым учение о трех «стилях» и разработанная на его основе теория литературных жанров («О пользе книг церковных в российском языке», 1758). Ломоносов делит художественные произведения на три стилистические группы — высокие, средние и низкие — и связывает это деление с «тремя родами речений» (слов) в русском языке.

Среди жанров высокой поэзии особенно выделяется ода, причем она имеет несколько разновидностей. Ода (от греч. *ode* — песнь) — стихотворение восторженного характера в честь какого-либо лица, значительного, торжественного события. Это был любимый жанр Ломоносова. Постоянной темой его од была деятельность Петра I, которую он представляет как образец для царствующей императрицы Елизаветы Петровны («Ода на день восшествия на Всероссийский престол Ее Величества Государыни Императрицы Елизаветы Петровны», ноября 25 дня, 1747 года). Вместе с тем наряду с «похвальной» — торжественной и гражданской — *одой*, в творчестве выдающегося ученого, мыслителя получает распространение особый жанр научно-философской лирики, который Ломоносов определяет как *духовную оду*. В этих произведениях он не только выражает веру в науку и человеческий разум, но и восхищается природой как творением Божьим. Речь в данном случае идет прежде всего о таких стихотворениях Ломоносова, как «*Утреннее...*» и «*Вечернее размышление о Божием Величестве*», а также переложениях из текстов Священного Писания.

В жанре духовной оды написаны произведения поэта, в которых он опирается на тексты из *Ветхого Завета*. Некоторые из них являются стихотворными *переложениями псалмов* (14-го, 103-го, 145-го). *Псалмы* — это библейские песнопения, обращенные к Богу. Их авторство приписывается ветхозаветному царю Давиду, сочинения которого составляют одну из самых поэтических книг Ветхого Завета — «*Псалтырь*». В этих стихотворениях неизмеримое величие Творца являет себя в устройстве мира, картинах грандиозной природы, ее могуществе и силе. Это приводит поэта в благоговейный восторг, подобный духовному состоянию автора библейских псалмов, и облекается в насыщенную мощными образами поэтическую картину:

Да хвалит дух и мой язык
Всесильного Творца Державу,
Великолепие и славу...
О, Боже мой, коль Ты велик!

Одеян чудной красотой,
Зарей Божественного света,
Ты звезды распростер без счета
Шатру подобно пред Тобой.

Покрыв водами высоты,
На легких облаках восходишь,
Крилами ветров шум наводишь,
Когда на них летаешь Ты.

Другим библейским источником, на который опирается Ломоносов, стала «*Книга Иова*», также входящая в Ветхий Завет (им написаны переложения глав 38, 39, 40 и 41 из этой книги). Интересно, что в Книге Иова Ломоносова не столько привлекает бурный протест человеческой души против дисгармонии жизни, пламенные вопросы Иова, обращенные к Всевышнему, о причине бед и несчастий, постигших этого праведника. Такая тематика будет потом подробно разработана в творчестве Ф.М. Достоевского. В духовной оде Ломо-

носова, «выбранной из Иова», выражено преклонение и удивление пред мудростью и всемогуществом Создателя вселенной:

Кто море удержал берегами
И бездне положил предел,
И ей свирепыми волнами
Стремиться дал не велел?

Медная крепость стиля этой оды вполне гармонирует с грандиозностью рисуемых образов, как в *«Размышлениях...»*, в которых поэт выражает чувство потерянности и религиозный энтузиазм человека, охватывающие его ум при созерцании величественных картин природы. У человека, выросшего среди сурово-величественной природы Севера и ставшего ее исследователем и певцом, картина первоизданной природы вызывает особое отношение:

Там огненны валы стремятся
И не находят берегов,
Там вихри пламенны крутятся,
Борючись множество веков;
Там камни, как вода, кипят,
Горящи там дожди шумят.

Сия ужасная громада
Как искра пред Тобой одна!
О, кою пресветлая лампада
Тобою, Боже, возжена,
Для наших повседневных дел,
Что Ты творить нам повелел!

(«Утреннее размышление о Божием величестве»)

Вера в человеческий разум, стремление познать «тайны множества миров» сочетается в этих духовных одах с преклонением перед безграничной созидательной силой Творца. При этом поэт рисует здесь удивительный по своей поэтичности новый пейзаж, в котором выступает как прямой предшественник Ф.И. Тютчева:

Лице свое скрывает день,
Поля покрыла влажна ночь,
Взошла на горы черна тень,
Лучи от нас прогнала прочь.
Открылась бездна, звезд полна, —
Звездам числа нет, бездне дна!

(«Вечернее размышление о Божием величестве»)

По мнению многих исследователей, эта духовная ода Ломоносова считается одним из лучших его творений в этом роде и самым блестящим из всех его стихотворений по художественной форме.

Жанр духовной оды в русской литературе получил развитие в творчестве *Гавриила Романовича Державина*. Поэзия Г.Р. Державина — одно из самых значительных явлений в русской литературе XVIII века. Во всем он поэт со своим лицом, со своей программой, со своей правдой. Он смело идет на разрушение привычных уже для его времени норм классицизма и создает свою особую поэтическую систему. В конце жизни Державин подводит итоги творчества: издает собрания сочинений, пишет «Объяснения на сочинения Державина», содержащие своеобразный автокомментарий к произведениям, заканчивает автобиографические «Записки» и работу «*Рассуждения о лирической поэзии, или об оде*», где излагает свою теорию литературы и историю мировой лирики, объясняет свой творческий метод и стиль.

Именно здесь он подробно говорит о тех жанровых разновидностях оды, которые появляются в его творчестве, начиная с «Фелицы». Если это свое произведение поэт относит к «*смешанной оде*», то стихотворение «*Властителем и судиям*», написанное по некоторым сведениям в 1780, а по другим — в 1787 году, автор называет «*гневной одой*», хотя, если исходить из той основы, на которой базируется это стихотворение, его следовало бы отнести к жанру *духовной оды*. Как и другие произведения этого жанра, ода «Властителем и судиям» является стихотворным переложением библейского текста — *81-го псалма*:

Восстал всевышний Бог, да судит
Земных богов во сонме их;
Доколе, рек, доколь вам будет
Щадить неправедных и злых?

Но, безусловно, содержание оды Державина тесно связано с современной поэту жизнью Российского государства. Ведь именно здесь он видит попрание справедливости, нарушение законов, угнетение слабых, торжество неправды и зла, аналогично которым он и находит в ветхозаветной истории:

Ваш долг есть: охранять законы,
На лица сильных не взирать,
Без помощи, без обороны
Сирот и вдов не оставлять.

Ваш долг: спасти от бед невинных,
Несчастливым подать покров;
От сильных защищать бессильных,
Исторгнуть бедных из оков.

Не внемлют! Видят — и не знают!
Покрыты мздою очеса:
Злодействы землю потрясают,
Неправда зыблет небеса.

Необходимость подчинения всех единому закону высшей правды и справедливости и неизбежность кары для тех «лукавых» властителей, которые ему не подчиняются — вот главная мысль державинской оды:

И вы подобно так падете,
Как с древ увядший лист падет!
И вы подобно так умрете,
Как ваш последний раб умрет!

Воскресни, Боже! Боже правых!
И их молению внемли:
Приди, суди, карай лукавых
И будь един Царем земли!

Не случайно ода была воспринята не только придворным окружением, но и самой императрицей, как революционная

прокламация. Так связались воедино в творчестве Державина древняя библейская мудрость и российская современность.

Гораздо ближе к традиции *духовной оды* стоит другое стихотворение Державина, которое можно сопоставить с духовными одами Ломоносова. Это стихотворение, красноречиво названное «*Бог*», относится к позднему творчеству поэта и показывает, насколько серьезными были его размышления о глубинных основах бытия. Рассмотрим его в контексте той традиции *духовной оды*, которая была заложена в произведениях Ломоносова. Ода «*Бог*», которая была написана в 1780–1784 годах, насыщена глубоким философским содержанием и определяет основы мирозерцания поэта, его представления о мироздании и человеке как составной его части. Ко времени создания этого своеобразного поэтического манифеста Державину был уже 41 год. Прожитая жизнь и многолетний опыт творчества послужили ему опорой для создания этого важнейшего произведения. Многие исследователи творчества Державина признают, что среди целого ряда произведений мировой литературы, в которых говорится о Боге, державинскую оду следует признать заметным явлением. Безусловно, создавая свою оду, поэт опирался на богатый опыт мировой литературы, особенно на библейские *псалмы Давида*. Но в его произведении отразились и традиции отечественной литературы, осмысливающей философские проблемы, — прежде всего духовные оды Ломоносова «Вечернее...» и «Утреннее размышление о Божием величестве». В своем «Утреннем размышлении...» Ломоносов пишет:

От мрачной ночи свободились
Поля, бутры, моря и лес,
И взору нашему открылись,
Исполнены твоих чудес.
Там всякая взывает плоть:
«Велик Зиждитель наш Господь!»

В державинской оде мы также слышим хвалу величию Божьего творения:

Измерить океан глубокий,
Сочечь пески, лучи планет
Хотя и мог бы ум высокий —
Тебе числа и меры нет!
Не могут духи просвещенны,
От света твоего рожденны,
Исследовать судеб твоих:
Лишь мысль к тебе взнестись дерзает,
В твоём величьи исчезает,
Как в вечности прошедший миг.

В то же время именно по сравнению с духовными одами Ломоносова державинская ода выглядит особенно оригинальной как по мысли, так и по форме. Ведь мысль, чувство, воображение поэта обращены не только к Божьему миру, но и вглубь души:

Но ты во мне сияешь
Величеством твоих доброт;
Во мне себя изображаешь,
Как солнце в малой капле вод.

У Ломоносова в его духовных одах человек — творец и исследователь, титан-первооткрыватель:

Но где ж, натура, твой закон?
С полночных стран встает заря!
Не солнце ль ставит там свой трон?
Не льдисты ль мешут огонь моря?
Се холодный пламень нас покрыл!
Се в ночь на землю день вступил!

(«Вечернее размышление...»)

В державинской оде человек постигает загадку своей природы и таким путем открывает для себя весь внешний Божий мир и самого Творца:

Частица целой я вселенной,
Поставлен, мнится мне, в почтенной
Средине естества я той,
Где кончил тварей ты телесных,
Где начал ты духов небесных
И цепь существ связал всех мной.

Я связь миров, повсюду сущих,
Я крайня степенъ вещества;
Я средоточие живущих,
Черта начальна божества,
Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь — я раб — я червь — я Бог!

В оде Державина человек оказывается противоречив по своей природе: он не только «умом повелевает громам», но и «телом истлевают в прахе»; он не только «царь» и «Бог», но также «червь» и «раб».

Ломоносов хочет проникнуть за грань непознанного:

Творец, покрытому мне тьмою
Простри премудрости лучи,
И, что угодно пред Тобою,
Всегда творити научи.

(«Утреннее размышление...»)

Державин готов принять Бога и Человека в их естественной данности, где соединено материальное и духовное, временное и вечное, высокое и низкое, индивидуальное и всеобщее:

Твое созданье я, Создатель!
Твоей премудрости я тварь,
Источник жизни, благ податель,
Душа души моей и царь!
Твоей то правде нужно было,
Чтоб смертну бездну преходило
Мое бессмертно бытие;
Чтоб дух мой в смертность облачился
И чтоб чрез смерть я возвратился,
Отец! — в бессмертие твое.

Державин не разгадывает тайну такого соединения — он ее обнаруживает опытом и воображением, осознает мыслью и чувствует сердцем. Вот почему он не просто изливает стихами религиозный восторг, не просто философствует, а «в сердечной простоте» беседует о Боге. И оказывается, если собрать в

душе все, что мы уже знаем о Боге и о себе, этого достаточно для ответа на важнейшие вопросы жизни. Материальное, временное, ничтожное — лишь форма проявления великого, вечного и духовного. Таков Бог — таков и человек, отражающий Бога в себе, «как солнце в малой капле вод». А потому так высока должна быть и самооценка человека, и его требования к самому себе.

Этому учат нас великие русские поэты-философы, среди которых Ломоносов и Державин по праву занимают свое место, создав поистине уникальное и самобытное явление русской поэзии — жанр духовной оды. В дальнейшем не раз русская литература вновь и вновь обращалась к духовным проблемам, создавая высочайшие художественные творения, которые принесли ей мировую славу. Классицизм с его строгим делением на стили и жанры безвозвратно ушел в прошлое, оды, столь популярные среди писателей этого литературного направления, сменились другими стихотворными жанрами. Но сам накал духовного искания, выраженный в возвышенных художественных образах, связанных с библейской первоосновой, не мог исчерпать себя. Вот почему духовная ода XVIII века нашла свое продолжение и в поэзии XIX века — в той ее пророческой ветви, которая дала нам незабываемых «Пророков» Пушкина и Лермонтова, навсегда связавших водино в русской литературе имя Поэта с высокой миссией Пророка.

Литература к разделу

1. Аристотель. Риторика. Поэтика. — М.: Лабиринт, 2000.
2. Белявский М.Т. М.В. Ломоносов — наш первый университет. — М.: МГУ, 1961.
3. Благой Д.Д. История русской литературы XVIII века. — М., 1960.
4. Западов А.В. Мастерство Державина. — М., 1958.

5. *Западов А.В.* Отец русской поэзии. О творчестве Ломоносова. — М., 1961.
6. *Кулакова Л.И.* Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. — Л., 1978.
7. *Морозов А.А.* Михаил Васильевич Ломоносов. — М., 1961.
8. *Ходасевич В.Ф.* Державин. — М., 1988.

ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПУШКИН

Пушкинский заповедник

В нашей стране есть много мест, овеянных творческим гением русских писателей и поэтов. С именем Льва Николаевича Толстого связана Ясная Поляна, Антона Павловича Чехова — Мелихово, Михаила Юрьевича Лермонтова — Тарханы, Ивана Сергеевича Тургенева — Спасское-Лутовиново, Сергея Есенина — Константиново. Этот ряд известных всем названий может продолжаться все дальше и дальше.

Но среди них есть одно особенно дорогое сердцу каждого, для кого русский язык и русская литература являются родными, — это пушкинское Михайловское. Оно давно уже стало местом паломничества почитателей творчества великого русского поэта со всего мира. Это поистине святые места, озаренные пушкинским гением, наполненные его творчеством. Здесь все дышит пушкинской поэзией: стоит только войти в его дом, пройти по тенистым аллеям парка, выйти на высокий берег реки Сорочь — и сразу вспоминаются строки из стихов, созданных в Михайловском, или же так или иначе связанных с ним.

Недаром именно Михайловское выбрано для проведения Пушкинского праздника, ежегодно отмечаемого в первое воскресенье июня и приуроченного ко дню рождения Пушкина. На поляне перед домом поэта звучат его стихи и произведения современных писателей, посвященные Пушкину, здесь выступают ученые, исследователи его творчества и простые почитатели великого русского поэта.

Ведь, а
гений Пушкин.

достоинству оцен.

даны во время Ми.

Пушкину: «Ты идешь а

русские сердца». И сам поэт

чем он говорил, например, в а

Раевскому: «Чувствую, что духовн.

ного развития, я могу творить».

Михайловское вдохновило Пушкина на

шедевров. Здесь были задуманы и написаны в а

произведения, как трагедия «Борис Годунов», а

главы романа «Евгений Онегин», стихотворения «Дер

вня», «Я помню чудное мгновенье...», «Зимний вечер», «19 октября»,

«Пророк», «Вновь я посетил...» и многие другие. Всего Пушкин

ным создано в Михайловском более ста произведений.

Ныне Михайловское входит в состав знаменитого на весь

мир *Государственного Пушкинского заповедника*, учрежден

ного по решению правительства *17 марта 1922 года*. В наши

дни он представляет собой обширный комплекс музеев, уса

деб, парков и прилегающих к ним территорий, так или иначе

связанных с Пушкиным. Но далеко не сразу Пушкинский му

зей-заповедник стал таким, каким мы можем видеть его сейчас.

Особенно ощутимый урон ему был нанесен фашистскими за

хватчиками. После Великой Отечественной войны здесь оста

лись лишь руины, многие ценнейшие экспонаты музея погиб

ли. Но самоотверженный труд работников Пушкинского

заповедника, и особенно его первого послевоенного директора

и хранителя Семена Степановича Гейченко, позволил воссоз

дать не только строения, парки, внутреннее убранство и внеш

ний вид пушкинского дома, но и сам дух времени, а главное —

ощущение живого присутствия Пушкина рядом с нами. Вся

кий, хоть раз побывавший в Михайловском, чувствовал это.

Центром заповедника, его «сердцем» конечно же является

родовое имение семьи Пушкиных *Михайловское*, доставшееся

ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПУШКИН

Пушкинский заповедник

В нашей стране есть много мест, овеянных творческим гением русских писателей и поэтов. С именем Льва Николаевича Толстого связана Ясная Поляна, Антона Павловича Чехова — Мелихово, Михаила Юрьевича Лермонтова — Тарханы, Ивана Сергеевича Тургенева — Спасское-Лутовиново, Сергея Есенина — Константиново. Этот ряд известных всем названий может продолжаться все дальше и дальше.

Но среди них есть одно особенно дорогое сердцу каждого, для кого русский язык и русская литература являются родными, — это пушкинское Михайловское. Оно давно уже стало местом паломничества почитателей творчества великого русского поэта со всего мира. Это поистине святые места, озаренные пушкинским гением, наполненные его творчеством. Здесь все дышит пушкинской поэзией: стоит только войти в его дом, пройтись по тенистым аллеям парка, выйти на высокий берег реки Сороть — и сразу вспоминаются строки из стихов, созданных в Михайловском, или же так или иначе связанных с ним.

Недаром именно Михайловское выбрано для проведения Пушкинского праздника, ежегодно отмечаемого в первое воскресенье июня и приуроченного ко дню рождения Пушкина. На поляне перед домом поэта звучат его стихи и произведения современных писателей, посвященные Пушкину, здесь выступают ученые, исследователи его творчества и простые почитатели великого русского поэта.

Ведь, действительно, именно в Михайловском творческий гений Пушкина развился и окреп. Его друзья и почитатели по достоинству оценили новые произведения, которые были созданы во время Михайловской ссылки. К.Ф. Рылеев писал Пушкину: «Ты идешь шагами великана и радуешь истинно русские сердца». И сам поэт ощущал прилив творческих сил, о чем он говорил, например, в письме своему другу Николаю Раевскому: «Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить».

Михайловское вдохновило Пушкина на создание подлинных шедевров. Здесь были задуманы и написаны в разные годы такие произведения, как трагедия «Борис Годунов», «деревенские» главы романа «Евгений Онегин», стихотворения «Деревня», «Я помню чудное мгновенье...», «Зимний вечер», «19 октября», «Пророк», «Вновь я посетил...» и многие другие. Всего Пушкиным создано в Михайловском более ста произведений.

Ныне Михайловское входит в состав знаменитого на весь мир *Государственного Пушкинского заповедника*, учрежденного по решению правительства *17 марта 1922 года*. В наши дни он представляет собой обширный комплекс музеев, усадеб, парков и прилегающих к ним территорий, так или иначе связанных с Пушкиным. Но далеко не сразу Пушкинский музей-заповедник стал таким, каким мы можем видеть его сейчас. Особенно ощутимый урон ему был нанесен фашистскими захватчиками. После Великой Отечественной войны здесь остались лишь руины, многие ценнейшие экспонаты музея погибли. Но самоотверженный труд работников Пушкинского заповедника, и особенно его первого послевоенного директора и хранителя Семена Степановича Гейченко, позволил воссоздать не только строения, парки, внутреннее убранство и внешний вид пушкинского дома, но и сам дух времени, а главное — ощущение живого присутствия Пушкина рядом с нами. Всякий, хоть раз побывавший в Михайловском, чувствовал это.

Центром заповедника, его «сердцем» конечно же является родовое имение семьи Пушкиных *Михайловское*, доставшееся

в наследство деду поэта *Осипу Абрамовичу Ганнибалу*. Выйдя в отставку, он здесь провел последние годы своей жизни до смерти в 1806 году. В *конце XVIII века* Осип Абрамович создал усадьбу: построил барский дом, разбил парк. После его смерти в 1806 году Михайловское наследовала его семья — жена, Марья Алексеевна, и дочь, Надежда Осиповна, мать поэта, которая оставила имение своим детям: Ольге, Льву и Александру. Брат и сестра поэта хотели продать принадлежавшие им части имения, но Пушкин слишком любил эти места и, взяв на себя обязательство выплатить Ольге и Льву необходимую сумму, стал единственным владельцем имения. В *1866 году* здесь поселился *младший сын Пушкина Григорий Александрович*, который построил вместо старого обветшалого новый господский дом. В *1899 году* село Михайловское было куплено у него казной и передано в ведение псковского дворянства. Уже тогда возник замысел создания здесь Пушкинского музея-заповедника, но осуществлен он был несколько позже, причем со временем в него вошли и другие памятные пушкинские места, расположенные вблизи Михайловского.

Одно из них — *имение Петровское*, расположенное на берегу озера Кучане в 4 км к северо-востоку. Это замечательный памятник ранней истории пушкинских мест. Имение было подарено в *1742 году* императрицей Елизаветой Петровной прадеду поэта генерал-аншефу *Абраму Петровичу Ганнибалу*. Название свое оно получило от имени царя Петра I, сподвижником которого был «арап Петра Великого». После смерти Абрама Петровича в 1781 году имение и земли Петровского, согласно завещанию старого арапа, перешли к его второму сыну Петру Абрамовичу, генерал-майору артиллерии в отставке, двоюродному деду Пушкина. Петр Абрамович прожил здесь с 1783 года почти до своей смерти в 1826 году.

Находясь в Михайловской ссылке, Пушкин часто бывал в Петровском и встречался со своим двоюродным дедом, беседовал с ним. История предков вызывала живой интерес поэта, о чем свидетельствует целый ряд произведений: «К Языкову»,

«Как жениться задумал царский арап», «Начало автобиографии», «Моя родословная», «Арап Петра Великого» и другие. В *«Моей родословной»*, вспоминая о том, что его прадед был сподвижником Петра I — «шкипера», как его называет поэт, Пушкин с гордостью пишет:

Сей шкипер деду был доступен,
И сходно купленный арап
Взрос, усерден, неподкупен,
Царю наперсник, а не раб.

Обстановка и быт ганнибаловского Петровского и его окрестностей нашли отражение в творчестве Пушкина. Многие черты характера Троекурова в *«Дубровском»* напоминают отдельные черты характера Петра Абрамовича Ганнибала, а усадебный и крестьянский быт Покровского — имения Троекурова — во многом сходен с тем, что видел поэт в Петровском. Совпадает с описанным в *«Дубровском»* и пейзаж, который виден со стороны петровского парка. Какое-то особое волнение охватывает душу, когда вступаешь под торжественную сень старинных лип Петровского. И в памяти невольно начинают звучать пушкинские строки:

В деревне, где Петра питомец,
Царей, царяц любимый раб
И их забытый однодомец,
Скрывался прадед мой арап,
Где, позабыв Елисаветы
И двор, и пышные обеты,
Под сенью липовых аллей
Он думал в охлажденные леты
О дальней Африке своей...

(«К Языкову»)

В противоположной стороне — в 3 километрах к западу от Михайловского — находится еще одно памятное место. Это *Тригорское, имение Осиповых-Вульф*, где жили соседи Пушкина. Не раз приходил Пушкин «на скат тригорского холма», бывал в доме своих друзей, где его всегда ждал радушный

прием. Но особенно часто он бывал у своих добрых друзей-соседей в годы Михайловской ссылки, найдя в их семье не только искреннее участие и непринужденную приветливость, но и глубокий интерес к литературе. В Тригорском была обширная библиотека, которую Пушкин почти всю перечитал. Здесь звучали стихи близких ему друзей-поэтов Дельвига и Языкова. Здесь он слушал в исполнении тригорских барышень музыку Россини, Моцарта, Бетховена, Глинки. Здесь он вновь встретился с Анной Керн. И конечно же здесь звучали его стихи, которые обитатели Тригорского слушали с большим интересом и искренним восхищением. Можно с уверенностью сказать, что именно эта радушная, дружная семья позволила поэту, находящемуся в ссылке, почувствовать себя в кругу близких по духу людей, смириться с неволей и вновь ощутить прилив творческих сил.

По пути к Тригорскому, примерно в километре от Михайловского, на живописном берегу реки Сороть возвышается *Савкина горка*. Это остаток древних военных укреплений. На ее вершине поставлен каменный крест, который, по мнению историков, сооружен на братской могиле русских воинов, погибших в борьбе с иноземными захватчиками. Надпись на основании креста гласит: «Лета 7021 (соответствует 1513 году современного летоисчисления) поставил крест Савва поп». Сейчас рядом с крестом восстановлена часовня, в которой развернута экспозиция, рассказывающая о походах польского короля Стефана Батория на городище Воронич и Псков в конце XVI века, о давних битвах на этой земле. Известно, насколько глубоко Пушкин интересовался историей, и конечно, окрестности Михайловского, так тесно связанные с историческими событиями, привлекали внимание поэта. Видимо, это было одной из причин, по которой он хотел приобрести небольшое имение, расположенное рядом с Савкиной горкой. В июне 1831 года он писал из Петербурга хозяйке Тригорского Прасковье Александровне Осиповой-Вульф: «...я попросил бы Вас как добрую соседку и дорогого друга, сообщить мне, не

34

могу ли я приобрести Савкино, и на каких условиях. Я бы построил себе там хижину, поставил бы свои книги и проводил бы подле добрых и старых друзей несколько месяцев в году».

Другим историческим местом в окрестностях Михайловского было древнее *городище Воронич*, расположенное на одном из трех холмов, образующих именуе Тригорское. Воронич представляет собой остатки средневековой крепости-города, основанной в XIV веке. Здесь, на западных рубежах древней Руси, часто приходилось отражать нашествия иноземных захватчиков, приходивших из Литвы и Польши. Особая страница истории древнего городища связана со Смутным временем 1607–1608 гг. Мы знаем, что этот период русской истории особенно интересовал Пушкина, когда он находился в Михайловской ссылке. Здесь им была создана трагедия *«Борис Годунов»*, открывшая новый — реалистический — этап не только в творчестве поэта, но и в русской литературе. События, изображенные в ней, связаны со Смутным временем. Быть может, часто бывая на городище Воронич по пути в Тригорское, Пушкин живо представлял себе ушедшие образы, которые органично входили во многие сцены задуманной им трагедии. Подтверждением этого предположения может служить следующий факт. На первой странице рукописи, подражая летописному стилю, поэт написал: «Писано бысть Алексашкою Пушкиным в лето 7333 на городище Воронич».

Но не меньшую роль в истории замысла и создания трагедии *«Борис Годунов»* сыграло еще одно памятное место, входящее в состав Пушкинского заповедника. Это находящийся в пяти километрах к югу от Михайловского, на восточной окраине *поселка Пушкинские Горы Святогорский монастырь*. Основанный в 1569 году, монастырь должен был укрепить подступы к соседнему городу Вороничу. Со временем монастырь потерял свое стратегическое значение и пришел в упадок. В пушкинские времена здесь было всего двадцать монахов.

Посещая монастырь, наблюдая за жизнью его насельников, всматриваясь в суровое убранство, сохранявшее черты

далекого прошлого, Пушкин находил благодатную основу для работы над трагедией «Борис Годунов». Кажется, именно в такой обстановке и должна была происходить сцена «Ночь. Келья Чудова монастыря», здесь мог Пушкин увидеть прообраз мудрого летописца Пимена. «Угадать язык» действующих лиц «Бориса Годунова» помогло Пушкину и живое, тесное общение с народом на монастырских ярмарках, которые устраивались трижды в год у стен монастыря. В такие дни одетый в крестьянский наряд Пушкин подолгу простаивал в самой гуще народа, чутко прислушиваясь к разговорной речи, сказкам и песням, пословицам и поговоркам.

Но, конечно, Святогорье известно нам прежде всего потому, что именно здесь, «ближе к милому пределу» — Михайловскому — поэт завещал похоронить себя. В Святогорском монастыре находилось «кладбище родовое» пушкинской семьи: здесь похоронены его дед Осип Абрамович, бабушка Мария Алексеевна, мать Надежда Осиповна, отец Сергей Львович. Памятник на могиле поэта был установлен в 1840 году. Он удивительно прост и строг. На трех гранитных четырехугольных плитах белый мраморный обелиск с нишей, в которой стоит мраморная урна с покрывалом. Над нишей скрещенные факелы, выше которых лавровый венок. На гранитном цоколе высечены слова:

Александр Сергеевич
ПУШКИН

Родился в Москве 26 мая 1799 года

Скончался в С.Петербурге

29 января 1837 года

По широким ступеням каменной монастырской лестницы, ведущей к вершине холма, на котором белеет обелиск, поднимаются все, кто хочет отдать дань памяти великого русского гения. И с годами все шире становится «народная тропа», ведущая к самому «заветному пределу» души поэта — Михайловскому, главному центру Пушкинского заповедника.

Пушкин в Михайловском: страницы жизни и творчества

Впервые Пушкин приехал в Михайловское *летом 1817 года* и жил здесь с июля по август. Его родители собирались провести это лето по своему обыкновению в псковском имении, и поэт, только что окончив Лицей и получив отпуск «для приведения в порядок домашних дел», отправился туда вместе с ними 9 июля. В его дневниках сохранилась запись о первом приезде в Михайловское: «Выпел из Лицея, я почти тотчас уехал в Псковскую деревню моей матери. Помню, как обрадовался сельской жизни, русской бане, клубнике и прочее...»

Юный поэт был очарован здешней природой, которая вдохновила его на создание новых поэтических творений. Он часто гулял по старинному Михайловскому парку, спускался к реке Сороть, заходил на Савкину горку. Но не только в Михайловском Пушкин проводил свое время. По живописной «дороге, изрытой дождями», он нередко приходил в дом своих новых знакомых Осиповых-Вульф, живших неподалеку в имении Тригорское. Гостил юный поэт и у двоюродного дяди Петра Абрамовича Ганнибала в Петровском.

Всего Пушкин провел тогда в Михайловском полтора месяца. В стихотворении *«Простите, верные дубравы!»*, написанном перед отъездом, он тепло говорил о проведенных здесь днях:

Простите, верные дубравы!
Прости, беспечный мир полей
И легкокрылые забавы
Столь быстро улетевших дней!

Вторично поэт приехал в Михайловское *летом 1819 года*. Тогда он запечатлел родные сердцу места, «поместье мирное» в стихотворениях «Домовому» и «Деревня». Стихотворение *«Деревня»* нам больше известно как яркое выражение антикрепостнических настроений юного поэта, яркий сатирический памфлет, но начало его совсем иное по духу и по стилю.

Это светлое, приподнятое описание природы, которое с удивительной точностью воссоздает пейзаж Михайловского:

Я твой — люблю сей темный сад
С его прохладой и цветами,
Сей луг, уставленный душистыми скирдами,
Где светлые ручьи в кустарниках шумят.
Везде передо мной подвижные картины:
Здесь вижу двух озер лазурные равнины,
Где парус рыбака белеет иногда,
За ними ряд холмов и нивы полосаты,
Вдали рассыпанные хаты,
На влажных берегах бродящие стада,
Овины дымные и мельницы крылаты...

Через месяц, 11 августа 1819 года, поэт уехал из Михайловского. Перед отъездом он написал проникнутое любовью к Михайловскому стихотворение «Домовому»:

Поместья мирного незримый покровитель,
Тебя молю, мой добрый домовой,
Храни селенье, лес, и дикий садик мой,
И скромную семью моей обитель!

Пушкин словно предчувствовал, что расстанется с милым его сердцу «пустынным уголком» на долгое время. Вскоре он был сослан императором Александром I на юг за то, что, по словам царя, «наводнил всю Россию возмутительными стихами».

Лишь через пять лет Пушкин вновь оказался в Михайловском, но теперь уже в ссылке, которая длилась с 9 августа 1824 года по 3 сентября 1826 года. Оторванный от друзей, от общества, отданный под унизительный надзор местных и духовных властей, поэт вначале чувствовал себя как в тюрьме. Даже красота здешней природы, которую он любил и которой восторгался в первые приезды сюда, теперь в какой-то мере померкла для него. Ситуация усугубилась ссорой с отцом, который взял на себя неблагоприятную роль следить за неблагонадежным сыном. Но вот родители, сестра и брат уехали, Пушкин остался наедине с самим собой, с природой, его окружавшей. Прошло

всего несколько месяцев, и он снова всей душой ощутил ее очарование, а вынужденное одиночество дало ему возможность отдаться поэтическому творчеству. «Святое Провиденье», русская природа, люди, окружавшие здесь поэта, спасли его: ссылка в Михайловское неожиданно обернулась небывалым расцветом творчества, порой вдохновенного труда, неожиданных открытий, любви, радости общения с близкими по духу людьми.

Как подсчитали исследователи творчества поэта, всего им было написано в Михайловском *свыше ста произведений*, и среди них немало подлинных шедевров. Здесь во время ссылки создавались такие произведения, как трагедия «Борис Годунов», «деревенские» главы романа «Евгений Онегин», поэма «Цыганы», стихотворения «К морю», «Сожженное письмо», «Я помню чудное мгновенье...», «19 октября», «Зимний вечер», «Вакхическая песня» и многие, многие другие. Большинство из них так или иначе связано с Михайловским и его окрестностями.

Оказавшись в Михайловской ссылке, Пушкин постепенно погружается в деревенскую жизнь: его день наполнен простыми радостями, общением с соседями, долгими прогулками, когда он мог вволю любоваться *русской природой*. Здесь поэт проникается ее неброской красотой, которая состоит не в экзотических, неординарных пейзажах, как в произведениях романтизма, а в милых, привычных, почти бытовых картинах будничной деревенской жизни. Так изображает Пушкин русскую природу в стихотворениях той поры и в романе «Евгений Онегин». Своим восхищением он как будто «заражает» читателя, для которого стало настоящим открытием то, что такая обычная природа среднерусской полосы может быть предметом поэтического вдохновения. Пушкин находит красоту в, казалось бы, неприятном факте увядания природы, ему дорога она такой, какая есть.

Роняет лес багряный свой убор,
Сребрит мороз увянувшее поле,
Проглянет день, как будто поневоле,
И скроется за край окружающих гор.

(«19 октября» 1825 г.)

Одновременно поэт стремится снять романтический ореол с многих событий в природе. Так, в стихотворении *«Зимний вечер» 1825 года* его лирический герой, несмотря на буйство стихии за окном, продолжает жить своей жизнью, буря не кажется зловещей или грозящей опасностью:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;
То как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя,
То по кровле обветшалой
Вдруг соломой зашумит,
То, как путник запоздалый,
К нам в окошко застучит.

Пушкин любит природу, наблюдает ее и ищет прелесть в каждой, пусть и неприглядной детали, передавая пейзаж таким, как он есть, без прикрас. Без сомнения, такое изменение отношения к природе говорит и об изменениях во внутреннем мире поэта: он обрел покой, и природа стала его опорой, ее красота вдохновляет и дает ему силы жить. Об этом свидетельствуют и многие строки из *романа «Евгений Онегин»*, посвященные природе. Вот как, например, поэт изображает приближение зимы:

Встает заря во мгле холодной;
На нивах шум работ умолк;
С своей волчихою голодной
Выходит на дорогу волк;
Его почуя, конь дорожный
Храпит — и путник осторожный
Несется в гору во весь дух;
На утренней заре пастух
Не гонит уж коров из хлева,
И в час полуденный в кружок
Их не зовет его рожок;
В избушке распевая, дева
Прядет, и, зимних друг ночей,
Трещит лучинка перед ней.

Кажется, что эту простую, но удивительно поэтичную картину поэт увидел из окна своего кабинета в Михайловском и сразу запечатлел в стихах, которые стали близки и понятны всем. Как отмечает известный пушкинист С. Бонди, Пушкин «учит нас видеть, понимать и любить нашу скромную по сравнению с пышным Югом, но прекрасную в своей простоте природу...» И эту новую грань его талант обрел именно в годы Михайловской ссылки.

Здесь жизнь поэта обрела новые краски: он многое пережил, перечувствовал, его ждали дружеские встречи и любовные волнения, новые знакомства и общение с простыми русскими людьми. Он много думает, читает, творит. В период ссылки Пушкин со всей тщательностью и требовательностью к себе *подготовил книгу «Стихотворения Александра Пушкина»*, которая разошлась с невиданной для того времени быстротой. Читатели с нетерпением ждали *новых глав «Евгения Онегина»*, работа над которыми здесь шла особенно интенсивно.

Но все же сознание того, что он находится в ссылке, в неволе, тяжким гнетом ложилось на сердце поэта. На протяжении почти всего срока ссылки Пушкин стремился вырваться на свободу, обращался с просьбой к друзьям, которые могли хлопотать перед властями об изменении его судьбы. Но долгожданная свобода пришла лишь после печальных событий: вскоре после «возмущения» на Сенатской площади *14 декабря 1825 года* он узнает о казни и ссылке своих друзей-декабристов. По совету друзей Пушкин обратился к новому царю Николаю I с прошением об освобождении, ссылаясь на необходимость лечения. Не имея прямых улик о противоправительственной деятельности поэта, царь вызвал Пушкина в Москву, чтобы окончательно решить его судьбу. Так завершилась Михайловская ссылка. Покидая дорогие сердцу места, поэт везет с собой одно из самых глубоких и сложных стихотворений на тему поэтического творчества — *«Пророк»*, — которое во многом определило его дальнейший творческий и жизненный путь.

Но и после отъезда Михайловское остается тем «милым пределом», куда постоянно стремился душой поэт. Он побывал здесь через два месяца после освобождения, чтобы привести в порядок рукописи и библиотеку. *Летом 1827 года* снова приехал сюда, как он сам говорил — «убежал, почуяв рифмы». Именно тогда Пушкин начал работу над историческим романом «Арап Петра Великого», а также написал знаменитое стихотворение «*Поэт*». В последние годы жизни он хотел поселиться здесь с семьей, но царь Николай I не отпускал поэта из-под бдительного надзора. За год с небольшим до смерти во время одного из последних приездов в Михайловское *осенью 1835 года* Пушкин написал стихотворение «*Вновь я посетил...*» — своеобразный «путеводитель» по Михайловскому и его окрестностям. После длительного отсутствия поэт как будто снова проходит по родным местам, где он провел «изгнанником два года незаметных», но с печалью отмечает перемены, которые принесло неумолимое время. Кажется, что поэт предчувствовал свою безвременную кончину и этим стихотворением прощался с Михайловским и всем тем, что было связано с этим местом. Вот почему, как и «Памятник», это стихотворение стало итоговым. В нем поэт размышляет о смысле жизни, о своей судьбе и в то же время говорит о будущем, которое он всегда ощущал как живую связь поколений и времен.

Весной 1836 года Пушкин снова оказался в родных местах, но повод для этой поездки был печальным — смерть матери. Гроб с ее телом он привез, как и обещал ей перед смертью, в Святогорский монастырь. Древнее «кладбище родовое» создает атмосферу тишины и спокойствия, о чем так выразительно сказал поэт:

Но как же любо мне
Осеннею порой, в вечерней тишине,
В деревне посещать кладбище родовое,
Где дремлют мертвые в торжественном покое.

Именно здесь и завещал похоронить себя Пушкин в тот последний свой приезд в Михайловское. Накануне возвраще-

ния в Петербург он внес в монастырскую казну деньги, закрепив за собой клочок земли на случай смерти. Вскоре трагически оборвалась жизнь величайшего русского поэта, и морозным *февральским утром 1837 года* он был похоронен в *Саятогорском монастыре* недалеко от самого дорогого для него места — Михайловского. Но история этого удивительно-края со смертью Пушкина не оборвалась, а напротив, обрела новую силу, теперь уже навсегда соединившись для всех почитателей поэта с его личностью и творчеством.

Михайловская тетрадь (Темы, мотивы и образы поэзии Пушкина, связанные с Михайловским)

Как отмечал С.С. Гейченко, который почти полвека был директором и хранителем Пушкинского заповедника, в разные годы «в глуши лесов сосновых» поэт создавал свой Михайловский цикл. К такой своеобразной «Михайловской тетради» Гейченко относит не только произведения, написанные в Михайловском, но и связанные с ним по духу и по тематике, по образному строю или же отдельным мотивам. Рассмотрим в докладе те из них, которые возникли именно в годы пребывания поэта в Михайловском.

Прежде всего остановимся на некоторых образах и картинах из романа «*Евгений Онегин*», работа над которым активно шла во время Михайловской ссылки Пушкина. О тесной связи между романом и местами, где в то время находился поэт, говорит уже тот факт, что многие пейзажи в романе точно списаны с натуры — по ним буквально можно представить себе *окрестности Михайловского*. Но не менее реалистично описание господского дома и его интерьера: буквально таким, каким он изображен в романе, мы можем видеть и сейчас дом поэта, который стоит на краю крутого холма и обращен северным фасадом к реке Сороти и ее живописным окрестностям.

Если же мы обойдем его, то окажемся у южного фасада, выходящего к парку. Даже тем, кто никогда не бывал в Пушкинском заповеднике, этот дом хорошо знаком по пушкинским строкам из «Евгения Онегина»:

Господский дом уединенный,
Горой от ветров огражденный,
Стоял над речкою. Вдали
Пред ним пестрели и цвели
Луга и нивы золотые,
Мелькали села; здесь и там
Стада бродили по лугам...

По сравнению с именными помещиков-соседей он казался «скромным» — небольшим по размеру и незамысловатым по архитектуре и внутреннему устройству, выглядевшим несколько старомодным:

Почтенный замок был построен,
Как замки строиться должны:
Отменно прочен и спокоен
Во вкусе умной старины.

Таким мы видим его во второй главе «Евгения Онегина», таким видел его и Пушкин, приехавший в Михайловское в 1824 году. Типична для пушкинской эпохи и *внутренняя обстановка дома*. Мы вполне можем ее представить себе по описанию в романе и увидеть, войдя в дом-музей поэта:

В гостиной штофные обон,
Портреты дедов на стенах,
И печи в пестрых изразцах.

Высокий изразцовый камин, о котором сказано в этих строках из второй главы «Евгения Онегина», находится в углу комнаты, а на стенах портреты двоюродного деда Пушкина Ивана Абрамовича Ганнибала, матери поэта Надежды Осиповны и отца Сергея Львовича, а также более отдаленных предков и родственников. Здесь же стоит старинный бильярд, на котором лежат подлинные вещи Пушкина: кий и бильярдные шары.

Гостиная, или зальце, делит весь дом на две половины. Через нее можно пройти в переднюю, на балкон с четырьмя деревянными колоннами и к *заднему крыльцу*. Стремясь отвести докучавших ему соседей-помещиков, поэт частенько с этого крыльца отправлялся из дома, когда к его парадному крыльцу подъезжали непрощенные гости. Не удивительно, что именно так описывает поэт и поведение своего героя Онегина, оказавшегося в деревне:

Сначала все к нему езжали;
Но та как с заднего крыльца
Обыкновенно подавали
Ему донского жеребца,
Лишь только вдоль большой дороги
Заслышит их домашни дроги, —
Поступком оскорбясь таким,
Все дружбу прекратили с ним.

Но, безусловно, особое значение в романе имеет описание *кабинета Онегина*. Хотя Пушкин не раз подчеркивал «разность» между ним и его героем, он все же не мог не наделить Онегина и некоторыми своими чертами. Вот почему так похожи оказались два кабинета: Онегина в романе и Пушкина в Михайловском доме. Сейчас эта часть дома — святая святых творчества поэта — тщательно восстановлена — все так, как было при жизни Пушкина: на столе чернильница, «черная тетрадь», табачница, подсвечник. На стенах висят портреты Жуковского, Байрона, а рядом стоит небольшая статуэтка — Наполеон со сложенными крест-накрест руками и нахмуренным лицом. Каждому читателю романа «Евгений Онегин» хорошо знаком этот интерьер — перед нами кабинет героя, который посещает Татьяна после отъезда Онегина:

И стол с померкшею лампадой,
И груда книг, и под окном
Кровать, покрытая ковром,
И вид в окно, сквозь сумрак лунный,
И этот бледный полусвет,

И лорда Байрона портрет,
И столбик с куклою чутунной
Под шляпой с пасмурным челом,
С руками, сжатыми крестом.

Но если мы находим отдельные черты сходства между автором и героем романа, то можно предположить, что, живя в Михайловском, Пушкин находил рядом с собой и *прототипов других героев* этого произведения. Безусловно, все они — типичны для той эпохи, то есть являются художественным обобщением. И все же...

Как не вспомнить, например, *няню Татьяны*? Этот колоритный образ в романе занимает особое место: именно ей Татьяна поверяет свои сердечные тайны, от нее слышит так волнующие сердце девушки «страшные» рассказы и сказки, образы которых становятся для Татьяны частью ее внутреннего мира. Разве не похожа эта удивительно добрая и мудрая простая русская женщина на няню самого поэта Арину Родионовну? С раннего детства она вводила будущего поэта в русский сказочный мир, пела песни, которые так органично вошли в юную душу, а потом вплелись в его стихи, поэмы, баллады:

Спой мне песню, как синица
Тихо за морем жила;
Спой мне песню, как девица
За водой по утру шла.

(«Зимний вечер»)

Пушкинисты считают, что *Арина Родионовна* стала прототипом не только няни Татьяны в «Евгении Онегине», но черты ее нашли отражение и в таких произведениях, как «Дубровский», «Борис Годунов», «Русалка» и многих других. Сестра Пушкина Ольга Сергеевна вспоминала о ней: «Была она настоящая представительница русских нянь; мастерски говорила сказки, знала народные поверья и сыпала пословицами, поговорками. Александр Сергеевич, любивший ее с детства, оценил ее вполне в то время как жил в

ссылке, в Михайловском». Арина Родионовна, оставшаяся с ссыльным поэтом в Михайловском, стала для него самым родным и близким человеком. Она внимательно следила за тем, чтобы создавать вокруг своего воспитанника атмосферу уюта и тепла, помогала ему, как могла. Много теплых слов сказал о ней в своих стихах Пушкин, называя Арину Родионовну так: *«подруга дней моих суровых»*. Недаром одно из строений в Михайловском, расположенное в нескольких шагах от господского дома, так и названо хранителями заповедника: домик няни. При Пушкине в одной из комнат этого флигелька — светелке — жила Арина Родионовна:

Ты под окном соей светлицы
Горюешь, будто на часах,
И медит поминутно спицы
В твоих наморщенных руках, —

писал поэт, вспоминая любимую няню и ее уютный домик в стихотворении 1826 года *«Няне»*. Когда Пушкин приехал в Михайловское в 1835 году, Арины Родионовны уже не было в живых. Вот почему с такой грустью звучат проникновенные строки из стихотворения *«Вновь я посетил...»*:

Вот опальный домик,
Где жил я с бедной нянью моей.
Уже старушки нет — уж за стеною
Не слышу я шагов ее тяжелых,
Ни кропотливого ее дозора.

Но не только няня поэта вдохновляла его на создание незабываемых поэтических образов, в том числе и в романе *«Евгений Онегин»*. Многие исследователи творчества Пушкина говорят о том, что соседнее *Тригорское* стало основой изображения дома, парка и самой *семьи Лариных* в романе. Во всяком случае, создатели Пушкинского заповедника именно так организовали композицию дома-музея и даже выделили в Тригорском парке места, где «гуляла» Татьяна, где произошло ее объяснение с Онегиным.

От Тригорского дома между прудом и поросшим скатом холма к реке Сороти ведет тропинка. Она переходит в небольшую липовую аллею. Первый поворот направо — аллея выходит на площадку у обрыва над рекой. Тридцать старых лип образуют естественную беседку. Под склонившимся к обрыву старым дубом стоит старинная садовая скамья. «Скамьей Онегина» нарекли ее еще в семье Осиповых-Вульф. Действительно, кажется, будто именно в таком уголке парка и могло произойти всем памятное объяснение Онегина с Татьяной:

Татьяна прыг в другие сени,
С крыльца на двор, и прямо в сад,
Летит, летит; взглянуть назад
Не смеет; мигом обежала
Крутины, мостики, лужок,
Аллею к озеру, лесок,
Кусты сирен переломала,
По цветникам летя к ручью,
И, задыхаясь, на скамью
Упала...

Черты *Прасковьи Александровны Осиповой* во многом отразились в образе *матери Татьяны Лариной*. Оставшись после смерти мужа главой многочисленного семейства, Прасковьи Александровны взяла на себя все хозяйственные заботы по имению, как и мать Татьяны и Ольги в романе:

Она езжала по работам,
Солила на зиму грибы,
Вела расходы, брила лбы...

Другие члены большой и дружной семьи Осиповых-Вульф также могут быть сопоставлены с героями романа: сына Прасковьи Александровны *Алексея Вульфа* иногда сравнивают с *Ленским*, а двух дочерей от первого брака — *старшую Анну* и *младшую Евпраксию Вульф* — соответственно с *Татьяной* и *Ольгой*. Очевидно, прямых сопоставлений между героями художественного произведения и реальными людьми нет и

быть не может. Но главное конечно же в другом: не будь у Пушкина Тригорского, вся его жизнь была бы другой, все было бы иначе не только в его судьбе, но — кто знает? — быть может, и в судьбе его героев: Онегина, Ленского, Татьяны, Ольги. Вот почему Тригорское, как и Михайловское, для нас стало одним из важнейших мест, овеянных живым присутствием Пушкина, его поэтическим гением.

В годы Михайловской ссылки, когда Пушкин находился вдали от близких, дорогих ему людей, с новой силой зазвучала в его творчестве *тема любви и дружбы*. Вспомним, с кем Пушкин, будучи в ссылке, переписывался, кто приезжал к нему. О них напоминают посетителям дома-музея портреты на стенах комнат. Прежде всего это *лицейские друзья* Пушкина — *Иван Иванович Пущин, Антон Антонович Дельвиг, Александр Михайлович Горчаков*, а также портрет поэта и друга Николая Михайловича Языкова, с которым Пушкин познакомился у своих соседей по имению Осиповых-Вульф, живших неподалеку в Тригорском. Ближайший друг Пушкина с лицейской поры Иван Иванович Пущин посетил поэта в его Михайловском изгнании 11 января 1825 года. «Поэта дом опальный, / О Пущин мой, ты первый посетил...», — так вспоминал об этом Пушкин в стихотворении «*И.И. Пущину*». Встреча друзей была радостной и бурной. Заслышав перекал бубенцов, Пушкин выскочил на крыльцо дома.

Мой первый друг, мой друг бесценный!
И я судьбу благословил,
Когда мой двор уединенный,
Печальным снегом занесенный,
Твой колокольчик огласил.

По воспоминаниям Пущина, разговорам и расспросам не было конца. Они понимали друг друга с полуслова. Потом Пушкин читал вслух привезенную Пущиным новую комедию — «Горе от ума» Грибоедова, говорили о ней и ее авторе и снова читали. Конечно, Пущин прочел и кое-что из своих новых произведений, среди которых была поэма «Цыганы».

Говорили о том, что волновало всех — о тайных обществах, ведь Пушкин принадлежал к наиболее радикальному крылу декабристов, а позднее принял участие в восстании 14 декабря 1825 года, за которым последовала двадцатилетняя каторга. Летом 1826 года Пушкин получил в Михайловском известие о событиях в Петербурге, казнях и ссылках, постигших «друзей, товарищей, братьев», и был потрясен. Но пока два бывших лицеиста еще могли мирно беседовать вдалеке от бурлящих столиц. Это было последнее свидание друзей.

Но в Михайловском жизнь одарила Пушкина и новыми знакомствами и встречами, многие из которых стали началом длительной дружбы. Так случилось и с соседями из Тригорского и их гостем *Николаем Михайловичем Языковым*. Языков учился в Дерптском университете вместе с сыном хозяйки Тригорского *Алексеем Николаевичем Вульфom*. Приезжая на зимние и летние каникулы домой, Вульф познакомился с Пушкиным, они устраивали пирушки, ухаживали за тригорскими барышнями, говорили о литературе. Так еще до встречи Пушкин услышал о Языкове.

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

Потом поэты часто встречались в Тригорском, куда Пушкин приходил отдохнуть, поговорить, найти дружеское понимание и сочувствие. И здесь же его ждала еще одна знаменательная встреча, которая вдохновила поэта на создание одного из самых лучших в мировой литературе любовных стихотворений — «Я помню чудное мгновенье...», обращенного к *Анне Петровне Керн*. Знакомство Пушкина с ней состоялось в Петербурге в доме Олениных, приятелей поэта и родственников Анны Петровны по мужу, в 1819 году — еще до ссылки Пушкина на Юг. Поэт был очарован красотой и обаянием молодой женщины. Но потом они надолго расстались. Новая

встреча произошла спустя много лет. Анна Петровна была племянницей Прасковьи Александровны Осиповой, хозяйки имения Тригорское. *Летом 1825 года* она приехала погостить к родным. Узнав об этом, Пушкин тут же отправился в Тригорское, чтобы встретиться с ней. Знакомство возобновилось. Вот что вспоминает об этом сама Анна Петровна:

«Тетушка предложила нам всем после ужина прогулку в Михайловское. Пушкин очень обрадовался этому, и мы поехали. Погода была чудесная, лунная июньская ночь дышала прохладой и ароматом полей. ... Приехавши в Михайловское, мы не вошли в дом, а пошли прямо в старый, запущенный сад. «Приют задумчивых дриад», с длинными аллеями старых деревьев, корни которых, сплетясь, вились по дорожкам, что заставляло меня спотыкаться, а моего спутника (Пушкина) вздрагивать. ... Подробностей разговора нашего не помню; он вспоминал нашу первую встречу у Олениных, выражался о ней увлекательно, восторженно ...

На другой день я должна была уехать в Ригу вместе с сестрою Анной Николаевной Вульф. Он пришел утром и на прощанье принес мне экземпляр 2-й главы Онегина, в неразрезанных листах, между которых я нашла вчетверо сложенный лист бумаги со стихами»:

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

.....

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

.....

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

«Когда я собиралась спрятать в шкатулку поэтический подарок, он долго на меня смотрел, потом судорожно выхватил и не хотел возвращать; насилу выпросила я их опять; что у него промелькнуло тогда в голове, не знаю».

На самом деле эта встреча с Анной Петровной Керн оставила в сердце Пушкина глубокое яркое чувство. 21 июля 1825 года он писал в Ригу Анне Николаевне Вульф: «Каждую ночь гуляю я по саду и повторяю себе: она была здесь — камень, о который она споткнулась, лежит у меня на столе, подле ветки увядшего гелиотропа, я пишу много стихов — все это, если хотите, очень похоже на любовь...»:

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

А через четыре дня после письма к Анне Вульф Пушкин написал самой Анне Петровне Керн: «Ваш приезд оставил во мне впечатление более глубокое и мучительное, чем то, которое некогда произвела на меня встреча наша у Олениных. Лучшее, что я могу сделать в моей печальной деревенской глуши, — это стараться не думать больше о вас».

Но поэт не мог не думать о ней, они оставались друзьями до самой смерти Пушкина. А нам в память об этой встрече поэт оставил удивительное по красоте и гармонии, полноте и глубине чувства стихотворение. Сейчас в Михайловском посетители могут и сами вступить на ту самую аллею, по которой когда-то гуляли поэт и его возлюбленная. Здесь все по-прежнему: от небольшого прудика, заросшего ряской, который находится в глубине старинного парка, берет начало одна из самых красивых аллей Михайловского — липовая, за которой так и закрепилось название *«аллея Керн»*. Пройдя по ней и став как бы соучастниками той знаменательной встречи, мы можем выйти к дому поэта. И здесь, в кабинете Пушкина, увидеть еще одно свидетельство «прекрасного мгнове-

нья» — подарок от Анны Петровны Керн: маленькую подножную скамеечку, на которой любил сидеть Пушкин, беседуя с той, к которой обращено одно из самых изумительных его стихотворений.

Действительно, в Михайловском, как нигде более, ощущается живая связь времен, эпох, поколений — именно то, о чем мечтал поэт, посещая дорогие ему места. Вот почему столь значимая в его творчестве *тема памяти* оказалась настолько важной в стихах, связанных с Михайловским. Уже на закате своей жизни в одно из последних посещений излюбленного поэтом «приюта спокойствия, трудов и вдохновения» он написал стихотворение, которое стало не только своеобразным прощанием с Михайловским, но и заветом потомкам. Это стихотворение *«Вновь я посетил...»* В нем Пушкин как бы вновь возвращается в «минувшее» и дает нам возможность вместе с ним пройти по знакомым местам: посидеть над «холмом лесистым», насладиться картиной озера, которое «меж нив златых и пажитей зеленых», «синяя, стелется широко», дойти до «границы владений дедовских» по «дороге, изрытой дождями», и, наконец, увидеть те самые три сосны, которые вдохновили его на создание удивительного по глубине и законченности художественного образа. «Зеленая семья» олицетворяет вечное движение жизни, которое позволяет поэту обратиться прямо к нам — тем, кто сегодня приходит под сень Михайловских рощ и чувствует здесь живое присутствие Пушкина:

Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! не я
Увижу твой могучий поздний возраст,
Когда перерастешь моих знакомцев
И старую главу их заслонишь
От глаз прохожего. Но пусть мой внук
Услышит ваш приветный шум, когда,
С приятельской беседы возвращаясь,
Веселых и приятных мыслей полон,
Пройдет он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомнит.

«Даль свободного романа...»
(Проблема жанра и композиции романа
А.С. Пушкина «Евгений Онегин»)

«...В «Онегине» мы видим поэтически воспроизведенную картину русского общества, взятого в одном из интереснейших моментов его развития», — писал В.Г. Белинский о романе Пушкина «Евгений Онегин», рассматривая его как первое истинно *реалистическое произведение*. Сейчас общепризнанным является суждение критика о том, что главное произведение поэта — это подлинная «энциклопедия русской жизни». Но значит ли это, что проблемы, связанные с жанром и композицией столь яркого и разностороннего произведения, до конца исчерпаны? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо обратиться к истории создания романа.

Пушкин начинает писать «Евгения Онегина» в 1823 году. В то время поэт находится в южной ссылке. Этот период исследователи называют романтическим: Пушкин увлекается творчеством Байрона, что находит отражение и в его собственной поэзии. Но задача, поставленная автором «Евгения Онегина», оказалась шире, чем то, что возможно было сделать средствами романтической поэзии. Пушкин хотел показать в своем романе молодого человека, типичного для своего времени, что было невозможно сделать байроновскими средствами. Герой в произведениях романтизма окутан тайной, тогда как в реальной жизни происхождение многих его черт было вполне понятно для Пушкина. Он считал важным показать истоки той особой «болезни» своих современников, которая в «Онегине» названа «русской хандрой», и объяснить причину этого нового явления, приведшего к появлению особого типа личности с «преждевременной старостью души». «Кого займет изображение молодого человека, потерявшего чувствительность сердца в несчастиях, не известных читателю», — так сам автор определил новый подход к изображению героя. И вот тогда он приступает к созданию первого в русской ли-

тературе реалистического социально-психологического романа. В «Евгении Онегине» представлен *«типичский герой в типических обстоятельствах»*, в нем нет ни малейшего намека на исключительную, экзотическую обстановку, свойственную романтическим произведениям. Но еще важнее другое: «мировая скорбь» романтика, которая появляется как следствие открытия героем, личностью исключительной, общего несовершенства мира и разочарования во всем, в «Онегине» мотивируется вполне реалистическими причинами.

Таким образом, с точки зрения жанровой характеристики произведения, очень важно то, что «Евгений Онегин» — произведение далеко не романтическое. Но своеобразие романа обусловлено не только этим: сам автор развивался и совершенствовался, и многие свои литературные открытия он использовал при создании этого произведения. Роман «Евгений Онегин» получился сложным и неоднозначным, так как новым стал не только образ главного героя; новаторство автора проявилось и в жанре, и в композиции произведения.

«Я пишу теперь не роман, а роман в стихах: дьявольская разница», — так определил жанр «Евгения Онегина» Пушкин в письме Вяземскому. Роман как эпическое произведение, предполагает отстраненность автора от описываемых событий и объективность в их оценке; стихотворная же форма усиливает лирическое начало, связанное с личностью создателя. Значит, это произведение относится к *лиро-эпическим жанрам*. В романе «Евгений Онегин» есть два художественных пласта, два мира — мир «эпических» героев (Онегина, Татьяны, Ленского и других персонажей) и мир автора, отраженный в лирических отступлениях. Их тематика весьма разнообразна и включает в себя воспоминания поэта, его оценку героев романа, полемику с литературными оппонентами. Так, в одном из отступлений Пушкин пишет о женских ножках («...Дианы грудь, ланиты Флоры / Прелестны, милые друзья! / Однако ножка Терпсихоры / Прелестней чем-то для меня...»), в другом — о романтических литературных героях («Лорд Байрон

прихотью удачной / Облек в унылый романтизм / И безнадежный эгоизм...»), в третьем — о светских условностях, которые иногда при всей своей нелепости могут стать причиной убийства человека («Враги!.. / Они друг другу в тишине / Готовят гибель хладнокровно... / Не засмеяться ль им, пока / Не обагрилась их рука, / Не разойтись ли поллюбовно?.. / Но дико светская вражда / Бойтся ложного стыда»). В лирических отступлениях поэт дает широкую картину современной жизни, расширяя границы художественного произведения и придавая его сюжету реалистичность и правдоподобие.

Это же дает право называть «Евгения Онегина» *социальным романом*, так как в нем Пушкин показывает дворянскую Россию 20-х годов XIX века, сравнивает светских петербургских людей с простыми помещиками: их нравы, интересы, привычки — и стремится объяснить различные социальные явления. Например, поэт обуславливает разницу между характерами светских дворян и помещиков близостью последних к старорусской культуре и к простой природе, а скуку петербургских молодых людей (на примере Онегина) — пресыщенностью мишурной и пустой жизнью высшего света, а также невозможностью найти свое место в обществе, самореализовавшись на интересном им поприще.

«Евгений Онегин» — это и *социально-бытовой роман с любовной сюжетной линией*, обычной для произведений того времени: «высокий» герой, уставший от света, едет путешествовать, знакомится с девушкой, которая влюбляется в него, и герой либо не может ее любить по таинственным причинам — все заканчивается тогда трагически, либо отвечает ей взаимностью, но обстоятельства им мешают быть вместе — но все заканчивается хорошо. Примечательно, что Пушкин лишает историю романтического оттенка: Онегин едет в деревню, потому что должен получить наследство, а любовь Татьяны он не просто не разделяет, но и не видит в чувстве девушки глубины и серьезности. Таким образом сюжету романа придается явная реалистичность.

Но такая «бытовая» история была бы неинтересна, если бы не психологическое мастерство Пушкина, которое позволяет с полным правом назвать этот роман и *психологическим*. Поэт не просто описывает события из жизни обычного дворянина; он наделяет героя ярким и одновременно типичным для светского общества характером, объясняет происхождение его апатии и скуки, причины его поступков. Его герой меняется под действием жизненных обстоятельств и становится способным на настоящие, серьезные чувства. И пусть счастье обходит его стороной, так часто бывает в реальной жизни, но он любит, он переживает — вот почему образ Онегина (не условно-романтического, а настоящего, живого героя) так поразил современников Пушкина. Многие в себе и в своих знакомых находили его черты, как и черты других персонажей романа — Татьяны, Ленского, Ольги, — настолько верным было изображение типичных людей той эпохи.

Но типичность проявилась не только в выборе персонажей: Пушкин ставит своих героев в обычные, можно даже сказать, банальные обстоятельства. Ведь девушки того времени часто влюблялись в хоть сколько-нибудь странных молодых людей, надеясь найти в них героев сентиментальных романов, а светские люди редко женились на дочерях небогатых помещиков. Причиной этого был, естественно, сам склад русского общества: браки по любви были большой редкостью. А, как известно, типичные герои в типичных обстоятельствах, страдающие от социально обусловленных проблем, — это главный предмет изображения писателей реалистического направления. Таким образом, «Евгений Онегин» — это *реалистический социально-психологический роман с любовной интригой в качестве сюжетообразующего стержня*.

Для создания подобного произведения необходимо было отказаться не только от стандартного содержания, но и изменить саму *композицию* романа. Так, Пушкин отказывается от некоторых традиционных элементов, таких как изображение ряда важных с точки зрения развития действия событий —

свадьбы Татьяны, реакции Ольги на смерть Ленского и др. Вместо привычного вступления с обращением к Музе — в конце седьмой главы дается пародия на него:

Да, кстати, здесь о том два слова:
Пою приятеля младого
И множество его причуд.
Благослови мой долгий труд,
О ты, эпическая муза!
И, верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкривь...

Пушкин делает это с целью подчеркнуть правдоподобие рассказанной истории: в реальной жизни нет вступлений и эпилогов, какие-то события остаются нам неизвестными, но мы продолжаем жить дальше, как это делают Онегин, Татьяна и другие герои романа после его завершения.

Тем не менее нельзя отрицать, что у каждого литературного произведения есть своя структура, свое особое построение. Так, по принципу *художественной симметрии* строится *сюжет* романа. Он имеет *«зеркальную» структуру*: в центре стоит сцена убийства Ленского, а отдельные эпизоды и детали попарно параллельны. В первой части произведения Онегин едет в деревню из города и Татьяна влюбляется в него, пишет письмо с признанием, а он лишь читает наставления «смирной девочке»; во второй части — Татьяна приезжает из деревни в столицу, где встречает Онегина, будучи замужней дамой, и уже Евгений влюбляется в нее, в свою очередь, пишет ей письмо, а она ему отказывает и тоже укоряет его: «Как с вашим сердцем и умом / Быть чувства мелкого рабом?» Перекликаются также и некоторые детали: описание деревенского и городского кабинетов Онегина, книги, которые читает он в городе и деревне, образы, возникающие во сне Татьяны (чудовища, среди которых появляется Евгений, убивающий Ленского), соотносимые с изображением гостей на ее именинах и последующими событиями, связанными с дуэлью. Роман имеет также «кольцевое» построение: он начинается и заканчивается изображением жизни героя в Петербурге.

Система персонажей тоже имеет упорядоченную структуру. Главный принцип ее построения — это *антитеза*. Например, Онегин противопоставлен и Ленскому (как байронический герой — романтику-мечтателю), и Татьяне (как столичный денди — простой русской девушке), и высшему свету (хоть он и типичный молодой человек, но уже уставший от пустых развлечений), и соседям-помещикам (как аристократ со столичными привычками — сельским жителям-помещикам). Татьяна же противопоставляется и Ольге (последняя слишком пуста и легкомысленна по сравнению с героиней, которая «любит не шути»), и московским барышням (они говорят ей о своих «сердечных тайнах», модах, нарядах, тогда как Татьяна сосредоточена на уединенной внутренней жизни — «задумчивость ее подруга», любит чтение, прогулки на природе, а моды ее вовсе не интересуют). Очень важно отметить, что автор противопоставляет и сравнивает оттенки, детали одних и тех же качеств (что также характерно для реальной жизни), это не классицистские или романтические литературные клише: добрый — злой, порочный — добродетельный, банальный — оригинальный и т.д. Примером могут служить сестры Ларины: и Ольга, и Татьяна — естественные, милые девушки, влюбившиеся в блестящих молодых людей. Но Ольга легко меняет одну любовь на другую, хотя совсем недавно была невестой Ленского, а Татьяна любит одного Онегина всю жизнь, даже выйдя замуж и оказавшись в высшем свете.

Достоверность подчеркивается и с помощью *вставок текста*: писем Татьяны и Онегина, песни девушек, стихов Ленского. Часть из них отличается иной строфикой (написана не «онегинской строфой»), имеет отдельное название, чем не только выделяется из общего текста романа, но и придает ему «документальность».

Необходимо также сказать, как Пушкин пользуется делением на главы и строфы. Известно, что специально для этого произведения он применил особую *строфу*, которая получила название «*онегинской*». Она состоит из 14 строк четырехстоп-

ного ямба, расположенных по схеме AbAb CCdd Effe gg (рифмы перекрестные, смежные, опоясывающие и заключительное двустипийные). Смысловая структура строфы — тезис, его развитие, кульминация, концовка — позволяет передать ход движения мысли. В то же время такая строфа, являясь как бы самостоятельной миниатюрой, позволяла избежать монотонности звучания и давала большой простор авторской мысли. Онегинской строфой написан весь роман за исключением некоторых вставных элементов: писем Татьяны и Онегина, песни девушек. Такие инородные по отношению к авторскому тексту *вставки* подчеркивают достоверность происходящего в романе. Часто они имеют еще и отдельное название, чем также выделяются из общего текста романа, а все вместе это придает некую «документальность» художественному произведению.

Кроме этого, поэт стремится всеми средствами разнообразить и в то же время строго организовать художественное пространство романа. Для этого он использует многочисленные пропуски (отточия), либо многозначительно намекая на что-то, либо разделяя текст по темам, либо обозначая тем самым временной промежуток. Например, в III строфе третьей главы точки заменяют пространное описание обычного угощения гостей в помещичьем доме (оно сохранилось в рукописи). Пушкин лишь кратко отмечает «тяжелые услуги / Гостеприимной старины», и уже в IV строфе мы видим, как Ленский и Онегин едут обратно домой.

Также Пушкин очень умело прерывает главы, покидая героев неожиданно и не разрушая при этом плана произведения: каждая глава посвящена какой-либо определенной теме, как, например, четвертая глава — отказу Онегина, несчастью Татьяны и взаимной любви ее сестры, а пятая — именинам. Это позволяет, с одной стороны, расставить своеобразные авторские акценты, с другой — заинтересовать читателей (ведь роман публиковался сначала отдельными главами по мере их написания), а с третьей — бросить вызов литературным условностям: «Докончу после как-нибудь», — говорит Пушкин, прерывая

60

III главу «на самом интересном месте»: встрече Татьяны с Онегиным после получения им письма с признанием в любви.

И, наконец, еще одно художественное открытие этого поистине новаторского в жанрово-композиционном отношении произведения — *открытый финал*. Пушкин сознательно отказывается от традиционной развязки конфликта: автор покидает героя («в минуту, злую для него»), после объяснения с Татьяной перед появлением ее мужа, и неясно, чем завершится эта недвусмысленная сцена. Такой финал не просто реалистичен, он вызывает соучастие читателей в решении главной проблемы и выводит ее на уровень «человек и мир», «человек и общество».

Подводя итог, подчеркнем: отказ от старых методов и поиски новых способов отображения действительности в романе Пушкина «Евгений Онегин» отразились практически во всем: и в композиции сюжета, с его особо выстроенной любовной историей, и в системе персонажей, организованной по принципу оппозиций, в самих героях и их характеристике, и, разумеется, в отказе от принципов романтической поэтики и выработке новых реалистических подходов к изображению жизни. В дальнейшем художественные открытия Пушкина указали направление развития для русской литературы XIX века, и роман «Евгений Онегин» стал первым реалистическим произведением в ее истории.

Внутренняя хронология романа «Евгений Онегин»

Исследователи творчества Пушкина, сопоставляя различные данные в тексте романа «Евгений Онегин», пришли к выводу, что в нем четко выдержана календарная хронология событий. Сам автор в примечании к роману писал: «Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю». В данном докладе будет представлен «календарь событий» романа, а также хронология жизни его основных героев.

Достаточно точно можно установить возраст главного героя. Год рождения *Евгения Онегина* — 1795/96, то есть он немного старше автора (Пушкин родился в 1799 году), являлся ровесником А.С. Грибоедова и таких декабристов, как К.Ф. Рылев, Никита Муравьев и Сергей Муравьев-Апостол, но был моложе П.Я. Чаадаева, который родился в 1794 году. Как же вычисляется дата рождения героя?

В восьмой главе романа сказано, что после дуэли с Ленским он уезжает из деревни, когда ему было 26 лет:

Убив на поединке друга,
Дожив без цели, без трудов
До двадцати шести годов...

В черновых рукописях романа есть указания на то, что Онегин вышел в свет в возрасте 16 лет — «шестнадцати не больше лет», хотя по рукописям видно, что Пушкин сначала колебался между 15 и 17 годами. На светскую жизнь в Петербурге герой «убил» восемь лет, то есть к моменту его отъезда в деревню к дяде Онегину должно быть соответственно 24 года. Из текста той же первой главы романа известно, что автор и герой «подружились», но были вынуждены расстаться из-за отъезда Онегина и самого автора. Исходя из биографических данных о жизни Пушкина мы знаем, что поэт был вынужден покинуть Петербург в мае 1820 года — речь идет о его ссылке на Юг. Значит, данные о дате рождения героя подтверждаются.

Косвенным подтверждением расчетов служит еще и указание на то, что в то время как Онегин «наконец увидел свет», его гувернера-француза «прогнали со двора». Это вполне могло быть связано с антифранцузскими настроениями в России времен войны с Наполеоном, а значит, год выхода Онегина в свет — 1812, что соответствует выведенной хронологии.

Год рождения Ленского можно рассчитать относительно даты рождения Онегина. Онегин оказался в деревне в 1820 году, куда летом из Геттингена возвращается молодой поэт, которому в то время было 18 лет:

Он пел поблеклый жизни цвет
Без малого в осмнадцать лет.

Значит, *дата рождения Ленского — 1803 год*. Вероятно, он отправляется учиться в Геттингенский университет в 15 лет, что для той эпохи было вполне вероятно, и находится там с 1818 (или даже 1817) года по весну 1820 года. А погиб он на дуэли зимой 1821 года в 18 лет. Получив вызов на дуэль, Онегин размышляет:

А во-вторых: пускай поэт
Дурачится; в осмнадцать лет
Оно простиительно.

Вероятный *год рождения Татьяны — тот же 1803*, поскольку ей в то время описываемых событий в деревне тоже 17–18 лет. А ее младшая сестра Ольга не могла быть моложе 15 лет — ведь она собирается замуж за Ленского. Скорее всего, ей в то время было 16 лет.

Теперь рассмотрим последовательность действий романа, учитывая установленную хронологию. Итак, *весна — лето 1820 года* — время, когда разворачивается *история любви Татьяны к Онегину*. Весной он приехал в деревню, познакомился с вернувшимся домой Ленским, который представил Онегина семье Лариных. Татьяна влюбилась в Онегина и написала ему письмо, после получения которого Онегин объясняется с ней в саду.

В романе немало пейзажных зарисовок, которые также служат нам ориентиром в его хронологии. В конце четвертой главы, в которой происходит объяснение Онегина с Татьяной, говорится о наступлении осени:

Уж небо осенью дышало,
Уж реже солнышко блистало,
Короче становился день...
... приближалась
Довольно скучна пора:
Стоял ноябрь уж у двора.

Наступает зима, а с ней — время зимних праздников, Рождественских гуляний и святочных гаданий. Татьяна, которая

...Верила преданьям
Простонародной старины,
И снам, и карточным гаданьям,
И предсказаниям луны...

— решает «по совету няни» «ночью ворожить» — то есть гадать на суженого, думая, безусловно, об Онегине, а потом ей снится о нем загадочный сон, оказавшийся вещим: в нем она предчувствует страшные события, которые вскоре действительно произойдут — дуэль, на которой Онегин убивает Ленского. Святки продолжались от Рождества 25 декабря до Крещенского сочельника — 6 января.

Именины Татьяны — тоже вполне определенная дата: это *12 января* по старому стилю. Приехав к Лариным вместе с Ленским, Онегин злится на друга, который не предупредил его о том, что здесь соберутся все соседи-помещики, которых избегает наш герой. В результате злой шутки Онегина он приглашает на танец Ольгу и как будто ухаживает за ней — избешенный Ленский вызывает его на дуэль.

Таким образом, можно точно установить *день роковой дуэли*, которая происходит через день после именин: это *14 января 1821 года*. Очевидно, сразу после нее Онегин вынужден уехать из деревни. Он отправляется путешествовать по Росии на целых три года. Интересно, что из «Отрывков из путешествия Онегина», которые по первоначальному замыслу должны были содержаться в восьмой главе романа, которая по цензурным соображениям была снята, *Онегин побывал в Одессе*. В черновых текстах отмечалось, что там Онегин встретил Пушкина. Известно, что поэт находился в Одессе с *июля 1823 года до июля 1824 года*. Одновременно с высылкой Пушкина из Одессы в Михайловское *Онегин едет в Петербург* и попадает туда, вероятно, уже в *августе 1824 года*.

Из этого следует, что новая *встреча Онегина и Татьяны в Петербурге* могла произойти *осенью 1824 года*. Из текста

седьмой главы романа мы знаем, что после смерти Ленского и отъезда Онегина из деревни Татьяна вскоре остается одна: Ольга, которая не долго грустила по погибшему жениху, выходит замуж и *к концу лета 1821 года* уезжает из дому. Этим же летом Татьяна, пытаясь разобраться в своих чувствах и пытаясь понять, кто же такой Онегин, посещает его опустевший дом и читает книги из его библиотеки. Мать, беспокоясь о судьбе старшей дочери, решает повезти ее в Москву, «на ярмарку невест». Конец лета, осень и начало зимы Татьяна проводит в ожидании отъезда, прощаясь с милыми ее сердцу местами:

Ее прогулки длятся доле.

.....

Но лето быстрое летит.

Настала осень золотая.

Природа трепетна, бледна,

Как жертва, пышно убрана...

Вот север, тучи нагоняя,

Дохнул, завыл — и вот сама

Идет волшебница зима.

В самом *конце декабря 1821 года* или *начале января 1822 года* Ларины едут в *Москву*, «не на почтовых, на своих», то есть, как говорили тогда, «на долгих»: почтовые лошади менялись на станциях, а потому ехали быстрее, но они стоили гораздо дороже, чем свои. Так экономная мать Татьяны и везла дочь в Москву:

И наша дева насладилась

Дорожной скукою вполне:

Семь суток ехали оне.

Можно предположить, что в Москву они прибыли вскоре после Рождественского сочельника (*24 декабря*), потому что московская родственница Лариных княжна Алина в разговоре с матерью Татьяны говорит о своем давнем знакомом, который только что ее навестил:

«...Кузина, помнишь Грандисона?» —
«Как, Грандисон?.. а, Грандисон!
Да, помню, помню. Где же он?» —
«В Москве, живет у Симеона;
Меня в сочельник навестил;
Недавно сына он женил...»

Вскоре Татьяна знакомится с «важным генералом» — своим будущим мужем, за которого выходит замуж в том же году — осенью или зимой.

К осени 1824 года, когда Онегин возвращается в Петербург, Татьяна — уже княгиня, важная светская дама. Онегин влюбляется в нее, пытается ухаживать, но она остается непреклонной. Все это происходит той же осенью, а зиму страдающий от любовного недуга Онегин проводит, запершись, у себя дома. Лишь в первые дни весны 1825 года, когда лед на Неве и снег на улицах еще не растаяли, он решается последний раз объясниться с Татьяной. Таким образом, их встреча, которая заканчивается признанием Татьяны:

«...Я вас люблю (к чему лукавить?),
Но я другому отдана;
Я буду век ему верна», —

происходит приблизительно в марте 1825 года, и на этом роман завершается. Эта дата дает основание некоторым исследователям предполагать, что у романа могло быть по замыслу автора продолжение, которое касалось судьбы Онегина: потеряв надежду на личное счастье, он мог вступить в какое-то из декабристских объединений. Доказательством этому служат расшифрованные фрагменты так называемой десятой «сожженной» главы, где речь идет о собраниях декабристов, среди которых упомянуты и многие друзья Пушкина. Но эта глава не только не вошла в окончательный текст романа, но и была уничтожена, видимо, по цензурным соображениям. Сохранившиеся отрывки слишком малы и разрозненны, чтобы на их основании составить представление о дальнейшей судьбе героя.

Таким образом, все же следует признать, что *действие романа начинается весной 1820 года* и завершается именно *весной 1825 года*. Это произведение поражает нас не только тем, что в этот недолгий временной отрезок уложилась настоящая «энциклопедия русской жизни» России первой четверти XIX века, но и продуманностью композиции, общей художественной структуры и, как ее неотъемлемой части, внутренней хронологией сюжета.

Энциклопедия пушкинской души (Авторское начало в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин»)

Как отмечал современный литературовед В. Лакшин, «Евгений Онегин» автобиографичен, пропитан лирикой. Это роман порою очень личный, роман-исповедь, удивительный по откровенной роли в нем автора, выступающего и повествователем, и прямым персонажем. А в то же время «Онегин» — сюжетное повествование с реалистически обрисованными лицами, густым социальным и бытовым фоном, то есть то, что Белинский метко определил как «энциклопедия русской жизни». Но, может быть, не в меньшей мере роман в стихах заслуживает быть названным энциклопедией *пушкинской души*. Движение души поэта перевоплощалось в движение героев. Свои чувства, раздумья, порывы Пушкин то передавал действующим лицам, то возвращал себе как *повествователю*, отделенному все же от них незримой чертой».

«Евгений Онегин» — это не просто роман, это роман в стихах. По выражению самого Пушкина, есть «дьявольская разница» между этими двумя жанрами: роман — это всегда произведение эпическое, а стихотворная форма предполагает наличие лирического начала, субъективного элемента. Таким образом, в романе в стихах весьма значимое место должен занимать *образ автора*. Рассмотрим же его поподробнее.

Прежде всего автор в этом произведении выступает в нескольких *ипостасях*. Помимо того, что, как и во всяком эпическом произведении, он является *повествователем*, в лиро-эпическом романе Пушкина автор становится еще и *лирическим героем*. В ипостаси лирического героя он раскрывается в основном за счет так называемых лирических отступлений. Диапазон их тем широк, но можно выделить несколько основных групп. Так, часть лирических отступлений носит автобиографический характер. В них автор вспоминает о своем прошлом, о своих возлюбленных, говорит о жизненном пути и подводит итоги. В конце седьмой главы, например, поэт говорит о любимой женщине:

Но та, которую не смею
Тревожить лирою моею,
Как величая луна,
Средь жен и дев блеснит одна.
С какою гордостью небесной
Земли касается она!
Как негой грудь ее полна!
Как томен взор ее чудесный!.. —
и тут же сам останавливает себя:
Но полно, полно; перестань.
Ты заплатил безумству дань.

В отрывках из главы, посвященной путешествию Онегина, Пушкин сравнивает себя в прошлом и в настоящем:

Какие б чувства ни таились
Тогда во мне — теперь их нет:
Они прошли иль изменились...
Мир вам, тревоги прошлых лет!
В ту пору мне казались нужны
Пустыни, волн края жемчужны,
И моря шум, и груди скал,
И гордой девы идеал,
И безыменные страданья...

.....

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный кособор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор...

.....
Мой идеал теперь — хозяйка,
Мои желания — покой,
Да шей горшок, да сам большой.

Говоря о различных периодах жизни, автор часто вспоминает Лицей. Например, в самом начале восьмой главы Пушкин пишет:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал,
В те дни в таинственных долинах,
Весной, при кликах лебединых
Близ вод, сиявших в тишине,
Являться муза стала мне.
Моя студенческая келья
Вдруг озарилась: муза в ней
Открыла пир молодых затей,
Воспела детские веселья,
И славу нашей старины,
И сердца трепетные сны.

И дальше поэт описывает, как его муза растет и развивается вместе с ним, преодолевая трудности и меняясь под действием времени и жизни.

Но в лирических отступлениях автор пишет не только о себе и своих переживаниях — многие строфы посвящены нравственно-философским проблемам и вопросам. Пушкин дает оценку различным событиям и явлениям жизни, например констатирует, что нет истинной дружбы между его современниками:

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

Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно;
Нам чувство дико и смешно, —

и эта ситуация задевает поэта за живое. Неоднократно в лирических отступлениях Пушкин говорит о любви. Это может быть выражено в кратком, иногда шутливом, замечании относительно его пристрастий и оценок женской красоты:

Дианы грудь, ланиты Флоры
Прелестны, милые друзья!
Однако ножка Терпсихоры
Прелестней чем-то для меня.

Но есть и другого рода авторские высказывания на эту тему, как, например, в восьмой главе, где автор в одном из лирических отступлений говорит о любви. Мы можем с уверенностью сказать, что это не простое рассуждение, но изложение его понимания любви и ее влияния на человека в разные периоды его жизни (поэт неоднократно подтверждает эту мысль в разных местах текста романа):

Любви все возрасты покорны;
Но юным, девственным сердцам
Ее порывы благотворны,
Как бури внешние полям...
.....
Но в возраст поздний и бесплодный,
На повороте наших лет,
Печален страсти мертвый след...

Также лирический герой говорит о «своевременности» не только любви, но и всех событий жизни и чувств вообще:

Блажен, кто смолоду был молод,
Блажен, кто вовремя созрел,
Кто постепенно жизни холод
С годами вытерпеть умел;

.....

Кто славы, денег и чипов
Спокойно в очередь добился...

.....
Но грустно думать, что напрасно
Была нам молодость дана,
Что изменяли ей всечасно,
И обманула нас она...

.....
Несносно видеть пред собою
Одних обедов длинный ряд,
Глядеть на жизнь, как на обряд,
И вслед за чинною толпою
Идти, не разделяя с ней
Ни общих мнений, ни страстей.

Так пишет Пушкин о тех, кто не смог в силу своей натуры обрести покой и счастье в их общепринятом тогда понимании. Весьма возможно, что поэт и сам себя причисляет к подобным людям, хотя это лирическое отступление посвящено скорее Онегину, чем ему. Отделяя себя от своего героя («Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной...»), Пушкин, тем не менее, признает Онегина человеком своего круга, равным ему не только по возрасту и статусу, но и по многим душевным качествам.

Лирического героя Пушкина беспокоят не только общечеловеческие ценности и заботы, он думает также и о жизни особого рода людей — поэтов. Ему хочется умереть не просто так, но оставить «неприметный след» для потомков:

Живу, пишу не для похвал;
Но я бы, кажется, желал
Печальный жребий свой прославить,
Чтоб обо мне, как верный друг,
Напомяли хоть единый звук.

В многочисленных лирических отступлениях бытовой тематики автор рассказывает о своих пристрастиях, об обычаях современников и их нравах. Так, в одной из строф четвертой главы Пушкин пишет о сортах вин и о том, какой больше он любит и почему:

Вдовы Клико или Мозта
Благословенное вино...

.....
Меня пленяло: за него
Последний бледный лепт, бывало,
Давал я. Помните ль, друзья?

.....
Но изменяет пеной шумной
Оно желудку моему,
И я Бордо благоразумный
Уж нынче предпочел ему.
К Ан я больше не способен;
Ан любовнице подобен,
Блестящей, ветреной, живой,
И своенравной, и пустой...
Но ты, Бордо, подобен другу...

С особенным чувством Пушкин говорит о своей любви к природе, не раз целые строфы отдавая описаниям русского пейзажа:

Гонимы вешними лучами
С окрестных гор уже снега
Сбежали мутными ручьями
На потопленные луга.
Улыбкой ясною природа
Сквозь сон встречает утро года...

.....
Как грустно мне твое явленье,
Весна, весна! пора любви!
Какое томное волненье
В моей душе, в моей крови!
С каким тяжелым умилением
Я наслаждаюсь дуновеньем
В лицо мне веющей весны
На лоне сельской тишины!

Лирический герой питает любовь не только к природе России, для него дорога Москва, ее древняя столица, где родился поэт:

Как часто в горестной разлуке,
В моей блуждающей судьбе,
Москва, я думал о тебе!
Москва...как много в этом звуке
Для сердца русского слилось!
Как много в нем отозвалось!

Из подобных замечаний, зарисовок и размышлений складывается воедино портрет лирического героя, и образу рефлексизирующего умного человека мелкие детали и подробности добавляют глубину и жизненность.

Но с образом автора не все так просто. Дело в том, что он в романе выступает еще в нескольких ипостасях — это не только лирический герой, но еще и *персонаж* романа, существующий в его художественном пространстве наряду с остальными героями. Пушкин смешивает свою, отдельную, «лирическую реальность» с реальностью вымышленных персонажей. Так, у Пушкина и у Онегина есть общие знакомые: «К Талон помчался: он уверен, / Что там уж ждет его Каверин», — пишет автор, называя своего друга приятелем героя романа. Автор упоминает о том, что они с Онегиным собирались путешествовать вместе. И более того, у автора по неизвестно каким причинам оказываются письма Онегина и Татьяны друг к другу:

Письмо Татьяны предо мною;
Его я свято берегу,
Читаю с тайною тоскою
И начитаться не могу, —

так пишет поэт о любовном послании его «милого идеала». И такое «смещение» не выглядит неуместным и невозможным, так как сам главный герой Евгений Онегин типичен для светского общества пушкинской эпохи, настолько реалистичен, что многие современники поэта готовы были видеть в нем черты своих знакомых, считая их прототипами героя.

Еще одна ипостась автора в романе — это *автор-рассказчик*. Пушкин так выстраивает свой роман, что кажется, будто поэт прямо на глазах читателей создает свое произведе-

ние. Так, автор непосредственно в текст вводит рассуждения о характерах создаваемых им героев, размышления о том, какое событие будет следующим или могло бы им стать, отражая при этом возможные нападки критиков. В одной из глав, например, он просит прощения у читателей за то, что много пишет о несчастной любви своей героини: «Простите мне: я так люблю / Татьяну милую мою!»

В ряде сюжетных эпизодов автор весьма своевольно меняет сюжет своего произведения, о чем нам тут же и сообщает:

Татьяна, по совету няни
Сбираясь ночью ворожить,
Тихонько приказала в бане
На два прибора стол накрыть;
Но стало страшно вдруг Татьяне...
И я — при мысли о Светлане
Мне стало страшно...

— говорит поэт, вспоминая о судьбе героини баллады Жуковского, и решает: «С Татьяной нам не ворожить». Но и эта «вольность» не нарушает гармонии и целостности произведения, ведь оно как бы живет и меняется вместе с автором.

В процессе создания «Евгения Онегина» Пушкин периодически рассуждает о современной ему литературе и полемизирует со своими оппонентами, то иронично отзываясь о том или ином художественном штампе, то извиняясь перед строгими критиками за свой язык и своих героев. Например, в конце седьмой главы автор дает пародийное вступление и восклицает:

...С плеч долой обузу!
Я классицизму отдал честь:
Хоть поздно, а вступление есть,

— иронизируя над стандартной формой многих литературных произведений классицизма. Или еще: описывая Татьяну в конце романа, Пушкин использует французское выражение «du comme il faut» для более точной характеристики героини и до-

бавляет в скобках, обращаясь к одному из литераторов, которые боролись за чистоту русского языка, отрицали использование галлицизмов: «Шишков, прости: / Не знаю, как перевести».

Говорит поэт также и о типичных литературных героях. Так, он иронично характеризует героя произведений классицизма прошлых лет:

Свой слог на важный лад настроя,
Бывало, пламенный творец
Являл нам своего героя
Как совершенства образец.

Ему Пушкин противопоставляет героя современных романтических произведений:

А нынче все умы в тумане,
Мораль на нас наводит сон,
Порок любезен, и в романе,
И там уж торжествует он.
.....
Лорд Байрон прихотью удачной
Облек в унылый романтизм
И безнадежный эгоизм.

Много еще лирических отступлений и замечаний касается условностей литературы, нелепых и искусственных, что не нравится автору. Пушкин старается открыть глаза и писателям, и читателям на всю «нежизненность» шаблонных художественных приемов. «Друзья мои, что ж толку в этом?» — вопрошает он и сам стремится снять и со своих героев, и со всего произведения натянутость и условность. Именно для этого смешивает он мир автора и героев, намеренно нарушает сюжетные линии, меняя все «на ходу», вводит, казалось бы, совсем ненужные, мелкие черточки современного ему быта и т.д. А в целом можно заключить, что образ автора, реализованный во всех его ипостасях, помогает создать поистине реалистическое произведение, подлинную «энциклопедию русской жизни» той эпохи.

Литература к разделу

1. А.С. Пушкин Стихи, написанные в Михайловском. М., 1973.
2. А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. — М., 1985.
3. Пушкинские места. Путеводитель. М., 1999.
4. Моя пушкиниана. Сборник. Сост. Кошель П.А. — М., 1999.
5. Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина (статьи 5, 8 и 9).
6. Вересаев В.В. Пушкин в жизни // В.В. Вересаев. Сочинения. В 4 т. Т. II, III. — М., 1990.
7. Гейченко С.С. Пушкиногорье. — М., 1981.
8. Гейченко С.С. У лукоморья. — Л., 1973.
9. Лакишин В.Я. Судьбы: от Пушкина до Блока. — М., 1990.
10. Лотман Ю.М. Пушкин. — СПб., 1995.
11. Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. — М., 1987.
12. Новиков И.А. Пушкин в Михайловском. М., 1974.
13. Соколов В.Д. Рядом с Пушкиным. М., 1998.
14. Турбин В.Н. Поэтика романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин». — М., 1996.
15. Черейский Л.А. Пушкин и его окружение. — Л., 1988.

МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ ЛЕРМОНТОВ

Русский Байрон (Интересные факты из родословной М.Ю. Лермонтова)

Мы знаем достаточно много о родных Лермонтова: о ранней смерти его матери, о разлуке с отцом, о том, что его воспитывала бабушка, которая очень любила внука. Но что же

нам известно о более отдаленных предках поэта? Этому будет посвящен доклад.

Со стороны матери поэт происходил из очень знатного и богатого старинного русского рода *Арсеньевых-Столыпиных*. Бабушка Михаила Елизавета Алексеевна хотела, чтобы ее дочь Мария вышла замуж за достойного их рода человека. Вот почему она так невзлюбила Юрия Петровича Лермонтова, который посватался к ее дочери. Он был отставным капитаном, принадлежавшим к старинной, но обедневшей дворянской семье, и владел лишь небольшим селцом Кропотовым в Тульской губернии. В свое время Юрий Петрович окончил Первый кадетский корпус в Петербурге, участвовал во многих военных кампаниях русской армии, но в 1811 году вышел в отставку. Во время войны с Наполеоном в 1812 году он вступил офицером в Тульское народное ополчение, был ранен и в начале 1814 года после лечения в госпитале вернулся домой. Это был вполне типичный путь простого русского дворянина и офицера той эпохи, и Елизавете Алексеевне Юрий Петрович казался слишком уж «простым» для роли жениха ее дочери. В результате их свадьба состоялась почти против воли Елизаветы Алексеевны.

Но оказывается, она ошибалась: на самом деле род *Лермонтовых* происходит из глубокой древности и своими корнями связан с *Англией* и *Шотландией*. Из достоверных исторических источников известно, что род Лермонтовых происходит из Шотландии. Один из шотландских предков поэта в 1613 году воевал в рядах польской армии против русских. При осаде крепости Белой этот наемный рыцарь был ранен, взят в плен и остался в России. Он поступил на службу, ему были пожалованы земли в Костромской губернии. Во время второй польской войны, зимой 1633/34 года, он был убит.

Но на этом история взаимосвязей Лермонтова с шотландской и английской родословной не кончается. Более того, именно оттуда тянутся связи Михаила Лермонтова с поэзией. Не все в этой древней истории подтверждается достоверными фактами, но от этого она не становится для нас менее интересной.

По некоторым сведениям род Лермонтовых восходит к средним векам, а именно к шотландскому поэту, жившему в XIII веке, *Томасу Лермонту*, прозванному Рифмачом. Он стал героем народных преданий, легенд, шотландских баллад, повествующих о волшебной стране эльфов. По преданиям, королева Эльфийской земли, услышавшая, как Томас поет свои стихи, унесла его на снежно-белом коне в свою волшебную страну, где он провел много лет, прежде чем вернулся домой. Впоследствии Вальтер Скотт написал балладу о легендарном Томасе Лермонте. О нем же рассказывает знаменитый английский писатель автор трилогии «Властелин колец» Дж.Р.Р. Толкин в книге «Дерево и лист». Интересно, что и сейчас в Шотландии можно увидеть остатки древнего замка, принадлежавшего, как утверждают, Лермонту.

Михаил Юрьевич Лермонтов знал эти предания о своем далеком предке, и во многих стихах русского поэта-романтика, особенно ранних, отзвуки поэтических шотландских сказаний нашли свое отражение:

Под завесою тумана,
Под небом бурь, среди степей,
Стоит могила Оссиана
В горах Шотландии моей.
Летит к ней дух мой усыпленный
Родимым ветром подышать
И от могилы сей забвенной
Вторично жизнь свою занять!..

Но для нас, может быть, самое интересное то, что тот русский поэт, которого еще при жизни называли «русским Байроном», действительно оказался в родстве, правда весьма дальнем, с английским поэтом-романтиком *Джорджем Гордоном Байроном*. Известно, что Байрон был кумиром юного Лермонтова, который стремился во всем ему подражать.

Ранняя романтическая лирика Лермонтова отмечена влиянием байронизма, так популярного тогда в России. В его первых еще во многом подражательных стихах и поэмах есть

следы прямых заимствований как из Пушкина, так и Байрона. Например, в романтической поэме Лермонтова 1828 года «Корсар» название взято из поэмы Байрона, а сюжет как бы продолжает пушкинскую поэму «Братья разбойники».

Но юный поэт уже и в своем раннем творчестве не был просто подражателем: он строил, создавал свой неповторимый стиль, опираясь на опыт великих предшественников, близких ему по духу. Так же он строил и свою личность, пытаясь найти для себя точку опоры в личности и судьбе великого английского романтика:

Я молод; но кипит на сердце звуки,
И Байрона достигнуть я б хотел;
У нас одна душа, одни и те же муки;
О если б одинаков был удел!

Как он, ищу забвенья и свободы,
Как он, в ребячестве пылал уж я душой,
Любил закат в горах, пенящиеся воды,
И бурь земных и бурь небесных вой.

Так писал в 1830 году шестнадцатилетний поэт, в судьбе и поэзии Байрона видевший для себя высокий идеал. Судьба английского романтика, тот «удел», о сходстве с которым мечтал для себя Лермонтов, — это возможность активного участия в борьбе за свободу. Ведь Байрон участвовал в освободительном движении итальянских карбонариев и отдал жизнь в борьбе за национальную независимость греческого народа, погибнув в 1824 году.

Лермонтов имел возможность познакомиться с подробностями жизни Байрона, поскольку в 1830 году в Лондоне английским поэтом Томасом Муром были изданы письма и дневники Байрона с подробными биографическими примечаниями. К этому времени Лермонтов настолько усовершенствовался в английском языке, что мог свободно прочитать в подлиннике книгу Томаса Мура «Жизнь Байрона», как и стихи своего любимого английского поэта. Сочетание глубокой философской

мысли и гражданской активности, поэзия «сердечных мук», борьбы и подвига, характерные для Байрона, оказались близки Лермонтову.

Как жаль, что русский поэт так и не узнал о своем родстве с великим английским поэтом! А ведь оно как раз точно доказано. Известно, что одна из представительниц линии Лермонтовых, жившая в конце XVII века, вышла замуж за Вильямса Гордона, а в 1785 году на их дочери Екатерине Гордон женился барон Байрон — это были родители будущего поэта, прославившего Англию.

Но даже не зная ничего этого, Лермонтов как будто почувствовал близкую для себя душу, родственную поэзию. Это было счастливое совпадение двух поэтических стихий. По словам поэта той эпохи Д.В. Веневитинова, Байрон «в пламенной душе своей сосредоточил стремление целого века». Таким поэтом для России 1830-х годов стал и Лермонтов. Всего два года спустя после стихотворения, в котором он мечтает быть во всем похожим на Байрона, в 1832 году Лермонтов пишет стихотворение, в котором уже чувствуется сила и мощь вполне самоопределившегося поэта, осознавшего свое место в жизни и творчестве:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.

Действительно, многие произведения начала 1830-х годов показывают, что Лермонтов вполне осознал себя как поэт национальный со своей неповторимой творческой индивидуальностью и полностью оправдал название «русский Байрон». Гений Лермонтова, тревожный, мятущийся, тоскующий по идеалу, сомневающийся во всем и неустанно стремящийся к свету, добру, совершенству. Может, потому его стихи так волнуют, зовут к размышлениям о месте человека в мире, о его страданиях и радостях, борьбе и отчаянии. Мятущийся парус,

белеющий в морской синеве, стал символом страстной, бунтарской и бесконечно одинокой, страдающей личности поэта:

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..

.....
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Великому английскому романтику Лермонтов посвятил многие свои стихотворения и навсегда остался верен свободолюбивой и мятежной музе, как будто переданной ему в наследство знаменитым английским сородичем.

«И всюду страсти роковые...» (Любовь-ненависть в жизни и творчестве Лермонтова)

Слова, взятые в качестве названия доклада из романтической поэмы Пушкина «Цыганы», как нельзя лучше характеризуют особенность лермонтовского отношения к любви. Его романтическое восприятие жизни сказывалось во всем: поэт вечно стремился к недостижимому идеалу, но никогда не мог его обрести — во всяком случае, в этом мире, на этой грешной земле. Кто знает, было это только его внутренним ощущением, или же действительно судьба сыграла с поэтом злую шутку, дав испытать «роковые страсти», но не позволив обрести гармонию и покой? Но то, что в лирике поэта превалирует именно такая любовь, которая оказывается близка по накалу и силе ненависти, — это признается всеми исследователями творчества Лермонтова. В докладе рассмотрим вопрос о том, действительно ли были в жизни Лермонтова такие факты, которые могли отразиться в его поэзии именно таким образом.

Особенный след в душе поэта оставила встреча с *Екатериной Сушковой*, подругой Александры Верещагиной, его дальней родственницы. Девушка, двумя годами старше Лермонтова, одетая как на последней модной картинке в журнале, уже побывавшая на великосветских балах в Петербурге, Сушкова была действительно прекрасна: тонкое одухотворенное лицо, великолепно коса, дважды обвивавшая голову, и огромные миндалевидные черные глаза. За эти глаза ее в компании друзей так и звали — Блэк-айз, то есть по-английски «черноокая».

Пятнадцатилетний Лермонтов пылко увлекся семнадцатилетней красавицей, но она считала его еще мальчиком и относилась к нему немного свысока: «Сашенька и я, мы обращались с Лермонтовым как с мальчиком, хотя и отдавали полную справедливость его уму. Такое обращение бесило его до крайности, он домогался попасть в юности в наших глазах, декламировал нам Пушкина, Ламартина и был неразлучен с огромным Байроном», — так пишет Сушкова в своих воспоминаниях о лете 1830 года, проведенном в Подмосковном имении Середниково, которое принадлежало покойному брату бабушки Лермонтова Дмитрию Алексеевичу Столыпину. Сушковы были их соседями. Душевные терзания юного поэта нашли яркое отражение в лирике тех лет — Сушковой посвящены стихотворения «Весна», «Ночь», «Раскаianie», «Черные очи» и многие другие. В одном из них Лермонтов пишет:

Благодарю!.. вчера мое признание
И стих мой ты без смеха приняла;
Хоть ты страстей моих не поняла,
Но за твое притворное внимање
Благодарю!

Одно из лучших ранних произведений поэта — стихотворение «Нищий» — тоже написано в пору увлечения Сушковой. Интересны обстоятельства его создания. 14–17 августа 1830 года Лермонтов вместе с бабушкой Елизаветой Алексеевной Арсеньевой, Сушковой и Верещагиной побывал в

Троице-Сергиевой лавре и Воскресенском монастыре. В лавре на паперти к ним подошел слепой старик нищий со своей деревянной чашечкой. Когда компания щедро одарила его, он пожаловался на «шалунов — молодых господ», которые как-то на днях жестоко обидели его, насыпав полную чашечку камешков. Рассказ старика потряс Лермонтова, который увидел в нем своеобразную аналогию своих отношений с Сушковой. Вернувшись домой, он взял карандаш и тут же почти без помарок написал:

У врат обители святой
Стоял просящий подаенье
Бедняк иссохший, чуть живой
От глада, жажды и страданья.

Куска лишь хлеба он просил,
И взор являл живую муку,
И кто-то камень положил
В его протянутую руку.

Так я молил твоей любви
С слезами горькими, с тоскою;
Так чувства лучшие мои
Обмануты навек тобою!

Тем не менее увлечение Лермонтова Сушковой не перешло в серьезное чувство. Всего через четыре года он писал: «Эта женщина — летучая мышь, крылья которой зацепляются за все встречное. Теперь она почти принуждает меня ухаживать за нею... но не знаю, в ее манерах, в ее голосе есть что-то такое резкое, издерганное, надтреснутое, что отталкивает».

Настоящая любовь пришла к Лермонтову позже. Она связана с именем *Натальи Федоровны Ивановой* — дочери московского драматурга Федора Иванова, автора популярных тогда пьес и трагедии «Марфа-Посадница». Наталье Ивановой посвящено около тридцати стихотворений, написанных в 1830–1832 годах. Это своеобразный лирический дневник поэта, в котором и надежда, любовь, и разочарование, тоска, горечь расставания. Девушке льстило, что юноша-поэт пылает к

ней такой бурной страстью, посвящает ей стихи, но ответной любви не было. Она то манила, то отталкивала его. Поэт глубоко переживал неудавшуюся любовь, выливая свои страдания в горькие строки стихов. Одно из лучших стихотворений цикла, посвященного Ивановой, — знаменитое «К*** («Я не унижусь пред тобою»):

Я не унижусь пред тобою;
Ни твой привет, ни твой укор
Не властны над моей душою.
Знай: мы чужие с этих пор.
Ты позабыла: я свободы
Для заблужденья не отдам;
И так пожертвовал я годы
Твоей улыбке и глазам,
И так я слишком долго видел
В тебе надежду юных дней,
И целый мир возненавидел,
Чтобы тебя любить сильнее.
Как знать, быть может, те мгновенья,
Что протекли у ног твоих,
Я отнимал от вдохновенья!
А чем ты заменила их?

В этих стихах все: и горечь неразделенного чувства, и гордое сознание своей нравственной стойкости и, главное, той ответственности, которую налагает на него поэтический дар.

Но уже близка была другая любовь, не менее несчастная, но гораздо более глубокая и зрелая. В ноябре 1831 года Лермонтов встретился с *Варварой Лопухиной*, которую знал еще с 1828 года, но потом долгое время не видел, поскольку она уезжала в Тульскую губернию. 4 декабря Лермонтов был у нее на именинах. Он полюбил ее, и все его юношеские увлечения отошли в сторону. По словам А.П. Шан-Гирея, Варенька Лопухина была «натура пылкая, восторженная, поэтическая и в высшей степени симпатичная». Она ничем не напоминала гордую красавицу Наталью Иванову:

Она не гордой красотою
Прельщает юношей живых,
Она не водит за собою
Толпу вздыхателей немых.

.....

Однако все ее движенья,
Улыбка, речи и черты
Так полны жизни, вдохновенья,
Так полны чудной простоты.

Всмотримся в ее акварельный портрет, нарисованный Лермонтовым. Слегка повернутая в профиль голова с гладкой прической и тяжелым пучком волос на затылке; большие выразительные глаза и чуть заметная родинка над левой бровью — все придает необъяснимую прелесть и одухотворенность ее облику.

Варенька внесла в душевный мир поэта полноту счастья, неведомого ему до сих пор, но оно оказалось недолгим. История их сложных взаимоотношений рассказана в воспоминаниях Акима Шан-Гирея. После столь яркого и, казалось, счастливого начала наступила разлука: неудовлетворенный учебой в Московском университете в 1832 году Лермонтов переезжает в Петербург и поступает в привилегированное военно-учебное заведение — Школу гвардейских прапорщиков и кавалерийских юнкеров, основанную в 1818 году великим князем Николаем. После ее окончания в 1834 году он произведен в корнеты лейб-гвардии Гусарского полка, и началась его служба в столичной гвардии со всеми вытекающими из нее соблазнами и развлечениями.

Не дождавшись приезда Лермонтова в отпуск, Варенька Лопухина выходит замуж за помещика Н.Ф. Бахметева, человека пожилого, нелюбимого и довольно ограниченного. Он запретил ей видеться с Лермонтовым, из-за ревности мужа Варенька была вынуждена уничтожить все письма поэта, но, обреченная скрывать свои чувства и затаив в самой глубине

души страдания, она продолжала любить — и любила его до конца своих дней.

А что же сам поэт? Любил ли он ее после расставания или же, как и с другими его возлюбленными, лишь горечь потери осталась в его душе? Ответ на этот вопрос дает творчество Лермонтова. Историю своих отношений с Варварой Лопухиной он отчасти изобразил в неоконченном романе «Княгиня Лиговская» и в «Герое нашего времени» (в «Княжне Мери»), — в обоих этих произведениях Лопухина выведена под именем Веры. Возможно, что и образ Нины в драме «Маскарад» также навеян воспоминаниями о Вареньке. Ей поэт посвятил и множество стихотворений — «Мы случайно сведены судьбою...», «Оставь напрасные заботы...» и другие; к ней обращено посвящение к поэме «Демон» 1831 и 1838 года. Многие стихи зрелого поэта также несут в себе следы его любви к Лопухиной. Среди них такие шедевры его лирики, как «Я к вам пишу случайно; право...», «Нет, не тебя так пылко я люблю...», «Сон».

И все же обрести счастье в любви ему было не дано. И путь поэта до конца остался одиноким, озаренным лишь смутным воспоминанием о том, что пылкая любовь не всегда бывает сопряжена со страданиями и ненавистью:

Нет, не тебя так пылко я люблю,
Не для меня красы твоей блистанье:
Люблю в тебе я прошлое страданье
И молодость погибшую мою.

Кавказ — поэтическая родина Лермонтова

Великий русский романтик Лермонтов родился в Москве, детство провел в имении бабушки Елизаветы Алексеевны Арсеньевой селе Тарханы Пензенской губернии. Потом он учился и жил в Петербурге. Но жизнь поэта сложилась так, что долгие годы он провел на Кавказе: туда его, как многих других оппозиционно настроенных людей, сослали за вольнолю-

бивые стихи и непокорный характер. Там поэт постигла безвременная смерть. Казалось бы, все это должно было сделать для него этот край отталкивающим и ненавистным. Но как ни странно, оказалось все наоборот: суровая, бурная, непокорная кавказская природа была настолько родственна душе мятежного поэта, что именно здесь его поэтический гений расцвел и набрал свою силу. Вот почему Кавказ можно по праву назвать поэтической родиной Лермонтова, которая дарила вдохновение, озаряла его жизнь счастливыми мгновениями творчества. В докладе остановимся на тех эпизодах жизни и творчества поэта, которые были связаны с Кавказом.

Впервые он побывал там еще в детстве: *в 1818 и 1820 годах* бабушка возила Мишу для укрепления его здоровья в Горячеводск, позднее названный Пятигорском. Кавказская природа поразила впечатлительного мальчика. Он увидел укрытый облаками пятиглавый Бештау, снежные вершины гор, бьющие на Машуке серные источники, в чистой синеве рассвета белеющий вдалеке Эльбрус:

Синие горы Кавказа, приветствую вас! вы
излелеяли детство мое; вы носили меня на своих
одичалых хребтах, облаками меня одевали, вы
к небу меня приучили, и я с той поры все мечтаю
об вас да о небе.

.....

Часто во время зари я глядел на снега и далекие
льдины утесов; они так сияли в лучах
восходящего солнца, и в розовый блеск одеваясь,
они, между тем как внизу все темно, возвещали
прохожему утро.

А еще поразили Лермонтова люди, живущие на Кавказе. По пестрому восточному базару бродили смуглые, оборванные горцы. Все мужчины вооружены — ведь место неспокойное, кругом идет война. Недаром среди отдыхающих, пьющих у источников воду, много русских офицеров.

Воздух там чист, как молитва ребенка. И
люди, как вольные птицы, живут беззаботно;
война их стихия; и в смуглых чертах их душа
говорит, в дымной сакле, землей иль сухим
тростником покровенной, таятся их жены и девы
и чистят оружие, и пьют серебром...

Эти яркие, красочные картины навсегда остались запечатленными в сознании Лермонтова, а впоследствии нашли отражение не только в стихах, но и в художественном творчестве. Дело в том, что Лермонтов был щедро одарен разнообразными талантами: он прекрасно играл на скрипке, был очень интересным живописцем. Многие исследователи считают, что если бы он профессионально занимался живописью, то мог бы занять видное место среди выдающихся русских художников. Не только с натуры, но и на память он мог замечательно воспроизводить на полотне или бумаге фигуры, лица, пейзажи, кипение боя или бешеную скачку разгоряченных коней. Как и в поэзии, картины Лермонтова в живописи красочны и динамичны, в них чувствуется рука подлинного мастера.

Кисти Лермонтова принадлежат и картины, выполненные масляными красками — их сохранилось более десяти, — и многочисленные акварели и рисунки. Все они очень своеобразны и выполнены на высоком профессиональном уровне. В них отразился трагический и тревожно-страстный творческий мир Лермонтова. Рисунки, картины, наброски в рукописях — все это было формой выражения его творческого дара, так же как стихи и проза. Изобразительное творчество Лермонтова сплавлено с литературным в единое целое. И конечно, он не мог не запечатлеть в своих живописных работах свой любимый край — Кавказ. Считается, что именно в так называемом *Кавказском цикле картин и рисунков* Лермонтов сказал свое слово в живописи. Ведь до него в русской живописи не было романтического Кавказа — такой Кавказ был тогда только в литературе, в поэзии, созданной Жуковским и Пушкиным. Романтик по духу, Лермонтов сумел выразить первоизданную

красоту этого вольного края как в стихах, так и в художественном творчестве.

Что же привлекало на Кавказе Лермонтова-живописца? В живописных и графических работах поэта прежде всего представлены прекрасные романтические пейзажи Кавказа, его гор, рек, ущелий и долин, лепящихся к скалам горных селений и больших городов. В голубой дымке, покрытые облаками поднимаются горы на великолепной картине *«Военно-грузинская дорога близ Мцхеты»*, выполненной маслом. Острые вершины, спускающиеся уступами в глубокое ущелье, запечатлел Лермонтов на картине *«Вид Крестовой горы из ущелья близ Коби»*. Удивительна по красоте и богатству красок картина *«Кавказский вид с верблюдами»*, также выполненная маслом. Из темных лесных зарослей выходит горная дорога, по которой движется караван верблюдов, а вдали озаренные солнцем стоят величественные горы, скрывающиеся в голубой дымке горизонта. На картинах Лермонтова также часто можно увидеть на фоне горного пейзажа вооруженных всадников, движущихся по опасным горным дорогам (картина *«Вид Крестовой горы из ущелья близ Коби»*). А на карандашном рисунке *«Грузинки на крыше сакли»* с поразительной точностью запечатлены кавказские «ожены и девы» в национальных костюмах, танцующие под звуки бубна на крыше заросшей диким виноградом сакли.

Разумеется, и многие юношеские поэтические произведения Лермонтова связаны с Кавказом. Такова его первая поэма *«Черкесы»*, произведение еще не вполне самостоятельное, но отразившее реальные впечатления от поездок юного поэта на Кавказ. Поэма *«Кавказский пленник»*, написанная под сильным воздействием знаменитой пушкинской «южной поэмы» и даже повторяющая ее название, также содержит немало сильных и вполне оригинальных строк. С этими поэмами связаны и живописные опыты юного художника. Если в более поздних картинах, о которых говорилось выше, Кавказ предстает как самостоятельный предмет изображения, то некоторые из юно-

шеских работ явно сделаны в качестве иллюстраций к поэтическим произведениям. Порой юный поэт сам оформлял в рукописях свои работы, набрасывая рисунки для обложки, как, например, в поэме «Черкесы», или же создавая иллюстрации к только что написанному произведению, например, с изображением скачущего всадника к поэме «Кавказский пленник». Часто, обдумывая стихотворные строки, поэт начинал рисовать грозные профили героев или горячих, нетерпеливых коней. Таков, например, рисунок 1832—34 гг., на котором изображен скачущий всадник с плеткой в руке и несколько набросков мужских голов, изображенных в профиль.

Но с Кавказом оказались связаны и совсем другого рода детские впечатления, которые Лермонтов тоже пронес через всю жизнь. По его собственному признанию, именно здесь ему довелось испытать свою первую и очень сильную любовь. Это случилось, когда летом 1825 года он третий раз побывал на Кавказе. Сам поэт так вспоминал об этом событии в 1830 году:

«Мы были большим семейством на водах Кавказских: бабушка, тетушки, кузины. К моим кузинам приходила одна дама с дочерью: девочкой лет девяти... Ее образ и теперь еще хранится в голове моей; он мне любезен, сам не знаю почему. Один раз, помню, я вбежал в комнату: она была тут и играла с кузиною в куклы: мое сердце затрепетало, ноги подкосились. Я тогда ни об чем еще не имел понятия, тем не менее это была страсть, сильная, хотя ребяческая: это была истинная любовь; с тех пор я еще не любил так... Надо мной смеялись и дразнили, ибо примечали волнение в лице. Я плакал потихоньку... Белокурые волосы, голубые глаза, непринужденность — нет, с тех пор я ничего подобного не видал... Горы кавказские для меня священны...»

А спустя много лет в своем знаменитом стихотворении «Как часто пестрою толпою окружен...» Лермонтов вновь обратился воспоминаниями к тем далеким дням детства, к той незабываемой для него встрече:

И странная тоска теснит уж грудь мою:
Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей создание
С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье.

Может быть, именно потому, что на Кавказе впервые Лермонтов испытал столь сильное чувство любви, сюда он переносит и действие своей знаменитой поэмы «Демон». Ведь, как это не парадоксально, «печальный Демон, дух изгнания», одинокий, мятежный и бесконечно страдающий, бросающий вызов всему мирозданию и беспощадный к тем, кто стоит на его пути, — такой Демон оказался у Лермонтова способным полюбить. Именно здесь он встретил прекрасную Тамару, которая воплощает в себе черты гордой и вместе с тем беззащитной горской девушки. Но пылкое страстное чувство к ней Демона обрекает Тамару на страдание и гибель. Эти необычные герои возникли в воображении поэта еще в 1829 году, когда началась работа над поэмой. Лишь десятилетие спустя в 1838 году он закончит ее последний вариант, который мы теперь и читаем. В первых же набросках поэмы появились и описания тех неповторимых горных пейзажей, которые так поразили юного Лермонтова, а затем, созданные рукой мастера, стали одними из самых ярких страниц многих произведений поэта.

Потом, когда волею судеб Лермонтов вновь оказался на Кавказе, его детские воспоминания возродились, обогатились новыми впечатлениями и вылились в поразительные образы таких стихотворений, как «Дары Терека», «Спор», «Тамара», «Сон» и многих других. Они отразились в поэме «Мцыри», выплеснулись на страницы романа «Герой нашего времени».

В 1841 году было написано стихотворение «Тамара». Оно основано на грузинской легенде о коварной царице, волшебной силой заманивавшей путников к себе в замок и после ночи любви убивавшей их. Замок ее находился в Дарьяльском ущелье и стоял на горной вершине над Тереком, куда коварная ца-

рица сбрасывала утром трупы своих несчастных любовников. Это стихотворение прекрасно иллюстрирует карандашный рисунок Лермонтова *«Дарьял»*, хотя создан он был намного раньше в 1837 г. Бурные воды Терека узкой лентой рассекают мрачное ущелье. В центре композиции — мрачная скала, на вершине которой виднеется одинокий замок. А на переднем плане — фигура человека, устремленного к перекинутому через Терек мосту, вероятно, ведущему к скале с башней.

Связь этой картины Лермонтова и его стихотворения наглядно показывает, что и в данном случае, и во многих других картины поэта не являются в прямом смысле иллюстрациями к его произведениям. Можно сказать, что это разные произведения об одном и том же. Так, например, удивительно точно воссоздает атмосферу и место действия поэмы *«Мцыри»* (1839) карандашный рисунок Лермонтова *«Развалины на берегу Арагвы в Грузии»* 1837 года. Именно тогда была задумана и поэма. Существует рассказ П.А. Висковатова о возникновении замысла поэмы, основанный на свидетельствах А.П. Шан-Гирея и А.А. Хаситова. Поэт, странствуя в 1837 г. по старой Военно-грузинской дороге, «натолкнулся в Мцхете ... на одинокого монаха или, вернее, старого монастырского служку, «Бэри» по-грузински. Сторож был последний из братии упраздненного близлежащего монастыря. Лермонтов с ним разговаривал и узнал от него, что родом он горец, плененный ребенком генералом Ермоловым во время экспедиции. Генерал его вез с собою и оставил заболевшего мальчика монастырской братии. Тут он и вырос; долго не мог свыкнуться с монастырем, тосковал и делал попытки к бегству в горы. Последствием одной такой попытки была долгая болезнь, приведшая его на край могилы. Излечившись, дикарь утомился и остался в монастыре, где особенно привязался к старому монаху». Любопытный и живой рассказ «Бэри» произвел на Лермонтова впечатление... Теперь в герое поэмы он мог отразить симпатичную ему удачу непреклонных свободных сынов Кавказа, а в самой поэме изобразить красоты кавказской природы». Мно-

92

гие памятные строки из «Мцыри» кажутся точным описанием его картины «Развалины на берегу Арагвы в Грузии»:

Немного лет тому назад,
Там, где сливаясь шумят,
Обнявшись, будто две сестры,
Струи Арагвы и Куры,
Был монастырь. Из-за горы
И ныне видит пешеход
Столбы обрушенных ворот,
И башни, и церковный свод...

На переднем плане картины мы видим бурный поток, образованный слиянием двух рек, текущих по глубокому ущелью, над которым возвышаются обрывистые уступы гор. Слева видны развалины старинного монастыря на вершине скалы, а вдали белеет и скрывается в облаках горная череда. Быть может там и находится та «страна отцов», к которой так стремился Мцыри?

В дали я видел сквозь туман,
В снегах, горящих как алмаз,
Седой, незыблемый Кавказ...

Слева на переднем плане картины изображен крутой каменистый спуск к реке, обрамленный ветвями деревьев. Не здесь ли спускался «...к потоку с высоты, держась за гибкие кусты» герой поэмы, томимый жаждой:

... Из-под ног
Сорвавшись, камень иногда
Катился вниз — за ним бразда
Дымилась, прах вился столбом;
Гудя и прыгая, потом
Он поглощаем был волной;
И я висел над глубиной...

Глядя на картину Лермонтова мы словно слышим гул срывающихся под ногами героя камней и вот-вот увидим его самого. Впрочем, не только горцы изображены на рисунках кавказ-

ского цикла Лермонтова. Ведь именно там шла работа над романом *«Герой нашего времени»*, в центре которого судьба русского офицера, оказавшегося на Кавказе. Конечно, в романе Лермонтов продолжает рисовать картины жизни кавказских народов, горные пейзажи, но многие страницы посвящены изображению офицерской среды и «водяному обществу», приехавшему лечиться на воды. На рисунках тех лет, когда создавался и печатался роман, мы видим сходные сюжеты. Вот карандашный рисунок *«Офицер верхом и амазонка»* (1840–41 гг.), который напоминает сцену прогулки Печорина и Мери, когда герою наконец удастся добиться расположения девушки. А рисунок 1837 года *«Домик над обрывом»* явно связан с повестью *«Тамань»*, входящей в роман *«Герой нашего времени»*.

Но есть еще одна важная сторона живописных и графических произведений Лермонтова из кавказского цикла. Многие из них живо и динамично показывают столь близкий мятежной душе поэта пыл военных сражений. И не удивительно: ведь очень большую часть своей недолгой жизни Лермонтов провел в зоне военных действий на Кавказе в качестве офицера русской армии. По свидетельству его однополчан, он отличался какой-то отчаянной смелостью, выполнял самые опасные поручения и не раз был представлен к награде, но царь не желал выделять заслуги Лермонтова, свободолюбие и независимость которого вызывали ненависть Николая I к поэту.

Мы вполне можем представить себе Лермонтова-офицера по воспоминаниям его сослуживцев-однополчан: «Как сейчас вижу его перед собою, то в красной канаусовой рубашке, то в офицерском сюртуке без эполет, с откинутым назад воротником и переброшенною через плечо черкесскою шашкой ... Он был отчаянно храбр, удивлял своей удалью даже старых кавказских джигитов». «Всюду поручик Лермонтов, везде первый подвергался выстрелам хищников и во главе отряда оказывал самоотвержение выше всякой похвалы».

Особенно проявил себя Лермонтов в боевых действиях отряда генерал-лейтенанта Галафеева в Чечне в знаменитом

сражении при реке Валерик, притоке Сунжи. Оно произошло 11 июля 1840 года и стоило больших жертв и той и другой стороне. В донесении сказано: «Поручик Лермонтов во время штурма неприятельских завалов на реке Валерик имел поручение наблюдать за действиями передовой штурмовой колонны и уведомлять начальника отряда об ее успехах, что было сопряжено с величайшею для него опасностью от неприятеля, скрывавшегося в лесу за деревьями и кустами. Но офицер этот, несмотря ни на какие опасности, исполнял возложенное на него поручение с отменным мужеством и хладнокровием и с первыми рядами храбрейших ворвался в неприятельские завалы». За проявленное «отличное мужество» Лермонтов был представлен к ордену, но величайшим повелением опальному поэту было отказано в награде.

В «Журнале военных действий» отряда Галафеева подробно описано валерикское сражение. Рассказ Лермонтова в стихотворном послании «*Валерик*» («Я к вам пишу случайно; право...») до деталей совпадает с этими журнальными записями. Его отличает реалистическая простота и точность:

...В штыки,
Дружнее! Раздалось за нами.
Кровь загорелась в груди!
Все офицеры впереди...
Верхом помчался на завалы
Кто не успел спрыгнуть с коня...
Ура — и смолкло. — Вон кинжалы,
В приклады! — и пошла резня.
И два часа в струях потока
Бой длился...

Это сражение запечатлено не только в стихотворении Лермонтова, но и на его картине «*Сражение при Валерике*», также отличающейся поразительной точностью и достоверностью деталей и ярким динамизмом. Трудно сказать, какое из произведений — поэтическое или художественное — дает нам большее представление об этом сражении. Очевидно одно: и в том и в другом чувствуется рука выдающегося мастера.

Итак, многие факты жизни и творчества Лермонтова позволяют нам с полным правом назвать Кавказ его подлинной духовной, поэтической родиной. Здесь Лермонтов познал счастье гармонии с природой и вдохновенного творчества, но здесь его ждала и горькая участь опального офицера, разрыв с друзьями, близкими людьми, здесь он встретил предательство и вероломство, здесь нашел свою преждевременную смерть.

Удивительно, но многие современники Лермонтова говорят, что перед его последним отъездом на Кавказ в апреле 1841 года после небольшого отпуска, проведенного в кругу друзей в Петербурге и Москве, поэт томили мрачные предчувствия. Так, перед отъездом на вечере у Карамзиных он сказал, что его на Кавказе в этот раз, верно, убьют. Об этом мы читаем и в его стихах:

Наедине с тобою, брат,
Хотел бы я побыть:
На свете мало, говорят,
Мне остается жить!

Поистине пророческим стало его стихотворение *«Сон»*, написанное *в июне 1841 года*, меньше чем за месяц до роковой дуэли! Как будто поэт уже видел ту картину, которая стала местом трагедии *15 июля 1841 года*:

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилась моя.

Но еще раньше в романе *«Герой нашего времени»* Лермонтов как бы предвещает и обстоятельства этого страшного действия — в сцене дуэли между Печориным и Грушницким. Только финал оказался совсем иным: давний приятель Лермонтова еще по юнкерской школе, человек пустой, недалекий, но заносчивый и крайне обидчивый, Мартынов остался жив, а поэт был сражен его пулей в грудь навылет.

Роковые события развернулись 13 июля в доме его родственников Верзилиных, где часто собиралась молодежь. Когда в гостиную вошел Мартынов, одетый, по своему обыкновению в щегольскую черкеску с серебряными газырями и большим кинжалом у пояса, Лермонтов, сидевший рядом с одной из дочерей хозяйки дома в шутку сказал: «Мадемуазель Эмилия, берегитесь — приближается свирепый горец». На эти слова никто из присутствующих не обратил внимания, но Мартынов, над которым Лермонтов и раньше часто подтрунивал, на сей раз счел себя оскорбленным и вызвал поэта на дуэль.

Казалось бы, повод был просто ничтожным, но очевидно, что Мартынова подстрекали те, кто хотел любым способом избавиться от опасного для высших кругов писателя. Среди них в первом ряду стоит именно князь Васильчиков, знакомый Лермонтова еще по Петербургу. Поэт чувствовал в нем чужую натуру, потому что под маской светского либерализма видел мелкого и злобного человека. Он часто отпускал в адрес Васильчикова едкие замечания и колкие остроты, а тот делал вид, что нисколько не обижен, но в глубине души затаил злобу на поэта. В то же время в Пятигорске Васильчиков часто бывает у генеральши Мерлини, которая была тайным агентом III отделения.

Так сужается гибельный круг, готовый уничтожить поэта. Васильчикову и Мартынову было хорошо известно благородство Лермонтова, и они были уверены, что он не станет стрелять на дуэли в противника, как не стрелял в де Баранта. Пистолеты были выбраны самого крупного калибра. Секундантом Лермонтова стал его друг и боевой товарищ, получивший ранение в сражении при Валерике Михаил Павлович Глебов, а со стороны Мартынова секундантом был именно Александр Васильчиков. Еще на дуэли присутствовали Алексей Столыпин и князь Сергей Трубецкой — то ли как секунданты, то ли как наблюдатели.

Дуэль состоялась в четырех верстах от Пятигорска на покатом склоне у подножия горы Машук, где находилась небольшая площадка. Место выбрали второпях, вблизи от доро-

ги, потому что приближалась гроза. Глебов с Васильчиковым отмерили тридцать шагов, последний барьер поставили на десяти и, разведя противников на крайние дистанции, дали команду сходиться. Лермонтов остался неподвижен, подняв руку с пистолетом вверх. Мартынов быстрыми шагами подошел к барьеру и выстрелил. Лермонтов упал, как подкошенный, не успев даже схватиться за больное место, как это обыкновенно делают ушибленные или раненые. В правом боку дымилась рана, в левом сочилась кровь, пуля пробила сердце и легкие. В этот момент раздался страшный удар грома и разразилась гроза. Бесперывные молнии разрывали небо. Сильный ветер трепал деревья. Мартынов кинулся к убитому с запоздалыми словами: «Прости, Миша...».

Так трагически заканчивается связь поэта с Кавказом в его жизни, но она продолжается в его творчестве и будет длиться до тех пор, пока есть люди, для которых близка и понятна яркая, бурная, мятежная, гордая, как сам Кавказ, поэзия Лермонтова.

Печорин и Гамлет (Типологическое сходство героев и сюжетных построений)

Исследователями творчества Лермонтова давно уже было замечено, что в образе Печорина наблюдается типологическое сходство с героем трагедии Шекспира Гамлетом, который ко времени создания романа «Герой нашего времени» уже давно стал одним из так называемых «вечных образов». В конце 1850-х годов Тургенев даже вывел некую схему художественного построения образов героев в русской литературе, основанную на сопряжении их с одним из двух «вечных образов» — как двух полюсов человеческой природы — Гамлетом и Дон Кихотом. Вряд ли можно предположить, что Лермонтов руководствовался подобной схемой, но типологически сходные мо-

98

менты мы действительно можем заметить. Об этом и пойдет речь в этом докладе.

Создавая «героя времени», Лермонтов видел в нем фигуру яркую и неординарную, выделяющуюся на общем фоне людей той эпохи, способную на подлинную свободу мысли и дела. Трагедия его состоит в том, что он вынужден жить в обществе, где явственно ощущается шекспировская ситуация: «век вывихнул сустав», «распалась связь времен». Что надлежит делать человеку в такой ситуации? Перед Печориным встает *гамлетовский вопрос*: «Что благородней духом — покоряться / Працам и стрелам яростной судьбы / Иль, ополчась на море смут, / Сразить их противоборством?» Со всей своей энергией он стремится решить его, но ответа не находит. А потому, несмотря на все отличия Печорина от Гамлета, эти образы все можно признать родственными. Можно расценивать Печорина как одну из многочисленных национальных вариаций этого «вечного образа» — «русским Гамлетом».

Их роднит прежде всего такое качество, как *раздвоенность* личности. Уже первые упоминания о Печорине фиксируют странность и двойственность впечатления, которое он производит. «Славный был малый, смею вас уверить; только немножко странен». Это скажет Максим Максимыч, готовый объяснить странность и скуку французской модой. И сам Печорин признается в бесконечных противоречиях: «Во мне ... воображение беспокойное, сердце ненасытное» и «жизнь моя становится пустее день ото дня». Он ни на минуту не свободен от вопроса: «Зачем я жил? для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначенье высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные; но я не угадал этого назначенья, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных». «Порвавшаяся связь времен» как бы проникает вовнутрь «героя времени» и приводит к характерной для него, как и для Гамлета, раздвоенности: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его». Такова одна из основных черт героя это-

го типа — вне зависимости от того, живет ли он в средневековой Дании или в 30-х годах XIX века в России. Этот герой вполне ясно осознает свою раздвоенность, пытается осмыслить то, что происходит с ним, но попытка все глубже проникнуть в самого себя приводит к болезненной *рефлексии*. Это состояние мучительно и приводит к тому, что в человеке погибают лучшие его чувства, а стремление к действию наталкивается на неверие в его результаты. Как писал в то время В.Г. Белинский, рассматривая образ Печорина, «в нем немолчно раздаются внутренние вопросы, тревожат его, мучат, и он в рефлексии ищет им разрешения: подсматривает каждое движение своего сердца, рассматривает каждую мысль свою. Он сделал из себя самый любопытный предмет своих наблюдений и, стараясь быть как можно искреннее в своей исповеди, не только откровенно признается в своих истинных недостатках, но еще и выдумывает небывалые или ложно истолковывает самые естественные свои движения». Состояние рефлексии ужасно, оно заставляет человека думать даже «...в такое время, / когда не думает никто». Это ли не Гамлетовская ситуация? Достаточно вспомнить его отношения с Офелией.

Особенно ярко сходство и различие *любовных линий* в трагедии и в романе просматривается, если сравнить «Гамлета» и повесть «Княжна Мери». В обоих случаях любовная линия строится по одной схеме: Гамлет отказывается от Офелии, Печорин — от княжны Мери. Но смысл здесь не в том, чтобы рассмотреть историю любви, в возможности через нее сосредоточиться на *вопросах бытия*.

В этом отношении показательна еще одна параллель: оба героя вступают в *поединок*, который для каждого из них обобщается заговором. Дуэль Гамлета и брата Офелии Лаэрта у Шекспира и Печорина с Грушницким у Лермонтова мотивирована по-разному. Лаэрт, узнав о трагедии, произошедшей в его семье (убийство отца и безумие, а потом смерть Офелии) из-за Гамлета, как уверяет его король, вызывает принца дат-

ск. го на поединок, во время которого собирается вероломно убить Гамлета отравленным клинком. Грушницкий, оскорбленный поведением Печорина и уязвленный тем, что Мери предпочитает его, отвергая притязания самого Грушницкого, соглашается выступить в неблагоприятной роли на дуэли, где будет заряжен только один его пистолет. Это тоже заговор с целью убийства, а не честный поединок.

Но далее кажется, что сходство ситуаций исчезает: Печорин заранее знает о заговоре, но не пытается его предотвратить, как советует ему Вернер. Наоборот, он усугубляет опасность, требуя, чтобы дуэль проходила на краю пропасти. В «Гамлете» этот ход также используется: у Лаэрта не только заточенный клинок рапиры, в отличие от рапиры Гамлета, но он еще и отравлен. Во время поединка он случайно меняется с Гамлетом рапирами, а после того как королева пьет отравленное вино, предназначавшееся для Гамлета, понимает, что заговор может быть раскрыт. Пытаясь избежать бесчестья, он хочет убить Гамлета, но оказывается сам поражен своим оружием и лишь после этого перед лицом неизбежной смерти признается в заговоре. Грушницкий тоже до конца ведет свою подлую игру и также признается лишь тогда, когда понимает, что заговор раскрыт.

Оба соперника наших героев — Лаэрт и Грушницкий — это люди посредственные, против яркой неординарной личности выступает «человек толпы», который до поры может быть вполне «добрым малым». Но в обоих случаях *пошлость* исследована как *почва зла* по мере того, как она становится активной. В русской литературе до Лермонтова эту проблему никто в такой плоскости не рассматривал: заурядность может стать настоящим злом под влиянием конформизма, подчинения среде. Во всей своей сложности эта проблема раскроется только в XX веке. Но уже в системе лермонтовского романа этот мотив крайне важен: он выводит противостояние Печорина и мира на уровень общеполитических проблем, на котором герой может быть сопоставим с лермонтовским Демоном.

усомнившись в благости существующего миропорядка и потому готовому разрушить до основания этот несправедный мир.

С другой стороны, как и для Гамлета, поединок для Печорина — это еще одна возможность реализовать свой *спор с судьбой*: быть или не быть? Дуэль для него — лишь один из аргументов в его постоянном споре с окружающими его людьми, с самим собой и своей судьбой. В духе своего времени, подвергающего пересмотру коренные вопросы человеческого существования, Печорин пытается решить вопрос, предопределено ли высшей волей назначение человека или человек сам определяет законы жизни и следует им. Он ощущает в себе, в своем времени освобождение от слепой веры предков, принимает и отстаивает открывшуюся свободу воли человека, однако знает при этом, что его поколению нечего принести на смену «слепой вере» предыдущих эпох.

Проблема судьбы в романе является важнейшей, окончательное ее решение будет представлено только в заключительной части — философской повести «Фаталист». Но вопрос о судьбе так или иначе ставится и в других его частях. В сцене дуэли Печорин тоже решает испытать свою судьбу: «Что если его счастье перетянет? Если моя звезда, наконец, мне изменит? — думает он накануне дуэли. — И не мудрено: она так долго служила верно моим прихотям; на небесах не более постоянства, чем на земле». Как и затем в «Фаталисте», Печорин предлагает довериться фортуне: они с Грушницким бросают жребий кому стрелять первым. И счастье улыбнулось противнику.

Но спор Печорина продолжается. У него есть еще время, чтобы все изменить — достаточно сказать, что он знает о заговоре. Именно этого ждет от него его секундант доктор Вернер. Но Печорин хочет испытать Грушницкого, в котором борются противоречивые чувства: стыд убить безоружного человека и раскаяние, боязнь признаться в подлости и одновременно страх перед смертью. Печорин, несмотря на угрожающую ему самому смертельную опасность, смотрит на

бедного молодого человека с любопытством, как на подопытного кролика. Ведь он сознательно поставил «эксперимент», чтобы проверить человеческую натуру: чего в ней больше — подлости, злобы и страха или раскаяния и добрых порывов. «С минуту мне казалось, что он бросится к ногам моим», — думает Печорин о Грушницком, которому предстоит стрелять. В какой-то момент кажется, что совесть и добрые начала могут возобладать в нем: «Не могу, — сказал он глухим голосом». Но окрик драгунского капитана — «трус!» — возвращает все на свои места: Грушницкий привык позировать и не может изменить своей привычке: он стреляет и чуть не убивает Печорина, поскольку ранит его в колено.

Дальше дело за Печориным. Если ранее он пытался разобраться в психологии поступков Грушницкого, то теперь его тонкий аналитический ум, как под микроскопом, рассматривает все мельчайшие движения собственной души. Что в ней: «и досада оскорбленного самолюбия, и презрение, и злоба»? Объяснить себе это сложное чувство герой так и не может.

Но испытание Грушницкого продолжается. Печорин еще раз предлагает ему отказаться от клеветы и попросить прощения. Зачем ему это нужно? Я думаю, не только для «чистоты эксперимента». Чуть ранее Печорин, предоставляя возможность бросить жребий, думает о том, что «искра великодушия», которая могла бы проснуться в Грушницком, наверняка будет побеждена «самолюбием и слабостью характера». Он, знаток человеческих душ, прекрасно изучивший Грушницкого, в этом не ошибся. Но есть и еще один аргумент, касающийся его самого: «Я хотел дать себе полное право не щадить его, если бы судьба меня помиловала». И дальше он точно соблюдает эти «условия с своею совестью», заключенные здесь.

После того, как Печорин требует зарядить пистолет, он последний раз взывает к Грушницкому: «Откажись от своей клеветы, и я тебе прошу все... вспомни — мы были когда-то друзьями». Что это: искреннее желание мирно кончить ссору

или нечто иное? Если учитывать весьма специфическое отношение Печорина к дружбе (фактически, он в нее не верит, а уж тем более о дружбе с Грушницким вообще говорить проблематично), а также его взгляды на врагов («Я люблю врагов, но не по-христиански»), то можно сделать следующий вывод. Печорин уже убедился в слабости Грушницкого; он уже выставил его полным подлецом и трусом перед всеми, и теперь борьба с ним стала для него неинтересной: слишком ничтожен оказался противник. И тогда Печорин, дергая за нужные веревочки, как кукловод, добивается того, чтобы иметь перед собой настоящего врага: «Стреляйте! — кричит Грушницкий. — ...Нам на земле вдвоем нет места...» Это уже не просто слова отчаяния на смерть испуганного мальчишки; Печорину удалось все-таки довести его до состояния смертельного врага. И он хладнокровно убивает Грушницкого, заключая разыгранную только что сцену словами: «*Finita la commedia*». Комедия, но такая, в которой играют настоящие люди, а не актеры, и погибают они по-настоящему. По истине, жестокая комедия!

А как чувствует себя ее режиссер? «У меня на сердце был камень» — отмечает Печорин. Даже природа, с которой у него, в отличие от людей, не было противоречий, и та как будто осуждает его: «Солнце казалось мне тускло, лучи его меня не грели». Не случайно всю сцену обрамляет пейзаж: прекрасное описание «голубого и свежего» утра в начале показывает то единственное, что по-настоящему дорого герою-романтику: «В этот раз, больше чем когда-нибудь прежде, я любил природу». Описание места дуэли на скале и мрачной пропасти внизу также вполне соответствует духу и настроению героя. А уехав после дуэли далеко от людей и проскакав на коне по незнакомым местам до вечера, Печорин вновь обретает душевное спокойствие. Романтик остался романтиком: жизнь человека для него ничего не стоит по сравнению с могуществом и красотой природы, а своя индивидуальность всегда будет значительнее и важнее, чем все, что касается других: «Какое дело

104

мне до радостей и бедствий человеческих!..» — эта позиция героя осталась неизменной.

Жестокий эксперимент завершен. Он, безусловно, достаточно серьезно отличается от гамлетовского поведения — если иметь в виду его роль в трагедии Шекспира. Но следует подчеркнуть, что Россию 30-х годов XIX века завоевал романтически интерпретированный Шекспир, каким он был, например, в сценической трактовке знаменитого актера Мочалова. И все же основа этого «вечного образа» сохраняется как у Лермонтова, так и у последующих русских писателей, которые будут давать свои варианты «русского Гамлета» — каждый для своей эпохи и в соответствии со своими представлениями о мире и человеке.

Портрет современника или «зеркало для героя»? (Проблема соотношения автора и героя в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»)

Достаточно часто у читателя возникает желание совместить представление об авторе и герое — особенно, если речь идет о таком произведении, как «Герой нашего времени». Вспомним, хотя бы, о попытках многих современников Пушкина увидеть в Онегине самого автора. Но Пушкин всеми средствами стремился уйти от такого сопоставления — вплоть до того, что в романе появляется Автор, который существует там наряду с остальными героями и может даже «подружиться» с самим Онегиным.

Иное дело — роман Лермонтова. В самом его тексте нет прямых указаний на то, что Печорин и автор — не одно и то же лицо. Многие современники писателя были склонны видеть в его романе своеобразное «зеркало», которое отражает не столько типические характеры той эпохи, сколько особенности личности самого автора. Достаточно вспомнить слова такого внимательного «читателя», как император Николай I, который

по прочтении романа сказал: «Роман показывает большую испорченность автора». Вот почему в предисловии ко второму изданию романа Лермонтов посчитал нужным ответить на подобные суждения. Здесь он назвал Печорина «портретом, составленным из пороков всего нашего поколения». Но судя по многим стихам поэта, например такому, как «Дума», Лермонтов рассматривает свою личность в зеркале всего поколения, не отделяя себя от него. Это сказывается и на соотношении автора и героя в романе: между автором и его героем действительно есть сходства, и их немало. Тем не менее Печорин — это не Лермонтов, а роман не является «зеркалом» для его автора. В докладе постараемся доказать эту мысль, сопоставляя роман и лирического героя лермонтовской поэзии.

Известно, что Лермонтов на протяжении всей своей жизни оставался романтиком. И хотя в поздней лирике много стихотворений сугубо реалистических (например, «Бородино» 1837 г.), очевидно, что романтическое восприятие мира так или иначе повлияло на все, что создавал поэт. И, соответственно, его лирический герой несет в себе романтические настроения, с которыми связаны мотивы, характерные для романтического творчества.

Характер лирического героя Лермонтова, одинокого и гордого, незаурядного человека, определился уже в ранней лирике. Ему нет места в обществе, он не находит понимания среди друзей, любовь приносит ему лишь одни страдания. С этим связан основной мотив в поэзии Лермонтова — *мотив трагического одиночества*:

Как странно жизни сей оковы
Нам в одиночестве влечь.
Делить веселье — все готовы —
Никто не хочет грусть делить.

Эти слова перекликаются со словами Печорина: «Вот люди! Все они таковы: знают заранее все дурные стороны поступка, помогают, советуют, даже одобряют его, видя невоз-

возможность другого средства, — а потом умывают руки и отворачиваются с негодованием от того, кто имел смелость взять на себя всю тягость ответственности».

Мотив одиночества в полной мере проявился в *любовной лирике*. Примечательно, что у Лермонтова практически нет стихотворений, посвященных взаимному чувству, тогда как Печорин сам не в состоянии любить: «Как бы страстно я ни любил женщину, если она мне даст только почувствовать, что я должен на ней жениться, — прости любовь! Мое сердце превращается в камень и ничто его не разогреет снова».

Лирический герой Лермонтова чаще всего человек, страстно желающий любви, но ее не получающий. Показательно в этом отношении стихотворение *«Нищий»*:

Так я молил твоей любви
С слезами горькими, с тоскою;
Так чувства лучшие мои
Обмануты навек тобою.

Однако невозможно до конца понять Печорина, который, несмотря ни на что, ничуть не меньше хочет быть любимым: ведь о его прошлом практически ничего не известно. Можно лишь предположить, что он подавил в себе способность любить, подобно лирическому герою Лермонтова в стихотворении *«Я не унижусь пред тобою...»*. Там это определяется как ответ на измену:

Начну обманывать безбожно,
Чтоб не любить, как я любил, —
Иль женщин уважать возможно,
Когда мне ангел изменил?

Мотив одиночества звучит и в лирике, посвященной *дружбе*. Дружеские отношения кажутся Лермонтову чем-то ненадежным, недолговечным:

«До лучших дней!» — перед прощаньем,
Пожав мне руку, ты сказал;
И долго эти дни я ждал,
Но был обманут ожиданьем.

Тем не менее он страстно желает настоящей дружбы так же, как и любви: встретив человека достойного, он вновь готов верить:

Я думал: в свете нет друзей!
Нет дружбы нежно-постоянной,
И бескорыстной, и простой;
Но ты явился, гость незванный,
И вновь мне возвратил покой.

В этом и состоит различие между ним и Печориным, которому незачем верить, потому что он давно уже «разгадал» формулу дружбы: «Мы друг друга скоро поняли и сделались приятелями, потому что я к дружбе не способен: из двух друзей всегда один раб другого, хотя часто ни один из них в этом себе не признается...». Подобное скептическое отношение к дружбе свойственно людям, уже совершенно в ней разочаровавшимся, к коим и принадлежит Печорин. Однако нельзя сказать наверняка, что подобная участь не ждет и лирического героя Лермонтова.

Мотив одиночества у поэта часто по-разному интерпретируется. Так, например, он может проявиться как *мотив тюрьмы*. Существует целый «*тюремный цикл*», в который входят такие стихотворения, как «Узник», «Сосед», «Соседка», «Пленный рыцарь» и другие. Стихотворения «тюремного цикла» часто перекликаются с социальной лирикой. Чувство несвободы, духоты и одиночества — вот, что их объединяет. В толпе, где «некому руку подать», ничуть не лучше, чем в тюрьме. Ведь там

При шуме музыки и пляски
При диком шепоте затверженных речей,
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски.

Конфликт Печорина с обществом также очевиден. Его одиночество в социальной среде связано в первую очередь с тем его особым положением, которое он в ней занял: в «Герое нашего времени», пожалуй, нет ни одного человека, который

мог бы встать на один уровень с Печориным. Все кажется слабее, мельче его; он парирует любые замечания, с достоинством отвечает на самые неожиданные угрозы, выглядит человеком решительным, способным отвечать за свои поступки, чего многим из других персонажей явно не хватает.

Это и не удивительно: Печорин изображен как истинный романтик, то есть в какой-то мере «сверхчеловек». Но именно это и осложняет взаимоотношения героя с другими людьми, они оказываются просто не в состоянии его понять. Впрочем, и ему самому далеко не все в себе понятно: «Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь?»

Но в любом случае превосходство Печорина над другими имеет непосредственное отношение к одному из основных романтических мотивов — мотиву избранности, который также находит свое выражение в лирике Лермонтова. По сути, все остальные романтические мотивы являются следствием именно этого качества личности романтика. Например, одиночество лирического героя Лермонтова вполне закономерно объяснить его ощущением своей избранности, о чем сам он неоднократно говорит:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.

Это стихотворение 1832 года примечательно во многих отношениях. Во-первых, в нем мотив одиночества сопрягается еще и с *мотивом странничества*, также характерным для романтизма в целом и для Печорина, в частности. Во-вторых, из этого стихотворения видно, что у лирического героя Лермонтова есть то, что напрочь отсутствует у Печорина, а именно чувство Родины.

Патриотическое начало есть одно из основных отличий между Лермонтовым и Печориным. «Странная любовь» поэта

к Отчизне, о которой он так подробно рассказывает в стихотворении *«Родина»*, — это все-таки любовь, тогда как Печорин вообще не произносит этого слова. Для него характерно всеобъемлющее, поистине демоническое отрицание всего, а потому положительное отношение к чему бы то ни было просто невозможно.

Для Лермонтова *демонизм* — одна из постоянных доминант его творчества, недаром над поэмой *«Демон»* он работал почти всю жизнь. И все же в позднем творчестве он «от него отделался — стихами», как сказано в незаконченной *«Сказке для детей»*, что и дало возможность для появления новых мотивов, таких как мотив примирения, согласия с мирозданием:

Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, —
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога...

Ничего этого не дано Печорину, а потому его мятущаяся душа нигде не находит себе места. Для Лермонтова же мотив странничества имеет ярко выраженную связь с патриотическим мотивом и *мотивом изгнания*, вынужденного разрыва с Родиной, как в стихотворениях *«Дубовый листок оторвался от ветки родимой...»*, *«Тучи»* и других.

И все же Печорин «бешено гонится за жизнью», как сказал о нем Белинский, и потому *мотив действия* — это еще одно связующее звено между автором и героем. Лермонтовский «деятельный гений» не раз проявлялся в его стихах:

Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы желал, как тень
Великого героя, и понять
Я не могу, что значит отдыхать.

И может быть, главное отличие автора от его героя в том, что поэт находит свое дело, свой способ действовать — это и есть его *творчество*. У Печорина такого дела в жизни не оказывается, а потому возникает чувство обреченности, неизбеж-

ности бесславного конца, того, что жизнь его проходит зря «Зачем я жил? Для какой цели я родился? А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... Но я не угадал этого назначения».

Для ранней лирики Лермонтова тоже очень характерен мотив обреченности, ощущение неразгаданности своего предназначения. Но в зрелом творчестве его жизненный путь определяется *темой пророческого служения*, продолжающей пушкинскую линию в раскрытии темы поэта и поэзии. Лермонтовский пророк уверен в своем предназначении, но он слишком хорошо знает, как тяжела эта миссия, а потому трагизм его существования в мире, отраженный в стихотворении «Пророк», остается неразрешенным:

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья:
В меня все ближние мои
Бросали бешено камень.

Трагизм существования в мире определяет и судьбу Печорина, и это объединяет не только автора и героя, но и является характерной чертой всего поколения 30-х годов XIX века в России. Это черта времени, героем которого стал Печорин, а наиболее ярким воплощением в жизни — Лермонтов.

Таким образом, мы видим, что, нарисовав в лице Печорина портрет всего поколения, Лермонтов имеет много общего со своим героем. Однако между ними нет и не может быть знака равенства, поскольку личность автора богаче и шире, и ему было дано во многом определить дальнейшие пути не только русской литературы, но русского общественного сознания.

Литература к разделу

1. Белинский В.Г. Герой нашего времени. Сочинение М.Ю. Лермонтова.

2. *Белинский В.Г.* Стихотворения М.Ю. Лермонтова.
3. *Герштейн Э.Г.* Роман «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. — М., 1997.
4. *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002.
5. *Кормилов С.И.* Поэзия М.Ю. Лермонтова. — М., 2000.
6. Лермонтовская энциклопедия. — М., 1981.
7. М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. — М., 1989.
8. *Муратов А.А.* Из тонких линий идеала. — М., 1990.
9. *Удодов Б.Г.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». — М., 1990.
10. *Чекалин С.В.* Наедине с тобою, брат... Записки лермонтоведа. — Ставрополь, 1984.
11. *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. — М.-Л., 1961.

НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГОГОЛЬ

Нежин — город юности Гоголя

Годы юности — время становления характера, определения жизненных приоритетов, выбора своего призвания и места в обществе. Не случайно многие писатели посвящают этому периоду своей жизни целые книги, как, например, «Юность» Л.Н. Толстого или «Мои университеты» М. Горького. У Гоголя такой книги нет, но это вовсе не значит, что этот период его жизни прошел незаметно, мало что дал писателю для его дальнейшей жизни. В докладе рассмотрим, что же происходило в это время в жизни Гоголя, с кем он общался, с чем были связаны его интересы.

Детство Гоголя прошло на Украине — в селе Васильевка, где было небольшое имение его отца Василия Афанасьевича Гоголя-Яновского, откуда доводилось маленькому Николаю ездить с родителями в Сорочинцы, а иногда и в Полтаву, а рядом располагалась Диканька, которая так хорошо известна всем нам по знаменитой гоголевской книге «Вечера на хуторе близ Диканьки». Все эти места были потом так или иначе упомянуты в произведениях писателя, но название города, где он прожил семь лет, учась в гимназии, вряд ли многие почитатели творчества Гоголя смогут сразу вспомнить. И все же Нежин — это город, с которым многое было связано в жизни будущего писателя.

Получив, как и большинство его современников из дворянских семей, первоначальное образование дома, Николай для продолжения учебы был направлен в город *Нежин*, находившийся недалеко от родных мест. В семье Гоголей-Яновских были высокообразованные люди, несмотря на то что жили они вдали от столиц, а их окружение больше напоминало героев гоголевских повестей — «Старосветские помещики», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и многих других. В роду Гоголей-Яновских многие были связаны с *духовенством*. Прадед писателя, отец Иоанн Гоголь, закончил Киевскую Духовную академию. Он вел свою родословную от некоего полковника Гоголя (то ли Остапа, то ли Андрея), который стал приходским священником. Духовную академию в Киеве закончил и дед Гоголя Афанасий Демьянович.

Может быть, потому в произведениях Гоголя так много дьяков, поповичей, священников. Конечно, нам всем памятен и Хома Брут, семинарист из повести «Вий», и дьяк Диканьской церкви Фома Григорьевич («Вечер накануне Ивана Купала», «Пропавшая грамота», «Заколдованное место») и многие другие. Отец Гоголя также окончил духовную семинарию в Полтаве, но он остался помещиком, а женившись, всецело ушел в дела семьи. Отец и мать Гоголя были людьми глубоко религи-

озными и набожными, о чем свидетельствует хотя бы тот факт, что рядом с домом в Васильевке находится церковь, построенная его родителями в благодарность Богу за рождение сына. Сейчас на церковном кладбище осталась лишь одна могила — могила родителей Гоголя Василия Афанасьевича и Марии Ивановны Гоголей-Яновских. Церковь эта маленькая, белая, с зеленой луковкой-куполом и единственным крестом. Но она сразу организовала вокруг себя и господский дом, и хаты, и всю местность как бы приподняла, освятила своим присутствием. Дом стоял напротив, и надо было только перейти дорогу, чтобы попасть из усадьбы на церковный двор. Особо почитаем был образ Святителя Николая — мать Гоголя Мария Ивановна окрестила его и нарекла Николаем — как обещала еще до рождения ребенка перед образом святого Николая Чудотворца, которому молилась о спасении сына. Такая же глубокая вера была характерна и для самого писателя, а икону Святителя Николая он всегда возил с собой во всех своих странствиях.

Но в доме Гоголей было много и светской литературы. Мать писателя Мария Ивановна была воспитана в семье своей богатой тети — Анны Матвеевны Тропинской. Здесь она и получила очень неплохое по тем временам образование: хорошо знала литературу, умела играть на фортепьяно, танцевать. А ее муж *увлекался театром*, хотя, конечно же, в отдаленной от всех центров культурной жизни Васильевке настоящего большого театра не было. Зато в имении Тропинских, которое находилось неподалеку, был свой театр, в котором Василий Афанасьевич не только играл как актер, но и оформлял спектакли, сам сочинял комедии, которые ставились здесь же. Именно здесь у маленького Николая впервые возник интерес к театру и драматургии, который развился потом — в годы учебы в Нежинской гимназии. Итак, что же представляло собой этой учебное заведение?

Нежинская гимназия высших наук была основана Александром I всего за год до того, как в 1821 году туда поступил Николай Гоголь. Она стала одним из новых учебных заведе-

ний, которые создавались тогда во многих российских городах. Подобно Царскосельскому лицей, это было учебное заведение, где из дворян должны были готовить будущих образованных чиновников, ученых мужей, военных. Иногда Нежинскую гимназию тоже называют лицеем.

Отсюда вышло много замечательных людей, таких как писатель Гребенка, драматург Нестор Кукольник. Уклон в образовании был гуманитарный, а на первом месте стояло изучение словесности, истории, права и языков. Директор гимназии *И.С. Орлай* имел звание магистра словесных наук и доктора философии, а как хирург он во время войны 1812 года оперировал раненых в госпиталях.

Другие профессора гимназии тоже имели европейское образование, занимались серьезно наукой и литературой. Так, молодой латинист *И.Г. Калужский* в 1827 году напечатал книгу «Малороссийская деревня», в которой обработал материал украинского фольклора. Правда, профессор словесности *Никольский*, не чуждый литературным занятиям, руководствовался вкусами XVIII века, создавая свои торжественные оды и назидательные поэмы.

Даже внешне гимназия была совсем непохожа на то, что ее окружало. Она возвышалась среди захолустного городка как храм науки. Здесь читали и переводили Шиллера и Гете, сочиняли стихи, переписывали по ночам «Евгения Онегина». При гимназии была неплохая библиотека, начало которой положил попечитель лицей граф *А.Г. Кушелев-Безбородко*, воспитанник пансиона при Царскосельском лицее, почти однокашник Пушкина, человек образованный и не чуждый либеральным веяниям времени.

Все это так контрастировало с атмосферой, царившей в самом городке, жившем по преимуществу торговлей. Главным событием здесь считались ярмарки, которые устраивались четыре раза в год. Улицы городка тонули в грязи — замостили лишь одну, центральную. На Соборной площади бродили свиньи, коровы, а жители ютились в маленьких од-

ноэтажных домишках. Лучшими зданиями, которые показывали приезжающим, были лицей, богоугодное заведение и окружной суд. Вот такую картину и показал потому Гоголь в своем «Ревизоре», а потом и в «Мертвых душах». Уже в годы учебы в Нежине наблюдательный молодой человек откладывал в памяти те впечатления, которые потом помогли ему создать картину жизни уездных и губернских городов России. Но и начало литературного творчества тоже связано с Нежинской гимназией.

Именно здесь Гоголь начал всерьез заниматься литературой. Гимназисты образовали свой *литературный кружок*, издавали журнал, читали друг другу произведения собственного сочинения и обсуждали литературные новинки. Но ни одно из юношеских сочинений Гоголя не сохранилось. Судить о них мы можем только по поэме «Ганц Кюхельгартен», напечатанной им уже в Петербурге и имевшей столь несчастливую судьбу в критике.

Какие же еще интересы были у Гоголя-гимназиста? Как и многие его современники, он увлекался рисованием, но больших достижений в этой области у него не было. Зато увлечение театром имело далеко идущие последствия. Мальчики завели в гимназии свой *театр*, сами рисовали декорации, мастерили костюмы, в которых разыгрывали пьесы. На спектакли съезжалось много народу. По воспоминаниям очевидцев, Гоголь был прекрасным актером. Причем особенно ему удавались комические роли. Так, в фонвизиновском «Недоросле» Митрофанушку играл Кукольник, Софью — А. Данилевский (женские роли в гимназическом театре тоже исполняли мальчики), а госпожу Простакову — Гоголь.

Как говорил потом однокашник Гоголя и его ближайший друг на протяжении всей жизни *А. Данилевский*, если бы Гоголь «поступил на сцену, он был бы Щепкиным». Но тот опыт, который он приобрел, учась в гимназии, безусловно не прошел даром. Известен один очень любопытный эпизод, показывающий комический талант и актерское мастерство Гоголя.

В 1835 году Гоголь отправился навестить родных. В его подорожной значилось, что он адъюнк-профессор (он тогда преподавал в Петербургском университете). Но непонятное слово «адъюнк» станционные смотрители прочитали как «адъютант». Кто знает, может, это адъютант какого-нибудь важного генерала — думали они. А Гоголь не очень старался разочаровать стражей почтовых станций. Платье на нем было петербургское, по последней моде, да еще он проявлял какой-то странный интерес к разным мелочам: просил показать конюшню, спрашивал, сколько на станции лошадей, чем их кормят. Товарищ Гоголя, путешествовавший с ним, тоже старался подыграть. Так что смотрители верили, что едет какая-то важная персона из Петербурга, и приятели катили до самой Полтавы без всяких препятствий.

Так разыгралась на русских дорогах репетиция «Ревизора», который был написан в конце того же 1835 года. Интересно, что в первых редакциях пьесы было гораздо больше подробностей, связанных с местами детства и юности писателя. Почтмейстер Шпекин, например, как две капли воды походил на полтавского почтмейстера, с которым у Гоголя была давняя вражда: тот не чуждался распечатывать письма писателя. А сам Хлестаков, именовавшийся еще Александром Васильевичем, а не Иваном Александровичем, и ехавший тогда не в Саратовскую, а в соседнюю с Полтавской Екатеринославскую губернию, напоминал его создателя в пору петербургской безвестности.

Литературная слава была еще впереди, а годы учебы, которые, как мы увидели, многое дали будущему писателю, уже подходили к концу. Предстояло выбрать свой дальнейший путь. Казалось бы, выпускник такого учебного заведения должен был прежде всего мечтать о карьере государственного чиновника. Но выбор Гоголя пал на литературное поприще, хотя открыто об этом не говорил никому. Матери и друзьям он объявил, что готовит себя к юридической карьере, но, уезжая в Петербург, он как самое ценное вез с собой свою *позму* «Ганс

Кюхельгартен». На этом закончились его годы учения в Нежине, на этом закончилась и юность. Впереди была молодость, пора надежд и свершений, разочарований и новых открытий.

Странствия на чужбине и духовные искания Гоголя

Есть на свете такие беспокойные люди, которым не сидится на месте: как будто что-то гонит их, дорога ведет за собой, увлекая все дальше и дальше от родных мест. Таким странником был и Гоголь. «Нужно проездиться по России...» — эта его знаменитая фраза отражает чаяния самого писателя. Ему и вправду много времени приходилось проводить в разъездах — не потому ли герой его главной книги «Мертвые души» Чичиков тоже вечный странник, хотя цели у автора и его героя были очень разные.

Но кажется, что писателю явно хотелось не только побывать в новых местах, чтобы набрать материал для своего дальнейшего творчества, посмотреть на незнакомых людей, а быть может, с кем-то из них и подружиться, но влекло его в дальний путь что-то еще. Не случайно говорят: «Большое видится на расстоянии». Может быть, задумывая грандиозное по идее и масштабу произведение, в котором должна была предстать «вся Русь», Гоголь хотел посмотреть на свою страну и людей, живущих в ней, из «прекрасного далека». Мы знаем, что до конца осуществить свой замысел писатель не смог: слишком тяжелым оказался этот путь, на котором его подстерегали не только творческие удачи, но и тяжелейшие разочарования, которые приводили к страшным душевным кризисам. Но тот путь духовных и творческих исканий, на который вступил писатель, оказался не напрасен: он проложил дорогу тем, кто последовал за ним и открыл для русских писателей новые творческие горизонты. Потом этот путь так и стали называть: гоголевский период русской литературы. Рассмотрим в докла-

де наиболее важные эпизоды, связанные с той частью этого пути, которая прошла на чужбине, вдали от родины.

Отъезд Гоголя за границу стал полной неожиданностью для всех. Казалось бы, писатель на вершине своей славы, только что покоривший Петербург, а потом и Москву своей новой пьесой — комедией «Ревизор», должен быть вполне доволен своей жизнью. Но для Гоголя все обернулось иначе. Вот он — молодой драматург на репетиции своей пьесы в воскресенье *18 апреля 1836 года*, накануне первого представления «Ревизора» в Александринском театре, полный радостных предчувствий и ожиданий. Впереди еще бесконечные споры о его пьесе, зрительский успех и недовольный ропот тех, кого автор так смело вывел на сцену. «Никто никогда до него не читал такого полного паталогоанатомического курса о русском чиновнике», — скажет потом об этом А.И. Герцен. Еще будут многие поколения режиссеров биться над загадкой «немой сцены», пытаясь воплотить авторский замысел или же дать свою версию его комедии.

А пока Гоголь видит премьеру, столь долгожданную, но и столь же разочаровавшую его. Актерский состав театра был неоднородным, а потому были как удачные исполнения, например роли Городничего, которого играл знаменитый актер И.И. Сосницкий, так и явные провалы, как роль Хлестакова в исполнении Дюра. Но главное, как считал Гоголь и много позже, Петербург не понял и не принял его. «Все против меня, — писал он, — купцы против меня, чиновники против меня, литераторы против меня». Он был не совсем справедлив в своем отчаянии, что пьесе действительно не поняли, хотя она имела сценический успех и потом с блеском шла во многих других городах России.

Но Гоголю было уже не до новой постановки «Ревизора», которая вскоре состоялась в Москве на сцене Малого театра и была гораздо более успешной. На репетиции в Москву, куда его несколько раз настойчиво приглашал Щепкин, Гоголь уже не поехал. Разочарованный, непонятый, он бросает все и, не попрощавшись даже с Пушкиным, которого боготворил, счи-

тал своим наставником и учителем, *6 июня 1836 года* уезжает, и путь его лежит за пределы России. Как же потом корил себя Гоголь за то, что его не было рядом, когда пуля Дантеса оборвала жизнь «чудного гения» земли Русской! Ведь для него Пушкин был всем. Он говорил, что все, что делал при жизни Пушкина, было связано с его именем, с грядущим судом или одобрением Пушкина. Без Пушкина Гоголь не мог представить себе своей поэтической жизни. Поэтому, услышав уже за границей в Париже о смерти Пушкина, он понял, что остался один. Смерть Пушкина стала одной из причин перелома, который произошел позже в Гоголе и привел его от состояния веселья и брызжущих сил молодости к печали и задумчивой улыбке зрелых лет.

Писатель и раньше бывал за границей, но на сей раз он надолго останется здесь — *более 10 лет* он проведет вдали от Родины, лишь изредка наведываясь к родным, друзьям и знакомым в России, занимаясь издательскими и прочими делами. Поначалу он никак не может успокоиться — недаром как будто какой-то вихрь, захватив его, несет все дальше и дальше. Гамбург, Швейцария, Париж, потом будут Дрезден, Прага, Мюнхен, Ницца, Брюссель, Венеция, Берлин, Флоренция и много других городов, адресов, дорог. Но самый важный адрес заграничного маршрута Гоголя, его «европейский дом», — *это Рим*, который Гоголь называл родиной своей души. Там его ждет работа, уже начатая в Петербурге, труд, ставший главным делом его жизни, — поэма «Мертвые души».

Годы жизни в Риме — это годы писания «Мертвых душ». Годы писания и переписывания, перебеливания, выстраивания 11 глав первого тома и начало «строительства» второго тома. В Риме все и сложилось, и идея была обдумана — идея трех частей, гигантского триптиха о России, в котором Гоголь, как в «Страшном Суде», решил показать и русских грешников, и русских праведников. Фреска Микеланджело «Страшный Суд» в Сикстинской капелле Ватиканского дворца была одной из первых картин, которые он пошел смотреть в Риме.

В Риме есть несколько мест, особенно дорогих Гоголю. Это площадь Испании, недалеко от которой находилась первая римская квартира писателя. В этом районе чаще всего сидели русские, приехавшие в Италию, прежде всего художники, которые проходили здесь стажировку. Со многими из них Гоголь подружился, живя в Риме. Часто трое художников — А.А. Иванов, Ф.А. Моллер и гравер Ф.И. Иордан — собирались по вечерам на квартире Гоголя (тогда он уже переехал в более просторную квартиру на улице Виа Феличе, ближе к центру города). Они коротали время за рассказами и воспоминаниями о России.

Имя *Ф.А. Моллера* знакомо нам прежде всего благодаря портрету Гоголя, который художник нарисовал именно в те годы в Риме. Этот портрет считается лучшим из прижизненных изображений Гоголя. Писатель взят тут в счастливую минуту своей жизни. Он молод, свеж, все как бы уравновесилось в его жизни и его писаниях, и странная — добрая, но прячущаяся в себя — гоголевская улыбка хранит вопрос. Имя другого художника *Александра Андреевича Иванова* знает каждый, кто хоть раз побывал в Третьяковской галерее в Москве. Именно там нашла свое место главная работа его жизни, грандиозная картина, ставшая целым событием в культурной жизни — «Явление Христа народу».

Гоголь и Иванов были дружны. И тот, и другой не имели дома, семьи, существовали отшельниками. И тот, и другой целиком отдавались искусству. Обо многом говорит хотя бы тот факт, что в мастерскую Иванова, куда был закрыт доступ другим художникам и ценителям искусства, как русским, так и иностранным, в эту святая святых его работы над картиной Гоголь был не просто допущен. Иванов не раз показывал писателю свою картину, этюды к ней, советовался по ходу работы. Есть очень интересный портрет Гоголя, написанный Ивановым. На нем Гоголь изображен с беспечной улыбкой, чуть-чуть ленивой. Он в халате, выглядит по-домашнему. Правда, этот портрет не очень нравился самому писателю. Ему не хо-

телось показываться перед русской публикой в таком «растрепанном» виде.

Тем не менее Гоголь очень высоко ценил Иванова. В книге «Выбранные места из переписки с друзьями», тоже созданной в годы жизни за границей, специальная глава посвящена творчеству Иванова. Его черты есть и в образе того идеального художника, который в повести «Портрет» является антиподом загубившего свою душу и свой талант художника Черткова. Ведь именно в эти годы Гоголь работает над новой редакцией этой повести, существенно перерабатывая ее, как, впрочем, и многие другие свои ранее созданные произведения. Это стремление пересмотреть написанное ранее возникло не случайно: оно было связано с серьезными внутренними переменами, которые сопровождали путь духовных исканий, наиболее активно проходивших именно в это время.

Но этот путь оказался крайне сложным. Известно, что в годы жизни за границей Гоголь испытал несколько тяжелейших духовных и физических кризисов, в результате которых он во многом пересмотрел прежнее свое творчество, попытался по-новому осмыслить свои задачи — и как писателя, и как человека. Первый из этих кризисов приходится на лето 1840 года. Тогда Гоголь пережил некую болезнь, скорее не телесную, а душевную. У него были тяжелые приступы «нервного расстройства» и «болезненной тоски». Предчувствуя близкую смерть, он даже написал духовное завещание. Но последовало «чудное исцеление», и Гоголь уверовал, что жизнь его «нужна и не будет бесполезна». Он считал, что ему открылся новый путь. С.Т. Аксаков, писатель, славянофил, близкий друг Гоголя, утверждает: «Отсюда начинается постоянное стремление Гоголя к улучшению в себе духовного человека и преобладание религиозного направления».

Действительно, в эти годы Гоголь много читает духовной литературы, делает выписки, даже создает такие произведения, как *«Размышления о Божественной Литургии»*, *«Авторскую исповедь»*. Именно тогда определяется идея «Мерт-

вых душ» как произведения о пути исцеления и возрождения человеческой души, которая определяет ход работы над вторым томом. Но работа не клеится, что-то все время беспокоит его. Вместе с тем силы писателя убывают. Снедаемый недугами, Гоголь переезжает из города в город в поисках спасительного лечения и душевного успокоения. В начале 1845 года он живет во *Франкфурте у Василия Андреевича Жуковского*; писателя особо близкого и дорогого ему, постоянного адресата писем. В середине января он едет в *Париж к графу Александру Петровичу Толстому*, с которым был особенно близок в последний период своей жизни. Затем Гоголь снова возвращается во Франкфурт к Жуковскому, в мае-июне лечится на водах в Гамбурге, в конце июня переезжает в Веймар, потом Берлин, Дрезден, Карлсбад...

Болезненность его усугублялась тем, что он, по его собственному признанию, «хотел насильно заставить писать себя», тогда как душа его «была не готова к этому». В письме к своей знакомой Александре Осиповне Смирновой-Россет, оставившей впоследствии свои воспоминания о встречах с Пушкиным, Жуковским, Лермонтовым, Гоголем, Гоголь признавался: «Я мучил себя, насилую писать, страдал тяжким страданием, видя свое бессилие, и несколько раз уже причинял себе болезнь таким принуждением и ничего не мог сделать, и все выходило принужденно и дурно».

В конце июня — начале июля *1845 года* разразился новый кризис. В минуты болезни и, как казалось ему, близости смерти Гоголь сжег написанные главы второго тома поэмы и написал новое завещание, впоследствии включенной в книгу *«Выбранные места из переписки с друзьями»*. Именно тогда он ее и задумал. Это должна была быть не обычная книга, а «прощальная повесть» его жизни, творчества, своеобразная душевная исповедь, с которой он решил обратиться ко всем в России — от царя до мелкого чиновника.

Книга писалась быстро, и в *1847 году* уже была издана. Но вопреки ожиданиям писателя, она была не только не понята, но

и не принята, осуждена почти всеми. Одни говорили, что Гоголь оболгал Россию, другие оскорбились за поношение западной цивилизации, за восхваление церкви, монарха. *В.Г. Белинский*, которого так ценил Гоголь и к мнению которого всегда прислушивался, в своем знаменитом открытом *«Письме Гоголю»* выступил с крайне резкой и во многом несправедливой критикой этой книги и нового направления в творчестве Гоголя. Писатель с болью воспринял неудачу своей новой работы, но решил похристиански смириться и продолжать главное дело своей жизни — поэму *«Мертвые души»*. Но прежде он хотел испросить себе право на писание этого грандиозного полотна жизни — то право, которое, как он считал, могло быть дано ему только перед гробом Господним в *Иерусалиме*.

Так прокладывается его последний маршрут заграничных странствий, после которого он уже окончательно возвращается на родину. На пароходе *«Истамбул»* Гоголь с другими русскими паломниками прибывает в Бейрут и оттуда отправляется в Иерусалим в сопровождении своего одноклассника по Нежинской гимназии *Константина Михайловича Базили*, который в то время был русским генеральным консулом в Сирии и Палестине. Примерно в середине февраля *1848 года* в записной книжке Гоголя появляется строка: *«Николай Гоголь — в Святом Граде»*. Он совершает все то, что полагается паломнику, молится и причащается у Гроба Господня. Но, видимо, того духовного просветления, которого он ожидал, не произошло. В письме Жуковскому он говорит: *«Я удостоился чести провести ночь у Гроба Спасителя, я удостоился приобщиться от Святых Таин, стоявших на самом Гробе вместо алтаря, и при всем том я не стал лучшим, тогда как все земное должно было бы сгореть и остаться одно небесное»*.

Тем не менее после этой поездки Гоголь чувствует себя готовым вновь приняться за работу над *«Мертвыми душами»* — но теперь она будет уже протекать в России, в Москве, ставшей последней точкой в жизненном и творческом пути Гоголя.

Москва в жизни и творчестве Гоголя

Литературная известность пришла к Гоголю, когда он жил в Петербурге, но уже после выхода книги «Вечера на хуторе близ Диканьки» в 1832 году имя молодого писателя привлекло внимание в московских литературных кругах. Вскоре и сам автор нашумевшей книги появился в Москве — это произошло в конце июля *1832 года*. И сразу молодого писателя стали приглашать на различные литературные вечера, он приобрел здесь много друзей и поклонников его таланта. Затем Гоголь бывал в Москве несколько раз в разные годы — но, в основном, проездом для того, чтобы устроить дела с издателями, побывать на представлении своих пьес в театре, хлопотать о сестрах. Конечно, он при этом не забывал посетить своих старых друзей и успевал обзавестись многими знакомствами. С кем же общался Гоголь в Москве, какие места он любил посещать в этом городе и что связывало с ним писателя? На все эти вопросы постараемся ответить в докладе.

Среди москвичей, ставших для Гоголя особенно дорогими и близкими, были родственные ему по духу представители *московского славянофильства*: Сергей Тимофеевич Аксаков, с которым Гоголь также постоянно переписывался, его сыновья Константин и Иван, составившие костяк сообщества славянофилов в Москве. Несколько позже Гоголь познакомился и с членами молодой редакции «Москвитянина». Это, прежде всего, братья Киреевские — Петр Васильевич, известный фольклорист, собиратель народных лирических и исторических песен, былин, археолог, и Иван Васильевич, русский религиозный философ, литературный критик и публицист, один из главных идеологов славянофильства. Это была чисто русская семья, в которой любовь к русской поэзии и народной песне соединялась с западной просвещенностью и высоким уровнем европейского образования. Среди знакомых Гоголя есть еще один видный представитель славянофильства — Юрий Федорович Самарин, философ, историк, общественный

деятель, автор проекта отмены крепостного права, участник подготовки крестьянской реформы.

Другой гостеприимный московский дом, который одним из первых принял Гоголя как почетного гостя, — это дом № 16 в Малом Каретном переулке. Он принадлежал великому русскому актеру *Михаилу Семеновичу Щепкину*, с которым Гоголь особенно тесно общался в период постановки на сцене Малого театра его «Ревизора». У Щепкина Гоголь знакомится и с профессором русской словесности, сотрудником «Московского наблюдателя» *С.П. Шевыревым*, с которым вступает потом в длительную переписку. Среди деятелей журналистики следует отметить давнего почитателя творчества Гоголя, оригинального критика Аполлона Григорьева, точка зрения которого на работы писателя, особенно последних лет, во многом расходилась с оценкой Белинского.

Были, конечно, и многие другие знакомства, дома, где Гоголя принимали как самого дорогого и почетного гостя. Но, пожалуй, самый главный гоголевский адрес в Москве до его окончательного возвращения из-за границы, это дом преподавателя истории в Московском университете, издателя *Михаила Петровича Погодина* на Девичьем поле. Он стал первым постоянным обитателем Гоголя в Москве. Этот дом, который Погодин купил у князя Щербатова, стоял на окраине Москвы, в привольном месте. Весь участок выходил тылом в Саввинский переулок, от которого рукой подать до Москвы-реки. Место было тихое, патриархальное — как раз то, что любил Гоголь. Невдалеке возвышались стены и главы Новодевичьего монастыря, а перед домом расстиралось поле, на котором в пасху и другие праздники устраивались гуляния, балаганы, шла торговля товарами. За домом был огромный сад, липовые аллеи, пруд. В парке и саду весной пели соловьи. В биографии Гоголя этот парк стал знаменательным местом: здесь в 1840, 1842 и 1849 году он отмечал день своих именин — день Николая вешнего (по старому стилю 9 мая).

На втором этаже погодинского дома в мезонине и жил Гоголь, приезжая в Москву. Здесь он отделявал первый том «Мертвых душ». Переписывал по требованию цензуры повесть о капитане Копейкине, работал над повестью «Рим» и другими произведениями. С этим домом связаны воспоминания и о последних днях жизни Гоголя — он приезжал сюда к Погодину и молился в близстоящей церкви. Именно здесь он и поселился 26 сентября 1839 года, когда они вместе с Погодиным вернулись из-за границы в Москву. Гоголь приехал тогда, не завершив первого тома «Мертвых душ», чтобы забрать из института и пристроить куда-нибудь своих сестер. Сюда же приехала повидаться с ним и его мать Мария Ивановна. Но и в Москве Гоголь тогда надолго не задержался: его ждал Рим и завершение работы над первым томом поэмы.

Перед отъездом Гоголь дал именинный обед в саду у Погодина. На нем присутствовали К.С. Аксаков и Щепкин, Вяземский и Чаадаев, совсем еще молодой *Тургенев и Лермонтов*, который вскоре должен был отправиться в свою последнюю поездку на Кавказ. Целое созвездие имен собралось под липами в погодинском парке. Лермонтов читал гостям отрывки из поэмы «Мцыри». Гоголь был оживлен, весел, сыпал шутками. На следующий день Гоголь вновь встретился с Лермонтовым. Они проговорили до глубокой ночи, что для Гоголя было редким случаем. Позже, в статье, посвященной русской поэзии, Гоголь отдаст дань таланту Лермонтова, но вместе с тем отметит и «безочарование» его поэзии. Выстрел, прозвучавший в июле 1841 года подножия горы Машук, больно отзовется в сердце Гоголя. Он откликнется на него горькими строками сожаления о судьбе русских поэтов.

Затем Гоголь надолго уезжает — не только из Москвы, но вообще из России. Он живет за границей, работает над вторым томом «Мертвых душ», художественно-публицистической книгой «Выбранные письма из переписки с друзьями», но при этом не забывает и своих московских друзей: с некоторыми из них он видится за границей, с другими переписывается: кста-

ти, часть этих писем он использует в своей новой книге. Но настало время возвращаться на Родину. Где теперь остановится Гоголь, какое место он определит как свой дом, где ему будет хорошо и жить, и творить?

Москва стала манить Гоголя уже на переломе его жизни, в те годы, когда он склонялся к тому, чтобы найти постоянное место жительства в России, осесть и, может быть, пустить корни. Петербург более не влек к себе писателя. Там не было больше Пушкина — в Петербурге Пушкин был убит. Москва встретила Гоголя как сына. Всюду ему были рады, всюду появление его вызывало восторг. Но на сей раз он уже не стал надолго останавливаться у Погодина. В конце декабря 1848 года Гоголь съезжает со своей квартиры на Девичьем поле. Дело в том, что его отношения с Погодиным вконец испортились. Постоянные требования Погодина что-либо дать для издаваемого им журнала, чем-то литературным заплатить за гостеприимство, которое он оказывал писателю, раздражали Гоголя. Казалось, Погодин имеет какое-то право собственности на него.

Гоголь перебрался в *дом Талызина на Никитском бульваре* — дом, в котором жил *граф А.П. Толстой*. Это было просторное строение с каменным первым этажом и деревянным вторым. Выходя боковой стороной на Никитский, фасад дома смотрел в маленький сквер, засаженный деревьями. Гоголь занял две комнаты в нижнем этаже справа от входа. Весь верхний этаж занимали граф и графиня. Этот дом стал последним пристанищем Гоголя. Тут он прожил с перерывами три с лишним года. Это уже не окраина столицы, а ее центр, откуда рукой подать до Кремля, до театров, до шумной Тверской.

Знакомство Гоголя с Толстыми состоялось еще в тридцатые годы. Со временем оно переросло в дружбу. Гоголя привлекало в Толстом многое — его природная доброта, религиозная настроенность души, склонность к аскетизму. Их отношения в корне отличались от светских, приятельских и литературных знакомств писателя. Граф Толстой, по его соб-

ственным словам, «вовсе не являлся поклонником сочинений» Гоголя, хотя он был человеком широко образованным и эрудированным, ценил и любил Пушкина, с которым в свое время был хорошо знаком. К Толстому обращено несколько писем в гоголевской книге «Выбранные места из переписки с друзьями». В них он дает советы Толстому, а в его лице и другим вельможам, как вести себя, как служить России, как преодолеть в себе односторонность. Отношения писателя с графом шли по линии преодоления этой односторонности и жесткости как в вопросах веры, так и в вопросах жизненного поведения и искусства.

Не менее чем к графу, Гоголь был привязан и к *графине Анне Георгиевне*. В одном из писем, обращенных к ней, он пишет: «Я вас полюбил искренно, полюбил, как сестру, во-первых, за доброту вашу, во-вторых, за ваше искреннее желание творить угодное Богу». Действительно, Анна Георгиевна была не только прекрасно образованным человеком, но и очень набожной женщиной. Кроме того, она отличалась необыкновенной благотворительностью, которая была известна по всей Москве.

Со времени знакомства Гоголь неоднократно жил у Толстых и в Париже, и в Москве. Когда он стал постоянным обитателем дома на Никитском, хозяева окружили его особой заботой. Один из знакомых писателя тех лет вспоминал: «Здесь за Гоголем ухаживали как за ребенком, предоставив ему полную свободу во всем. Он не заботился ровно ни о чем. Обед, завтрак, чай, ужин подавались там, где он прикажет. Тишина во флигеле была необыкновенная».

Действительно, хозяева дома не вмешивались в дела постояльца, они встречались лишь за обедом и ужином, каждый жил своей жизнью. И эту свободу их соседства особенно ценил Гоголь. Для работы он избрал себе комнату, которая выходила окнами во двор. Здесь никто не мешал ему заниматься главным его делом — писать. Ведь приехал Гоголь в Москву не для того, чтобы доживать свои дни. Он приехал работать.

«Когда я не пишу, я не живу», — часто говорил он. Гоголь готовит к изданию собрание сочинений, продолжает писать второй том «Мертвых душ» — и работа уже близится к завершению. Но на этом он не успокаивается, его планы очень обширны. После третьего тома поэмы он хотел написать книгу для юношества, которая, по его словам, «знакомила бы русского еще с детства с землей своей», он составляет материалы для словаря, просматривает и переделывает свои прежние сочинения.

Он полон сил и энергии, кажется, жизнь готова обернуться к нему своей лучшей стороной. Думалось ему о доме и о семье, и эти мысли Гоголя приходятся как раз на 1848 год. Исследователи жизни и творчества Гоголя считают, что именно в Москве, между 1848 и 1849 годом он пережил свой, может быть, первый и единственный роман с женщиной, который, к сожалению, закончился неудачно. Избранницей писателя была *графиня Анна Михайловна Вьельгорская*, младшая дочь графа Михаила Юрьевича Вьельгорского и графини Вьельгорской, урожденной принцессы Бирон. В эту семью Гоголь попал случайно — в Риме он познакомился с братом Анны Михайловны, Иосифом Вьельгорским, больным чахоткой. Иосиф умер на его руках, на вилле Волконской в Риме. Первым, кто сообщил эту новость прибывшим в Италию Вьельгорским, был Гоголь. Графиня была благодарна ему за заботы об умирающем сыне.

Так завязались отношения. Потом Гоголь выбрал Анну Михайловну в свои подопечные «по русским занятиям» — ему хотелось обучить эту почти не знавшую русского языка графинечку, говорившую и писавшую по-французски, русским привычкам. На почве этих уроков, делавшихся преимущественно в письмах, и произошло сближение, а затем и явилась мысль о сватовстве.

В Москве Гоголь встречался с родственником Вьельгорских писателем В.А. Соллогубом. Через него он зазывал Вьельгорских в Москву на лето, чтобы оторвать Анну Ми-

хайловну от Петербурга, от света, от петербургских дач. Он намеревался вместе с Анной Михайловной осматривать московские древности, считая, что в Москве она пропитается русским духом. Гоголь очень любил прогулки по древней части старой столицы, интересовался ее историей, архитектурой. Любимое его место — Кремль. Он бывает здесь и один, и в обществе друзей, литераторов, среди которых и молодой драматург, знаток старого московского быта *Алексей Николаевич Островский*. Гоголь любил гулять в утренние часы по соборной площади Кремля, когда молчат деревья в кремлевском парке и золотятся под первыми лучами солнца купола соборов, смотрит из поднебесной вышины колокольня Ивана Великого. Любил он бывать на Кремлевском холме и в дни праздников, гуляний, когда можно лучше рассмотреть московскую толпу. Всем этим он хотел поделиться со своей возлюбленной.

Но ничему этому не суждено было сбыться. Косвенно, через родственников графини Вневитиновых, Гоголь передал свое предложение руки и сердца младшей дочери Михаила Юрьевича, но не получил согласия. Это расстроило его нервы и сказалось на работе. Так завершился первый из достоверно известных нам и последний роман писателя с женщиной, так закончились его попытки создать свою семью и обрести семейное жилище.

Теперь он все силы вкладывает в главное дело своей жизни — поэму «Мертвые души». Постепенно работа вновь увлекает его, он окунается в нее с головой: пишет, правит, изучает необходимые материалы — по статистике, географии. В связи с этим он много ездит и по Подмоскovie. Так, часть *лета 1851 года* Гоголь проводит в имении своей давней знакомой *А.О. Смирновой-Россет* в Спасском. Видимо, именно здесь наносились последние штрихи на уже готовый к печати второй том поэмы. Бодрое настроение Гоголя, о котором свидетельствуют многие его современники, видевшие писателя в то время, говорит о том, что он был доволен своей работой. Но

5*

срок Гоголя был уже отмерен. Ему оставалось жить несколько месяцев. Наступил *январь 1852 года*. Гоголь правил корректуру собраний сочинений, «Мертвые души» были готовы и переписаны. Все ждали отдачи их в цензуру, а затем и в печать. Но внезапно настроение Гоголя переменилось. Он передумал печатать второй том и занемог. Что же так сильно повлияло на него?

Есть свидетельства об одном обстоятельстве, которое непосредственно предшествовало этим переменам в писателе. 26 января неожиданно умерла *Екатерина Михайловна Хомякова*, родная сестра поэта Языкова, с которым Гоголь был давно дружен: в Риме они даже снимали одну квартиру. К этой женщине Гоголь был нежно привязан, ее сына, названного Николаем, крестил. Хомякова умерла совсем молодой, от неизвестной болезни. Эта смерть, как и смерть Иосифа Вьельгорского в свое время, сильно подействовала на Гоголя. «Теперь для меня все кончено», — сказал он Хомякову. Он не явился на похороны и заперся дома.

Далее последовали события, о которых много потом говорили, гадали, строили многочисленные версии. Безусловно известно лишь то, что *в ночь на 11 февраля* Гоголь будучи совершенно в трезвом уме и при ясной памяти сжег второй том поэмы. В огонь был отправлен труд многих лет, жизнь, прожитая в этом труде, и ее надежды. Но для Гоголя не писать — значит не жить, а потому он говорит: «Надобно же умирать, а я уж готов и умеру». Счеты с творчеством, а значит, и с жизнью были покончены. Он уже не ел, не пил ничего, кроме воды, лежал на постели лицом к стене и ждал смерти. *В 11 часов вечера 20 февраля 1852 года* он поднял голову с подушки и отчетливо произнес: «Лестницу, поскорее лестницу!» В восьмом часу утра *21 февраля* его не стало.

Его хоронила вся Москва. Крышку гроба закрыл Михаил Семенович Щепкин. Гроб на руках несли от Моховой, где в церкви Московского университета проходило отпевание, до *Данилова монастыря* — более восьми верст. Здесь между

церковью Святого Даниила и кельями над могилой Гоголя на грубо отесанную серую глыбу был поставлен простой крест — писатель просил не ставить на его могиле никакого памятника и не устраивать торжественных похорон.

Но этот завет писателя исполнен не был. Ему предстояло совершить еще одно — уже посмертное — путешествие. **31 мая 1931 года** прах Гоголя, вместе с прахом еще нескольких писателей, был перенесен на кладбище Новодевичьего монастыря. Здесь и поныне находится его могила. А в Москве **26 апреля 1909 года на Арбатской площади** был открыт памятник Гоголю работы скульптора Андреева, который победил в объявленном конкурсе на лучший проект памятника. Затем рядом с этим местом был поставлен другой памятник — более парадный, монументальный, а бульвар, на котором он теперь находится, стал называться Гоголевским.

Первый же памятник, где Гоголь изображен сидящем в кресле, чуть отвернувшись и как бы уйдя в себя, но при этом пристально глядя в тех, кто подходит к нему, этот памятник скромно стоит во дворе *дома на Никитском бульваре* и встречает каждого, кто проходит в ворота, ведущие к крыльцу. Здесь ныне находится музей-квартира писателя. В том доме, который стал его последним пристанищем, где завершились земные странствия вечного путника, великого писателя земли русской Николая Васильевича Гоголя.

Литература к разделу

1. *Аксаков К.С.* Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души. Объяснение. // Аксаков К.С. Литературная критика. — М., 1981.
2. *Белинский В.Г.* Похождения Чичикова, или Мертвые души.
3. *Вересаев В.В.* Гоголь в жизни. — М., 1990.
4. *Воропаев В.А.* Духом схимник сокрушенный... — М., 1994.
5. Гоголь в воспоминаниях современников. — М., 1952.

- 6 Гоголь в русской критике. — М., 1953.
- 7 Гоголь: история и современность. — М., 1985.
- 8 Золотусский И.П. По следам Гоголя. — М., 1984.
- 9 Мани Ю.В. Поэтика Гоголя. — М., 1988.

ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ОСТРОВСКИЙ

Театр Островского

Вся жизнь Островского — творческий поиск, приведший его к созданию уникального, нового театра. Это театр, в котором нет традиционного разделения на искусство для просто-народного и образованного сословий, а персонажи — купцы, приказчики, свахи — переключались на сцену прямо из реальной действительности. Театр Островского стал воплощением модели национального мира. Островский входил в литературу на волне широкой демократизации русской жизни, и пафос его литературно-театральной деятельности — стремление к созданию национального общенародного театра.

Реалистическая драматургия Островского составила — и по сей день составляет — основу репертуара *национального театра*. Для эпохи, когда протекала литературно-театральная деятельность Островского, эта задача была поставлена самой жизнью. На подмостках театральных сцен по-прежнему в основном шли иностранные — переводные — пьесы, а репертуар из отечественных пьес был не только скуден и состоял в основном из водевилей и мелодрам, но и во многом заимствовал формы и персонажей зарубежной драматургии. Необходимо было совершенно изменить театральный быт и вообще «образ театра», он должен был стать местом приобщения человека с помощью простого и доступного для всех художественного языка к важнейшим проблемам жизни. Эту задачу и взял на себя великий *национальный драматург*.

Решение ее было связано не только с созданием репертуарных пьес, но и с реформированием самого театра. *«Домом Островского»* принято называть *Малый театр* в Москве. Этот театр открылся задолго до того, как туда пришел молодой драматург, на его сцене уже шли пьесы родоначальника русской реалистической драматургии Гоголя, но тем Малым театром, каким он вошел в историю и существует сегодня, он стал благодаря Островскому. Как же протекало это становление театра? Каким путем пришел к его созданию наш великий драматург?

Любовь к театру зародилась у Островского еще в юности. Он был не только завсегдатаем Малого театра, в котором тогда блистали Мочалов и Щепкин, но и с увлечением смотрел представления народного театра с Петрушкой, которые проходили на народных гуляниях у Девичьего и Новинского монастырей. Таким образом, приступая к созданию своих пьес, Островский был хорошо знаком с разными формами театра и сумел взять из каждой наилучшее.

Эра нового реалистического театра, возглавленного Островским, началась именно в Москве. *14 января 1853 года* в Малом театре в бенефис Л.П. Косицкой, которую называли Мочаловым в юбке, состоялась премьера комедии Островского *«Не в свои сани не садись»*. Об этом событии сохранились воспоминания очевидцев: «Взвился занавес, и со сцены послышались новые слова, новый язык, до того неслыханный со сцены; появились живые люди из замкнутого купеческого мира».

Персонажи — «живые люди» — требовали, чтобы сыграны они были совершенно по-новому. Этому Островский уделял первостепенное внимание, работая непосредственно с актерами. Он с гордостью отмечал: «Школа естественной и выразительной игры на сцене, которую прославилась московская труппа, ... образовалась одновременно с появлением моих первых комедий и не без моего участия. Я каждую свою новую комедию, еще задолго до репетиций, прочитываю по нескольку раз в кругу артистов. Кроме того, проходил с каж-

дым его роль отдельно». Известно, что Островский был выдающимся чтецом своих пьес, причем делал это не просто как актер, а как режиссер, стремившийся подчеркнуть сущность характеров, манеру героев, их речевое своеобразие.

Утверждая сценический реализм в театре, драматург следил и за декорациями своих пьес. «Как в жизни, мы лучше понимаем людей, если видим обстановку, в которой они живут, так и на сцене правдивая обстановка сразу знакомит нас с положением действующих лиц и делает выведенные типы живее и понятнее для зрителей», — писал Островский.

Стараниями Островского труппа Малого театра заметно улучшилась, но драматург все же не был удовлетворен. «Мы хотим писать для всего народа, — заявлял драматург. — Стены Малого театра узки для национального искусства». С 1869 года Островский шлет в Петербург в дирекцию императорских театров записки о необходимости коренных театральных реформ, но они остаются без ответа. Тогда Островский задумал создать частный народный театр и в *феврале 1882 года* получил на это разрешение. Казалось, драматург был уже близок к осуществлению своей заветной мечты. Он начал готовить список будущих пайщиков русского театра, разрабатывал репертуар, намечал состав труппы. Но неожиданная отмена правительственной театральной монополии на театры и начавшийся после этого коммерческий бум вокруг открытия новых театров помешали Островскому довести дело до конца. После того, как ему в 1884 году назначили государственную пенсию, он счел неудобным работать в частном театре и снова обратился в дирекцию императорских театров со своими предложениями.

Вся эта затянувшаяся история тягостно действовала на драматурга. «Я задыхаюсь и задохнусь без хорошего театра, как рыба без воды. Ясные дни мои прошли, но уж очень долго тянется ночь; хоть бы под конец-то жизни зарю увидеть, и то бы радость великая», — пишет он в «Автобиографической записке», законченной в 1884 году. Таков был горький парадокс

жизни: гений отечественной драматургии, создатель ее не имел театра для серьезной, квалифицированной постановки своих пьес.

Но благодаря хлопотам брата Михаила Николаевича, который занимал высокий пост министра государственных имуществ, дело удалось сдвинуть с мертвой точки. В *октябре 1884 года* он едет в Петербург, где ему предложили стать художественным руководителем московских императорских театров. Наконец, мечта автора «Грозы» начала сбываться. «Отказываться, по себялюбивым соображениям, от лестного выбора и назначения — не в моем характере, — писал своей корреспондентке Островский, — ввиду общего дела, общей пользы я никогда не умел беречь себя». Так знаменитый драматург, которому уже перевалило за 60 лет, взялся за трудное, но столь необходимое для всех дело.

14 декабря 1885 года он вернулся в Москву. Его встречала вся труппа Малого театра. Началась напряженная работа. Создается репертуарный совет при театре, приглашаются новые актеры, составляется учебный план театральной школы, за лучшие пьесы Островский хочет учредить государственные премии. Но силы его тают: «Я достиг цели стремлений всей моей жизни и... тут же, с ужасом ощутил, что взятая мною на себя задача мне уже не по силам. Дали белке за ее верную службу целый воз орехов, да только тогда, когда у нее уж зубов не стало», — горько замечает писатель. Дни его уже были сочтены: 2 июня 1886 года ушел из жизни великий национальный драматург, страстный театральный деятель, создатель национального театра. Не все задуманные реформы русского театра ему удалось осуществить до конца. Но основание его было заложено прочно. Заслуги драматурга современники оценили очень высоко.

На чествовании писателя *в 1882 году* по случаю тридцатипятилетнего юбилея литературной деятельности прозвучали слова И.А. Гончарова, обращенные к великому русскому драматургу: «Вы один достроили здание, в основание которого

положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: «У нас есть свой русский, национальный театр». Он, по справедливости, должен называться «Театр Островского».

И ныне кажется, что сам Островский, памятник которому поставлен у входа в его родной Малый театр, как будто внимательно смотрит на свое главное творение и своим живым присутствием помогает тем, кто сейчас играет на прославленной сцене или же приходит — как и 150 лет назад — на спектакли, где вновь и вновь звучит яркое, живое слово драматурга.

«Артистический кружок»

Александр Николаевич Островский был не только великим драматургом, завершившим построение национального театра, он являлся и человеком самых разносторонних интересов. Островский был тесно связан со многими писателями, артистами, с лучшими представителями всего русского искусства, а также с деятелями науки и культуры. Он находился в дружеских отношениях с живописцами В.Г. Перовым, В.Е. Маковским, П.М. Боклевским — знаменитым иллюстратором произведений Гоголя. Среди его знакомых были такие знаменитые музыканты и композиторы, как П.И. Чайковский, Н.Г. Рубинштейн. В доме Островского бывали и видные представители науки — знаменитый физиолог И.М. Сеченов, историк И.Е. Забелин, литературовед Н.С. Тихонравов. Все это создавало ту культурно-научную среду, в недрах которой формировались многие важнейшие общественно-просветительские идеи того времени. У истоков многих из них стоял Островский.

Он был талантливым организатором, активная деятельность которого помогла не только реформировать русский театр, но и создать многие важные *общественно-культурные объединения*. По инициативе драматурга, а также композитора Н.Г. Рубинштейна, артиста П.М. Садовского и писателя

В.Ф. Одоевского 14 ноября 1865 года был открыт «Артистический кружок». Он ставил перед собой весьма разнообразные задачи. Особая роль этого объединения, по мысли Островского, должна была состоять в эстетическом воспитании артистов и в повышении культурного уровня общества. «Артистический кружок» устраивал публичные концерты и литературные вечера, ставил спектакли, создал библиотеку, организовал театральные курсы. Островский предлагал издавать художественный журнал для артистов, но эта его задумка не осуществилась — недоставало средств.

Александр Николаевич многие годы был не только идейным руководителем «Артистического кружка», но и его старшиной, заведующим драматической частью. Он неоднократно выступал здесь с чтением своих пьес, таких как «Пучина», «Бешеные деньги» и других. Именно Островскому приходилось выступать от имени кружка на юбилеях артистов и писателей. Открывая 4 мая 1869 года собрание, посвященное пятидесятилетию литературной деятельности писателя И.И. Лажечникова, драматург сказал: «Артистический кружок», поставив себе целью по мере возможности поддерживать живую связь между искусством и обществом, счел своею неперемменною обязанностью явиться посредником между московскою публикою и глубокоуважаемым ею юбиляром».

«Артистический кружок» просуществовал до 1883 года .. оказал на театральную жизнь Москвы самое благотворное влияние. Он отчасти заменил театральную школу. Как отмечал сам Островский, именно благодаря деятельности «Артистического кружка» на сцене заблистали такие замечательные русские актеры, как М.П. Садовский, О.О. Садовская, В.А. Макшеева, он открыл русской публике талант П.А. Стрепетовой.

Но не только всем этим замечательна деятельность «Артистического кружка». Он помог организации других объединений, развивающих сходные направления культурно-эстетической деятельности. Так, в недрах «Артистического кружка»

зародилась идея организации *Общества русских драматических писателей*. Оно тоже было создано по инициативе Островского и имело целью, в частности, охрану авторских прав драматургов и улучшение их материального положения. Общество русских драматических писателей (впоследствии Общество русских драматических писателей и композиторов) было создано в *ноябре 1870 года*. Его председателем единогласно был избран Островский и оставался на этом посту до конца своей жизни.

Под руководством Островского при Обществе была создана великолепная библиотека, учреждена *Грибоедовская премия* за лучшую пьесу сезона. Общество участвовало в проведении многих крупных литературно-театральных и музыкальных мероприятий, в частности в знаменитом торжестве по случаю открытия памятника Пушкину в Москве. Это событие сплотило всю литературную и культурную общественность страны. На открытии памятника Пушкину прозвучали знаменитая Пушкинская речь Достоевского, яркое выступление Тургенева и других знаменитых русских писателей и поэтов. Речь Островского, по воспоминанию одного из очевидцев, «была очень теплая, светлая и красивая... блистала удачными и новыми афоризмами. Их подчеркивали рукоплескания».

Общественная деятельность Островского не ограничивалась «Артистическим кружком» и Обществом русских драматических писателей. Он выполнял поручения Литературного фонда, помогал начинающим драматургам, выступал с чтением своих пьес на благотворительных вечерах. Его необыкновенная энергия просто поражала современников. Ведь при этом он до конца жизни продолжал писать пьесы, много сил и времени занимала его работа в качестве *художественного руководителя* московских императорских театров и, конечно, его любимого детища *Малого театра*. Но иначе Островский не мыслил своего существования. «Я, как только стал на ноги, так и начал другим помогать», — говорил он. В этом он видел свой гражданский долг: «Я как русский готов жертвовать для

отечества всем, чем могу». Недаром к Островскому, человеку исключительно широкой культуры, гуманному, радушному и деликатному, тянулись люди самых разных социальных положений и профессий. Один из современников Островского, начинающий писатель, отмечал: «Он действовал, вдохновлял, оживлял, поощрял тех, кто подлежал его влиянию и избранию. Дружба его умножала нравственные средства, подкрепляла нас в наших намерениях, возвышала и облагораживала наши цели и давала возможность действовать с большою способностью в собственных делах и с большей пользой для других».

Все эти качества как нельзя лучше проявились в деятельности «Артистического кружка» Островского, который вошел в историю как замечательное явление культурно-общественной жизни эпохи. Знакомство с деятельностью этого общественно-го объединения помогает нам понять одну из важнейших черт личности великого русского драматурга. Можно полностью согласиться с мнением соавтора Островского, его давнего друга драматурга П.М. Невежина: «Перед нами во весь рост стоит общественный деятель, которым гордится должна страна и имя которого на вечные времена станет синонимом справедливости, гуманности и борьбы за свободу».

Коренной житель Москвы

В Москве родились многие великие русские писатели: Грибоедов, Пушкин, Лермонтов, Достоевский — этот ряд замечательных имен, прославивших русскую литературу, можно продолжать и продолжать. Еще больше произведений связано с Москвой: это и фамусовская Москва из комедии «Горе от ума», в Москву приезжает «на ярмарку невест» пушкинская Татьяна, здесь разворачиваются события, связанные с нашествием Наполеона в романе «Война и мир»... Но, пожалуй, никто другой, как Островский, не связан с Москвой такой глубокой, неразрывной связью. Он открыл для русского читателя и

142

зрителя самую самобытную, неповторимую сторону московской жизни XIX века — *Москву купеческую*. Недаром за ним закрепилось имя «Колумб Замоскворечья». Из 47 оригинальных пьес Островского 29 целиком посвящены Москве, но сцены, связанные с Москвой, есть и в других его пьесах. «Коренной житель Москвы», Островский как никто знал самые интересные, самые потаенные уголки родного города. В его пьесах — вся география старой Москвы с ее улочками и садами, купеческими дворами и древними монастырями, торговыми рядами и памятными историческими местами.

Это неудивительно: ведь вся жизнь Островского связана с Москвой. Здесь он родился, получил образование, служил, здесь он начал писать, здесь находится театр, неразрывно связанный с именем Островского — знаменитый *Малый театр*. Родился Александр Николаевич Островский 31 марта 1823 года в старинном купеческом районе Москвы близ Малой Ордынки. Потом его семья жила в Монетчиках, недалеко от Пятницкой, а в 1834 году отец писателя купил два дома по Житной улице. Все эти адреса находятся в одном районе — *Замоскворечье*, где исстари селились купцы. Первые сознательные впечатления и наблюдения будущего драматурга связаны именно с этим районом, где он рос, учился в Первой московской гимназии, которую в 1840 году с отличием окончил, что давало право поступления в университет без вступительных экзаменов. Что окружало впечатлительного мальчика, какие воспоминания помогли ему потом создать неповторимый образ Москвы в своем творчестве?

В очерке «*Замоскворечье в праздник*» Островский вспоминал: «Здесь ложатся спать в девятом часу, и в девять часов все Замоскворечье спит. По улице нет никого, кроме собак». Жизнь старинного купеческого района, казалось, протекала по раз и навсегда установленному укладу. Ведь купцы стали здесь, на правом берегу Москвы-реки, напротив Кремля, селиться еще с XVII века. Огромные кварталы были заняты мещанскими и купеческими домами, а жизнь была размеренной,

патриархальной, замкнутой. Вдоль улиц тянулись деревянные высокие заборы, утыканные гвоздями, чтобы не могли пролезть воры, а ворота постоянно держались на запоре. В глубине закрытых дворов лаяли сторожевые псы. На улицах и днем было пустынно, окна домов закрыты, занавески спущены. Почти такую же картину мы видим в начале пьесы «Гроза», хотя действие ее протекает не в Москве. Но купеческая жизнь повсюду была одинакова.

За воротами купеческих домов тоже все было тихо и однообразно: чисто выметенный двор, большой сад с обязательными пионами, бархатцами и анютиными глазками, яблонями; кустами смородины и крыжовника. В домах тоже царила необыкновенная чистота, мебель стояла тяжелая, красного дерева, а в красном углу обязательно иконы. На стене висели часы с боем, а на окошке стояла клетка с канарейкой. Вечерами в жилых комнатах света не жгли, лишь в угловой комнате тускло светила лампада.

Правда, нравы и уклад семьи самого Островского были несколько иными. Отец писателя Николай Федорович, окончивший Московскую духовную академию, был человеком образованным, следил за литературой, выписывал журналы, покупал книжные новинки и составил прекрасную библиотеку. После смерти матери писателя Любови Ивановны его отец женился на баронессе Эмилии Андреевне фон Тессин и вскоре был произведен в коллежские асессоры, получив звание потомственного дворянина. Эмилия Андреевна много внимания уделяла воспитанию пасынков Николая и Михаила, следила за их внешним обликом, манерами, приглашала учителей музыки и иностранных языков. Именно благодаря ей Александр Николаевич изучил французский и немецкий языки, очень хорошо играл на фортепьяно, недурно пел и отлично танцевал. Как все это непохоже на патриархальный купеческий уклад!

Но с купеческой жизнью Островский сталкивался постоянно, даже когда семья переехала в богатый двухэтажный дом близ *Яузы*. Эта часть Москвы во многом напоминала Замоск-

воречье, здесь тоже селились купцы. Служа стряпчим в коммерческом суде, отец писателя приобрел обширную клиентуру среди купцов, которых часто принимал у себя в доме, особенно тогда, когда, уйдя по состоянию здоровья со службы, он занялся частной адвокатурой.

Будущий писатель сначала пошел по стопам отца: он поступил на юридический факультет университета, но, не окончив его, по настоянию отца определился на службу в Московский совестный суд на Воскресенской площади в центре Москвы, а затем перешел в коммерческий суд, который помещался неподалеку — на Моховой улице. Сама служба не очень привлекала будущего писателя, но зато давала великолепный материал для творчества. Здесь, говоря словами самого драматурга, для него было что ни дело, то комедия. Десятки, сотни купеческих тяжб прошли перед ним, недаром потом он говорил о себе: «Я реалист-слуховик». Именно в те годы Островский начал писать: сначала это были очерки из жизни Москвы, которая ежедневно разворачивалась перед ним: *«Очерки Замоскворечья»*, сцены из купеческого быта. Поверив в свое призвание, молодой писатель, окрыленный первыми успехами, пренебрег карьерой и все больше времени стал отдавать литературе. Так появилась его первая комедия *«Свои люди — сочтемся»*, завершенная в 1849 году. Первоначально она называлась «Банкрот». Примечательно, что недалеко от яузского дома Островских помещались три крупных учреждения для рассмотрения дел о банкротстве. Из «ямы» — долговой тюрьмы, которая находилась у Воскресенских ворот, — для объяснений, допросов, очных ставок банкротов приводили в дом к отцу Островского, поскольку он был председателем комиссии, занимавшейся этими делами. Так что материал для творчества Островский брал прямо из жизни.

Так было и в дальнейшем его творчестве, когда место действия пьес драматурга расширилось и охватило всю Россию. Но сердце для писателя навсегда оставалось в Москве. «Москва — патристический центр государства, она недаром зовется

сердцем России, — писал драматург в 1881 году. — Там древняя святыня, там исторические памятники ... там, в виду торговых рядов, на высоком пьедестале, как образец русского патриотизма, стоит великий русский купец Минин. ... В Москве все русское становится понятнее и дороже... Через Москву волнами вливается в Россию великорусская народная сила... которая через Москву создала государство Российское».

А для самого писателя Москва — это родной дом, где родился он сам, где родились его дети, где стоит тот театр, который получил название *«Дом Островского»*. И мы, читая произведения писателя, смотрим на его любимый город глазами Островского, навсегда запечатлевшего ее неповторимый облик.

«Колумб Замоскворечья»

Александр Николаевич Островский вошел в русскую литературу *со своим героем — купцом*. Никто до него не раскрыл для русской читающей публики и для театрального зрителя так обстоятельно и подробно жизнь этого самобытного слоя русской жизни, впитавшего ее исконные национальные основы. Недаром его стали называть *«Колумбом Замоскворечья»*. Это был тот район Москвы, который еще в XVII века стал традиционным местом, где селились купцы. Именно там прошло детство будущего драматурга. *Малая Ордынка, Пятницкая, Житная* — вот адреса домов, в которых прошло детство писателя. Навсегда запомнилась ему тихая патриархальная обстановка Замоскворечья, с наглухо закрытыми воротами и окнами домов, плотно занавешенными занавесками, за которыми протекала жизнь купеческих семейств. Она почти не изменилась со времен *Домостроя*, когда был определен порядок, «как жити с женами и с детьми и с домочадцами». Возникший в богатых торговых кругах Новгорода и отредактированный в Москве священником Сильвестром в XVI веке, *Домострой* в купеческой среде оставался главным правилом,

регулирующим семейную жизнь, и в XIX веке. Именно в этих традициях была организована жизнь купечества, которую наблюдал житель Замоскворечья Островский и показал в своих пьесах. Вспомним, как описывается жизнь купеческого города Калинова в пьесе «Гроза», и мы увидим типичную картину жизни купцов в России той эпохи. А что нам известно об этом ни на кого не похожем сословии русского общества?

Корни его уходят в народную среду, потому что именно оттуда в основном шло пополнение рядов торгового сословия. Ведь в купечество мог записаться каждый, кто объявлял известный капитал и записывался в одну из трех *купеческих гильдий* — разрядов, на которые делилось в России купечество в зависимости от величины капитала и рода торговли или промышленности. Вот почему быт и нравы купечества оказались так близки среде зажиточного крестьянства, особенно его старообрядческой части с их строгостью в соблюдении религиозных догматов и норм семейной жизни. Отголоски этого мы видим, например, в устоях семьи Кабановых из «Грозы», которые так рьяно стремится отстаивать Марфа Игнатьевна. Действительно, согласно Домострою, семейный уклад купечества держался, как говорит один из бытописателей этого сословия, «на самодержавном начале». Вся власть принадлежала старшему в семье — вот почему так робок и забит сын Кабановой Тихон, хотя он вполне взрослый, женатый мужчина. Как продолжает мемуарист, «самый большой гнет сгнанных понятий о семейной чести в этом обществе, тяжелый гнет падает на женщину: каким стеснениям, каким нелепым правилам, каким чисто восточным обычаям не отдана она в жертву!». Картина этих жестоких обычаев и нравов со всей силой разворачивается в драматическом действии «Грозы».

Но какие еще сведения известны о жизни купечества в целом? *Быт купеческого дома* представлял собой помесь крестьянских и мещанских домов, и даже в середине XIX века купеческие дома, которые видел Островский в Замоскворечье, были устроены «по старинке». Вдоль улиц тянулись высокие

деревянные заборы, утыканные гвоздями, чтобы не могли пролезть воры, а ворота постоянно держались на запоре. В глубине закрытых дворов лаяли сторожевые псы. На улицах и днем было пустынно, окна домов закрыты, занавески спущены. За воротами купеческих домов тоже все было тихо и однообразно: чисто выметенный двор, большой сад с обязательными пионами, бархатцами и анютиными глазками, яблонями, кустами смородины и крыжовника. В домах тоже царила необыкновенная чистота, мебель стояла тяжелая, красного дерева, а в красном углу обязательно иконы. На стене висели часы с боем, а на окошке стояла клетка с канарейкой. Вечерами в жилых комнатах света не жгли, лишь в угловой комнате тускло светила лампада. «Здесь ложатся спать в девятом часу, и в девять часов все Замоскворечье спит. По улице нет никого, кроме собак», — писал Островский.

Соответственно этому патриархальному быту устанавливалась и *«духовная культура»*, в основе которой лежала, главным образом, церковная грамотность и народные обычаи. Именно это мы наблюдаем в семье Кабановых: странницы здесь являются главным источником информации об окружающем мире, поскольку жизнь купечества очень замкнута и редко выходит за пределы своего круга. Вот откуда та глубина невежества, которая поражает нас — ведь речь идет о середине XIX века! Но в купеческой среде образование строилось так: «Учение начиналось с азбуки, на изучение которой ... полагалось около года. Затем приступали к часослову, вместе с часословом учили каноны о здравии и за упокой. Завершением образования являлся псалтырь» (Е. Корш). «Тогдашнее купечество не доверяло просвещению и не признавало для себя его необходимости... Наука была страшилищем, враждебным как семейным, так и торговым интересам». Весь образ жизни купцов был построен на том, что дело отца переходило к сыну, который должен был его продолжать. «А что для этого нужно? Нужно уметь писать по-русски не столько правильно, сколько красиво, по-конторски, затем уметь считать, т.е. знать

четыре арифметических правила с выкладкой на счетах и учитывать векселя» (Н. Вишняков). Ведь главное дело купцов — *торговля*. Но как она происходила?

В «Грозе» Кулигин говорит об обмане в среде торгового купечества как о самом характерном для жизни их города: «Купцы друг у друга торговлю перекупают». Действительно, исторические сведения подтверждают это наблюдение Островского, зафиксированное даже в поговорке: «Не обманешь — не продашь». Как пишет бытописатель московской купеческой жизни тех времен, торговые ряды «составляют свой особый мир, со своим взглядом на вещи, со своими понятиями о долге и чести, со своим языком и обращением». В рядах всегда было многолюдно и шумно. Новички «сбивались с толку и покупали не всегда то, что им нужно, благодаря энергичным, доведенным до виртуозности зазывам в магазины приказчиков, стоявших в дверях своих лавок и в истошный голос перечислявших и восхвалявших товар; робкого, обалдевшего покупателя, случалось, приказчики прямо-таки затаскивали к себе в лавку силою; навязывание товара было прямо невозможное... Запрашивали безбожно, подсовывая разный испорченный товар, и вообще старались всячески обмануть покупателя» (Н.В. Давыдов).

Кроме того, *правы* в купеческих рядах отличались большой грубостью. Купцы любили потешаться над нищими, юродивыми, которые за ничтожные подачки играли роль шутъ. Потеха над этими несчастными доходила до прямых издевательств. Как вспоминает мемуарист, ходил по рядам отставной солдат, продававший кур, которого дразнили кличкой «цапля». Старик отвечал сначала бранью, а затем, измученный, начинал дергаться и плакать, и этот момент доставлял рядским полное удовольствие». Как тут не вспомнить купца-самодура Дикого, издевающегося над бедным Кулигиным! И таких самодуров в пьесах Островского великое множество. Они и составляют «темное царство», как точно определил это явление критик Добролюбов.

Но к 1860-м годам в купеческой среде наметились изменения, хотя новизна в этот замкнутый круг входила медленно. В обстановке богатых купеческих домов стала появляться модная мебель, которая уживалась со старой, дедовской. Старикотцы носили еще длинные сюртуки и окладистые бороды, матери повязывали голову платком, а сыновья и дочери уже щеголяли в костюмах, сшитых по последней моде. Усваивая сначала чисто внешние формы «высшего общества», как Липочка, дочка старого купца-самодура из комедии *«Свои люди — сочтемся»*, купечество постепенно начинает меняться и внутренне. Именно этот процесс показывает Островский в драме *«Гроза»*, рисуя таких молодых героев из купеческой среды, как Варвара и Кудряш. А в *«Бесприданнице»* мы видим уже купцов новой эпохи 1870-х годов, когда наступает эпоха расцвета влияния и роли в жизни страны богатейшего купечества. Островский не идеализирует его, потому что главная черта этого сословия — жажда стяжательства, хищническая торговля и грубость нравов, скрытая под внешним лоском, осталась неизменной. Это мы видим в судьбе Ларисы, которая становится жертвой бесстыдного купеческого торга.

Но уже в *«Грозе»* Островский показал, что в купеческой среде растет и другая волна изменений, которая поднимает наружу ту духовно-нравственную народную основу, которая в давние времена была заложена в купеческое сословие. В пьесе она связана с образом Катерины, которую Добролюбов называет «лучом света в темном царстве». Именно в ней сосредоточено все то лучшее, поэтическое, духовное начало, которое было так дорого Островскому. В этой стороне купеческой жизни он находит чисто русскую, национальную основу, благодаря которой Москва для него всегда оставалась «патриотическим центром государства». «Она недаром зовется сердцем России, — писал драматург в 1881 году. — Там древняя святыня, там исторические памятники ... там, в виду торговых рядов, на высоком пьедестале, как образец русского патриотизма, стоит великий русский купец Минин».

Житель Замоскворечья, открывший этот неповторимый мир и передавший память о нем потомкам в своих произведениях, Островский с гордостью писал: «Я знаю тебя, Замоскворечье, имею за Москвой-рекой друзей и приятелей и теперь еще брожу иногда по твоим улицам. Знаю тебя в праздники и в будни, в горе и радости, знаю, что творится и дѣется по твоим широким улицам и мелким переулочкам». И этим знанием великий русский драматург щедро делится со своим читателем и зрителем.

Город Калинов

Драматургию Островского часто называют *«пьесами жизни»*. Действительно, его герои как будто приходят на страницы произведений писателя и выходят на сцену прямо из самой гущи той жизни, которая окружала писателя. Это те купцы, мещане, артисты, промышленники, свахи и бедные невесты, мелкие конторские служащие, странницы и богомольцы, которые толпились в московских торговых рядах, гуляли по набережным приволжских городов, скрывались за крепкими засовами купеческих домов.

Но и само место действия пьес Островского, обстановка, в которой существуют его герои, кажется нам столь же реальной, как и родные писателю улицы и переулки Замоскворечья, малые и большие провинциальные российские города, в которых побывал автор «Грозы» и «Бесприданницы». Островский создает свой удивительный мир: он вбирает в себя и реальные города, как Вологда и Керчь, куда идут герои — странствующие актеры — в комедии «Лес». Или же он берет название, уже исчезнувшее с карты России, как город Бряхимов, место действия «Бесприданницы» — поселение с таким названием действительно существовало в древности на правом берегу Волги — и наполняет его новой жизнью. Место действия «Грозы» город Калинов — вымышленный, но вошел в созна-

ние целых поколений читателей и зрителей Островского как место не менее реальное, чем существующие и поныне Кострома, Торжок, Кинешма, — горда, которые, как считают многие исследователи творчества писателя, послужившие прообразом знаменитого теперь Калинова.

Известно, что *летом 1856 года* Островский в составе экспедиции, изучавшей быт жителей Поволжья, действительно отправился в путешествие *по Волге*. Потом многие приволжские города — Кострома, Торжок, Кинешма — оспаривали право называться прототипом города Калинова. Ведь не только вид на Волгу, с описания которого в монологе Кулигина начинается пьеса, бульвары, старинные церкви со следами древних росписей были во многих из этих городов. В *Костроме* даже произошел случай, очень похожий на сюжет «Грозы». Жительницы этого города Александра Клыкова, купеческая жена, тайно полюбила почтового служащего. Добрый, но безвольный и слабый муж не смог защитить ее от преследований деспотичной свекрови, и бедная женщина утопилась в Волге. Но вот что интересно: драма Островского была закончена за месяц, до трагических событий, развернувшихся в семье Клыковых. Просто взгляд писателя настолько остро отмечал типичные черты жизни купеческих городов, подобных Калинову, что уже сама жизнь, казалось, начинала играть пьесу, созданную великим талантом драматурга. Ведь в пьесах Островского отразились типичные черты жизни России той эпохи, с ее проблемами, трагедиями и надеждами. Как заметил один из исследователей творчества Островского, вымышленный город Калинов — это литературный прием, подчеркивающий нежелание автора, чтобы его драму приняли за бытовую картину. Ведь задача писателя — создать обобщенный образ России, живущей во времена смутных предчувствий и ожиданий накануне перевернувших все прежние устои реформ.

И все же какие-то реальные черты увиденного, отражение впечатлений писателя от мест, посещенных во время экспедиции, и воспоминаний о московских купеческих домах и семьях

ях не могли не отразиться в картине города Калинова. Так в своем описании путешествия автор «Грозы» упоминает о старинных фресках древнего храма в селе Городня, на месте которого до литовского разорения был город *Вертазий*. Как тут не вспомнить «упавшую с неба Литву», о которой говорят мещане в пьесе, или же сцену из четвертого действия, которая происходит в узкой галерее «со сводами старинной, начинающей разрушаться постройки». Гуляющие по высокому берегу Волги под сводами этой арки рассматривают фрески, на которых изображены гниена огненная и сцены литовского разорения. Здесь имеется в виду поход литовско-польских интервентов против Московского государства в 1607–1609 гг., когда многие русские города были разорены и разграблены.

Интересно, что про литовское разорение Островский упоминает и при описании *города Торжка*: действительно, некоторые черты быта и нрава этого старинного русского города нашли свое отражение в «Грозе». Достаточно прочесть этот отрывок из описания путешествия Островского по Волге и сравнить его с тем, что мы видим в его драме. «Не долго нужно жить в Торжке, — пишет Островский, — чтобы заметить в обычаях и костюме его жителей некоторую разницу против обитателей других городов. Девушки пользуются совершенной свободой; вечером на городском бульваре и по улицам гуляют одни или в сопровождении молодых людей, сидят с ними на лавочках у ворот, и не редкость встретить пару, которая сидит обнявшись и ведет сладкие разговоры, не глядя ни на кого. Почти у каждой девушки есть кавалер, который называется «предметом». Как тут не вспомнить сцены из «Грозы», связанные с молодыми героями — Варварой и Кудряшом.

Но далее Островский переходит к описанию жизни замужних женщин: «Образ жизни замужних совершенно противоположен образу жизни девушек; женщины не пользуются никакой свободой и постоянно сидят дома. Ни на бульваре, ни во время вечерних прогулок по улицам вы не встретите ни одной женщины. Когда они выходят из дому по какой-нибудь

надобности, то закрываются с головы до ног, а голову покрывают платком, который завязывают кругом шеи». Прочитав этот фрагмент, сразу понимаешь, как тяжело должно было жить в подобных условиях бедной Катерине Кабановой с ее вольной душой, тянущейся к волжским просторам и готовой полететь в высоту свободного неба. Какую смелость нужно было иметь, чтобы по зову сердца нарушить все эти мрачные предписания жизни, заключающие замужнюю женщину в купеческой среде в домашнюю тюрьму. Если представить себе эту реальную жизнь, то уже не будет казаться странным трагический исход драмы: такая жизнь не дает возможности иного выхода для натуры, подобной Катерине.

Так реальность и вымысел сплетаются неразрывно в картину жизни Калинова. Это место настолько прочно вошло в сознание и автора и его читателей, что нас уже не удивляет, когда в других пьесах Островского — в комедиях «Лес» и «Горячее сердце» — мы вновь слышим об этом городе. В художественном мире Островского попасть в него столь же реально, как проехать на пароходе по Волге до Костромы или Вологды. Такова сила таланта драматурга, своими пьесами создавшего своеобразную модель национального русского мира.

Литература к разделу

1. Журавлева А.И., Макеев М.С. Александр Николаевич Островский. М., 2001.
2. Журавлева А.И., Некрасов В.Н. Театр А.Н. Островского. М., 1996.
3. Ашукин Н.С., Ожигов С.И., Филиппов В.А. Словарь к пьесам А.Н. Островского. М., 1993.
4. Ревякин А.И. Драматургия А.Н. Островского. М., 1973.
5. Лакин В.Я. Александр Николаевич Островский. М., 1976.
6. Лобанов М.П. Островский. М., 1979.

ИВАН СЕРГЕЕВИЧ ТУРГЕНЕВ

Истоки: история семьи Тургеневых в творчестве писателя

Иван Сергеевич Тургенев родился 28 октября (9 ноября) 1818 года в Орле в богатой дворянской семье, где росло еще двое детей — старший брат Николай и младший Сергей. Детские годы он провел в материнской усадьбе Спасское-Лутовиново Мценского уезда Орловской губернии.

По матери Варваре Петровне Тургенев принадлежал к старинному дворянскому роду *Лутовиновых*. Его двоюродный дед Иван Иванович Лутовинов был основателем Спасской усадьбы и великолепной библиотеки при ней из сочинений русских, французских и немецких классиков XVIII века. Лутовиновы жили широко и размахисто, ни в чем себе не отказывая, ничем не ограничивая властолюбивых и безудержных своих натур.

Эти черты лутовиновского характера унаследовала и мать писателя. Варвара Петровна, женщина властная, умная и достаточно образованная, красотой не блистала. Она была небольшого роста, приземистой, с широким лицом. Лишь глаза были хороши: большие, темные и блестящие.

Рано потеряв отца, Варвара Петровна осталась с матерью в семье своего отчима, где чувствовала себя чужой и бесправной. Приют она нашла у своего дяди Ивана Ивановича Лутовинова, человека сурового и нелюдимого, который держал племянницу в строгости и за малейшее непослушание грозил выгнать из дому. Внезапная смерть дяди неожиданно превратила забитую приживалку в одну из самых богатых невест в округе, владелицу огромных поместий и почти пяти тысяч крепостных крестьян.

Варваре Петровне было уже тридцать лет, когда она познакомилась с молодым офицером Сергеем Николаевичем

Тургеневым. Он происходил из старинного дворянского рода, восходящего ко временам татарского ига. В 1440 году из Золотой Орды к великому князю Василию Васильевичу выехал *татарский мурза Лев Турген*, принявший затем русское подданство и при крещении в христианскую веру получивший русское имя Иван. От этого Ивана и пошла на Руси дворянская фамилия Тургеневых, прославленная участием во многих исторических событиях.

Сергей Николаевич не посрамил славу предков. Он участвовал в Бородинском сражении, где был ранен и за храбрость награжден Георгиевским крестом. Воспоминаниями об Отечественной войне 1812 года делился с будущим писателем и брат его отца, Николай Николаевич Тургенев.

Ко времени знакомства Сергея Николаевича с Варварой Петровной род Тургеневых оскудел, от бывшего богатства осталось лишь небольшое имение. Сергей Николаевич был красив, изящен, умен и не упустил возможности посвататься к богатой невесте, чтобы поправить свое материальное благополучие, хотя она была старше его на шесть лет. На Варвару Петровну он произвел неизгладимое впечатление, и в начале 1816 года состоялось бракосочетание.

Своего мужа Варвара Петровна боготворила и побаивалась. Она предоставила ему полную свободу и ни в чем не ограничивала, а все заботы о хозяйстве и семье взяла на себя. В 1821 году Сергей Николаевич вышел в отставку и вместе с семьей переехал в имение жены *Спасское-Лутовиново* в семидесяти верстах от Орла.

Но семейная жизнь родителей будущего писателя была далека от идиллии. Недаром в его произведениях так редко удается героям найти свое счастье в семье. Часто их преследуют измены, ревность, разочарование в спутнике жизни. Например, в повести «Первая любовь» мы видим драматические события в жизни героев, которые чем-то напоминают семейную драму родителей Тургенева. Она была связана с бурными романами Сергея Николаевича, которые больно ранили Вар-

156

вару Петровну и делали ее еще более нервной и раздражительной. Мальчик, чувствовавший напряженность в семье, молча страдал от невозможности что-то изменить. Отчасти эти чувства он впоследствии передал в повести *«Первая любовь»*. Сходство ситуаций было настолько явным, а образ отца героя повести так напоминал отца писателя, что Тургеневу даже пришлось объяснить свою позицию. Он сам говорил, что в этой повести «изобразил своего отца». «Меня многие за это осуждали, а в особенности за то, что я этого никогда не скрывал, — добавлял потом Тургенев. — Но я полагаю, что дурного в этом ничего нет. Скрывать мне нечего».

И все же повесть *«Первая любовь»* — это художественное произведение, созданное творческой фантазией писателя. В ней Тургенев хотел рассказать не столько о размолвке между его родителями, чуть не приведшей к разрыву, сколько о переживаниях юного героя, полудетская влюбленность которого пришла в неразрешимое столкновение с драматизмом и жертвенностью взрослой любви. Впрочем, житейскую драму родителей Тургенева, видимо, никогда не удастся узнать до конца, да и вряд ли она вызывала бы такой интерес, если бы не его замечательная повесть *«Первая любовь»*.

С матерью Тургенева тоже связано немало страниц его произведений, но, безусловно, самое известное из них — это рассказ *«Муму»*. В образе капризной и вздорной барыни нашли отражение реальные черты характера Варвары Петровны, а место действия — это дом на Остоженке в Москве, где в начале 1840-х годов поселилась мать писателя со своей дворней.

Правда, глухонемого Андрея, послужившего прототипом Герасима в *«Муму»*, в Москве среди дворовых не было, но творческая фантазия писателя перенесла в рассказ воспоминания о глухонемом богатыре из Спасского. Будущий писатель хорошо запомнил, как Андрей всегда ездил с бочкой за водой к роднику близ Спасской усадьбы. А о жестокости нравов, царивших в барской усадьбе, он много писал и в других своих произведениях.

Варвара Петровна действительно отличалась жестоким обращением с дворовыми людьми. Она не выносила, когда кто-нибудь осмеливался ей противоречить, и часто со стороны конюшни раздавались крики наказываемых плетью людей. Именно тогда маленький Иван дал себе клятву, никогда, ни при каких обстоятельствах не поднимать руки на человека, хоть в чем-нибудь от него зависимого. Много позже он писал: «Ненависть к крепостному праву уже тогда жила во мне, она, между прочим, была причиной тому, что я, выросший среди побоев и истязаний, не осквернил руки своей ни одним ударом — но до «Записок охотника» было далеко. Я был просто мальчик — чуть не дитя».

Впрочем, несмотря ни на что Тургенев до конца дней сохранил добрые воспоминания о своих родителях. Отец его умер рано, перед этим долго болел, а потому чувства, связанные с его непостоянством, как-то отошли на второй план, а осталось главное — любовь и сострадание близкому человеку.

Мать писателя надолго стала его главной помощницей в делах материальных. Более того, именно она, живя все последние годы в родовом имении, занималась там воспитанием внебрачной дочери Ивана Сергеевича. Так жизнь постепенно сгладила противоречия, когда-то так волновавшие этих, в общем-то, очень близких и родных людей. Но творчество писателя впитало все те далекие, но столь важные для него впечатления, которые под пером мастера, претворенные его художественным дарованием, воплотились в незабываемые страницы его произведений и стали частичкой сознания многих поколений его читателей.

Спасское-Лутовиново: детские годы писателя

Имение Тургеневых, расположенное невдалеке от села *Спасское Миценского уезда Орловской губернии*, где прошли детские годы писателя, принадлежало роду Лутовиновых. Ос-

нователем усадьбы был *Иван Иванович Лутовинов*, двоюродный дед писателя со стороны матери. *Варвара Петровна*, мать писателя, рано потеряв отца, осталась в семье своего отчима, где чувствовала себя чужой и бесправной. Приют она нашла у дяди Ивана Ивановича Лутовинова, человека сурового и нелюдимого, который держал племянницу в строгости и за малейшее непослушание грозил выгнать из дому. Внезапная смерть дяди неожиданно превратила забитую приживалку в одну из самых богатых невест в округе, владелицу огромных поместий и почти пяти тысяч крепостных крестьян. Выйдя замуж за блестящего офицера *Сергея Николаевича Тургенева*, она вскоре приехала с молодым супругом в свое имение, а когда он вышел в 1821 году в отставку, семья Тургеневых с детьми Николаем, Иваном и Сергеем стала жить здесь постоянно.

Имение располагалось в березовой роще на пологом холме. Вокруг просторного двухэтажного господского дома с колоннами, к которым примыкали полукруглые галереи, был разбит громадный парк с липовыми аллеями, фруктовыми садами и цветниками. Парк был удивительно красив. Могучие дубы росли в нем рядом со столетними елями, высокими соснами, стройными тополями и каштанами. У подножия холма, на котором стояла усадьба, были вырыты пруды, служившие естественной границей парка. А дальше простирались поля и луга, перемежавшиеся небольшими холмами и рощами. Здесь, среди изумительной и неповторимой красоты средней полосы России, и прошло детство писателя.

Семья жила, по словам Ивана Сергеевича, «дворянской, медленной, просторной и мелкой жизнью... с обычной обстановкой гувернеров и учителей, швейцарцев и немцев, домопращенных дядек и крепостных нянек».

Благодаря стараниям матери, дети получили неплохое домашнее образование. Тургенев с детских лет читал и свободно говорил на трех европейских языках — немецком, французском и английском. Здесь же он приобщился к богатствам мировой литературы.

В домашней библиотеке, которую начал собирать еще Иван Иванович Лутовинов, хранились произведения античных писателей, французских просветителей Вольтера, Руссо, а также столь популярные в России той эпохи исторические романы английского романтика Вальтера Скотта и множество других замечательных книг. Были здесь и произведения русских писателей — великого ученого, реформатора русского стихосложения, автора произведений в стихах и прозе Ломоносова; знаменитого русского драматурга XVIII века Сумарокова; историка и писателя-сентименталиста, автора «Бедной Лизы» и «Истории государства Российского» Карамзина; а также Дмитриева, Жуковского и других.

Ведь мать Тургенева сама много читала и хорошо знала французскую и русскую поэзию конца XVIII — начала XIX века. Она сумела привить интерес к литературе и детям. Библиотека стала для Ивана самым любимым местом в доме, где он порой проводил целые дни.

Но знакомство будущего писателя с культурными ценностями на этом не ограничивалось. В Спасском имелся прекрасный оркестр крепостных музыкантов, а одна из боковых галерей усадебного дома была приспособлена для театральных представлений. В спектаклях участвовали сами господа и их гости. У Тургенева остались воспоминания о том, как на Спасской сцене *В.А. Жуковский* исполнял роль волшебника.

Другие детские воспоминания будущего писателя связаны со знаменитым тогда поэтом И.И. Дмитриевым. «Помню, шести-семилетним мальчуганом был я представлен весьма почтенному старцу. Мне сказали, что это сочинитель Иван Иванович Дмитриев, и я декламировал перед ним одну из его басен».

В памяти мальчика остались и впечатления, связанные с событиями *14 декабря 1825 года*, которые косвенно затронули и семью Тургеневых. Сергей Николаевич поддерживал дружеские отношения со многими декабристами, и ежедневные известия о заключении в крепость знакомых, родственников, со-

160

служивцев не могли не тревожить всех в его семействе. Один из родственников Тургеневых Сергей Иванович Кривцов был сослан в Сибирь, и родители будущего писателя принимали живое участие в его судьбе.

Сохранились воспоминания еще об одном отголоске тех событий. Близкий друг Сергея Николаевича Р.Е. Гринвальд, бывший 14 декабря дежурным во дворце на половине императрицы, спустя много лет, приехав в Спасское-Лутовиново, дружески беседовал со старым глухим слугой, бывшим камердинером Сергея Николаевича, Михаилом Лобановым:

«Что старик, жив? Здравствуй!» — обратился к нему генерал. — «Жив-то жив, да вот глух стал, ничего не слышу». Тут в разговор вмешалась Варвара Петровна: «Он оглох 14-го. Вы помните?». Генерал задумался и закричал над ухом старика: «Да, старина, много мы с тобой тогда страху видели!» — «Да, да, ваше превосходительство, палили. Страсть как палили!» — отвечал Михаил.

Конечно, все эти впечатления не могли не тревожить воображение маленького Ивана и рождали в его пытливом уме недоуменные вопросы. Недаром потом писателя так интересовали характеры и судьбы революционеров, отраженные в его произведениях, — болгарина Инсарова из романа «Накануне», умершего на баррикадах в Париже Рудина, Нежданова из романа «Новь» и, конечно, нигилиста Базарова.

Но еще больше ум впечатлительного мальчика занимало то, чему он был свидетелем почти каждый день: страшные проявления крепостничества. Уже взрослым он вспоминал: «Ненависть к крепостному праву уже тогда жила во мне». Варвара Петровна отличалась жестоким обращением с дворовыми людьми, и часто со стороны конюшни раздавались крики наказываемых плетью людей. Именно тогда маленький Иван дал себе клятву, никогда, ни при каких обстоятельствах не поднимать руки на человека, хоть в чем-нибудь от него зависимого. Позже он написал знаменитый рассказ «Муму», во многом основанный на детских впечатлениях. Даже прототи-

пом его героя Герасима стал глухонемой *водовоз Андрей*, который жил в Спасском, а в характере барыни из рассказа есть много общего с матерью писателя.

О крепостном праве и его ужасных последствиях Тургенев не раз говорил в других своих произведениях. Но воспоминания о детстве, проведенном в Спасском, среди простого народа, в окружении замечательной русской природы, легли в основу его произведений, совсем иных по настроению и идейному содержанию. Многие из них вошли в книгу *«Записки охотника»*, опубликованную в 1852 году. Она стала подлинным событием в литературной жизни России середины XIX века. Ведь, по словам Белинского, «в ней автор зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему никто еще не заходил».

В этой книге, быть может, как ни в какой другой нашли отражение детские впечатления писателя. Живой, впечатлительный, не по годам развитый, мальчик внимательно прислушивался к разговорам взрослых, охотно общался с дворовыми людьми, от которых узнавал много нового и интересного. Он любил удить рыбу в пруду, часто его можно было видеть среди лесников и охотников Спасского, которые учили его стрелять, узнавать повадки диких уток, перепелок и прочих птиц и зверей. Постепенно в мальчике зародилась страсть к охоте, ставшая позднее для него не только любимым развлечением, но и временем, когда он мог ближе познакомиться с простыми людьми и лучше узнать крестьянскую жизнь.

И вот много лет спустя эти впечатления отразились в рассказах *«Певцы»*, раскрывающем поразительную способность русских крестьян чувствовать и понимать искусство, их тягу к прекрасному; *«Бежин луг»*, в котором с любовью и нежностью рисуются крестьянские дети, их богатый духовный мир, показывается их умение тонко чувствовать красоту природы. Есть среди *«Записок охотника»* и рассказы, насыщенные острой социальной проблематикой, как, например, *«Бурмистр»*,

повествующий о судьбе крестьян, обратившихся к помещику с жалобой на притеснения и издевательства бурмистра Сафона.

А картины природы, усадебного быта, связанные со Спасским, воплотились во многих повестях и романах Тургенева, таких как «Гамлет Шигровского уезда», «Дневник лишнего человека», «Рудин», «Отцы и дети» и, конечно, «Дворянское гнездо». Недаром «дворянское гнездо» стало символом красоты и культуры помещичьих усадеб, того ценного, что внесла дворянская интеллигенция в общую сокровищницу национального духовного богатства.

Даже живя с 1860-х годов в основном за границей, уже немолодой писатель, всеми своими помыслами устремленный к России, всегда вспоминал родное Спасское. Именно там он обычно проводил лето, гуляя по знакомым с детства местам, беседуя с людьми, охотясь, и, разумеется, занимаясь своим главным делом — литературным трудом. Ведь в Спасском ему всегда хорошо работалось: сама природа как будто помогала писателю. А когда, наконец, к нему пришла заслуженная слава и признание, именно в Спасское-Лутовиново к Тургеневу потянулись толпы поклонников.

И сейчас не пустеет дорога, ведущая в родовое «гнездо» Тургенева: ведь в Спасском-Лутовинове расположен мемориальный музей писателя. Но главный памятник этого знаменитого «дворянского гнезда» — сами произведения великого русского писателя.

«В начале жизни школу помню я...»

Строка из стихотворения Пушкина, давшая название докладу, сразу навевает на нас воспоминания о лицейских годах великого русского поэта. Эта «школа» заложила основу и его творчеству, и знаменитой лицейской дружбе, пронесенной через всю жизнь, она сформировала основы мировоззрения вольнолюбивого поэта. «Лицейское братство» стало для всех

своеобразным символом той среды, в которой должен расти будущий великий писатель. Была ли такая «школа» в жизни Тургенева и нашли ли отражение в его творчестве воспоминания тех лет?

Нам многое известно о детстве будущего писателя, которое прошло в родовом имении Спасское-Лутовиново. Как и многие дворянские дети, Иван получил там неплохое домашнее образование. Ведь мать Тургенева Варвара Петровна сама была женщиной образованной, она много читала и хорошо знала французскую и русскую поэзию конца XVIII — начала XIX века. Именно благодаря стараниям матери ее сыновья имели возможность заниматься с неплохими учителями и гувернерами. Иван рано научился читать и свободно говорить *на трех европейских языках* — немецком, французском и английском. Варвара Петровна сумела привить детям интерес к литературе. В имении была *великолепная библиотека*, которую начал собирать еще двоюродный дед писателя — основатель Спасской усадьбы. Вскоре библиотека стала для Ивана самым любимым местом в доме, где он порой проводил целые дни.

Но время шло, и настала пора подумать о более серьезной учебе. Сведения об этом периоде жизни будущего писателя не так обильны, но все же кое-что нам известно. На семейном совете было решено, что Иван и его старший брат Николай должны продолжить свое *образование в Москве*, куда семья переехала *в 1827 году*. Здесь еще в 1824 году Тургеневы приобрели дом на Садово-Самотечной улице, но Варваре Петровне он не нравился, и до 1840 года, когда она окончательно поселилась в доме Н.В. Лошаковского в приходе Успения на Остоженке, 37, семья часто переезжала. Особенно запомнился Тургеневу дом Н.И. Квашнина в Гагаринском переулке.

Этот небольшой ампи́рный особняк с антресолями был построен В.И. Штейнгелем в сотрудничестве со знаменитым архитектором О.И. Бове. Оригинальный фасад со стройным декоративным портиком и четырьмя легкими колоннами создавал неповторимый облик дома. Внутреннее устройство его

было также весьма оригинально и вполне устраивало родителей, а детям не давала покоя загадка некой тайной комнаты, которая скрывалась за зеркалом-дверью и через подземный ход выходила в соседний двор.

Особняк Квашнина находился рядом с частным *пансионом И.-Ф. Вейденгаммера*, размещавшимся на углу Гагаринского и Староконюшенного переулков, близ Пречистенки. Именно туда вначале родители поместили братьев Ивана и Николая. Воспоминания об этом пансионе легли в основу повести Тургенева «Яков Пасынков».

Но во время эпидемии холеры в 1830 году учеба там прекратилась, и свое образование братья продолжали уже в *пансионе И.Ф. Краузе*, названном впоследствии *Лазаревским институтом восточных языков*. Проучились они здесь всего несколько месяцев: уровень преподавания не устраивал родителей, которые стремились подготовить сыновей к поступлению в университет.

Учение возобновилось в «доме с потайной дверью» на исходе зимы 1830—1831 годов, когда отец писателя Сергей Николаевич был на лечении за границей, а в помощь Варваре Петровне из деревни был вызван дядя Николай Николаевич Тургенев.

Мальчики изучали русскую словесность, историю; географию, математику, иностранные языки под руководством опытных учителей, среди которых был один из лучших словесников в Москве той поры — *Дмитрий Никитич Дубенский*, преподававший в *Благородном дворянском пансионе*. Само это учебное заведение было знаменито: оно стояло наравне с Царскосельским лицеем. В разные годы здесь учились В.А. Жуковский, А.С. Грибоедов, Ф.В. Одоевский и многие другие выдающиеся люди своего времени. Учителя, преподававшие в Благородном пансионе, были людьми высококвалифицированными, прекрасно образованными. К ним принадлежал и учитель братьев Тургеневых Дмитрий Никитич Дубенский, преподаватель русского языка. Он был страстным

«Я увидел человека небольшого роста, сутуловатого, с неправильным, но замечательным и оригинальным лицом, с нависшими на лоб белокурыми волосами... Беседа началась. ... Все лицо его преобразилось, ... стало открытым, оживленным и светлым. ... Когда он был в ударе ... не было возможности представить человека более красноречивого... Это было неудержимое излияние нетерпеливого и порывистого, но светлого и здравого ума, согретого всем жаром чистого и страстного сердца...».

Со своей стороны, Белинский по достоинству оценил начинающего писателя. В одном из писем он так говорил о своем молодом друге:

«Это человек необыкновенно умный, да и вообще хороший человек. Беседы и споры с ним отводили мне душу ... Русь он понимает. Во всех его суждениях виден характер и действительность».

Общение с Белинским оказало самое существенное влияние на духовное развитие Тургенева. И именно Белинский убедил молодого писателя в том, что только литературное творчество в условиях самодержавной России является единственным родом деятельности, позволяющим ставить и решать злободневные социальные вопросы.

Под влиянием Белинского к середине 1840-х годов Тургенев от романтизма переходит в своем творчестве на реалистические позиции и становится одним из последователей и соратников критика. Продолжая традиции Гоголя в сатирическом изображении бездуховности и равнодушия к народу дворян-крепостников, Тургенев создает поэму «Помещик», высоко оцененную Белинским.

После публикации в «Современнике» рассказа «Хорь и Калиныч» Тургенев стал признаваться ведущим автором среди писателей «натуральной школы». Белинский отмечал, что в этом небольшом рассказе, написанном в жанре «физиологического очерка», Тургенев «зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему никто еще не заходил». «Записки охотника», вышедшие отдельным сборником в 1852 году, сыграли

переломную роль в творчестве Тургенева. Обратившись к народной жизни, он нашел, наконец, ту тему, которая дала ему возможность быть одновременно наблюдателем фактов и универсальным мыслителем, аналитиком, беспощадным критиком действительности и проникновенным лириком.

К концу 1840-х годов усиливается дифференциация внутри «натуральной школы». Герцен, Некрасов, Салтыков-Щедрин продолжают социально-критическое направление реализма, утверждая демократически-революционные идеи и настроения. Им начали противостоять писатели либерально-реформистского течения (Гончаров, Григорович). Особенной остротой отличались расхождения с такими писателями, как Достоевский, Островский, Дружинин, определявшими свои пути в литературе. А потому уже в конце 1840-х годов «натуральная школа» распалась, чему дополнительно способствовало усиление правительственных репрессий после 1848 г. Но, пожалуй, важнейшим фактором распада явилась *смерть Белинского* — организатора и вдохновителя «натуральной школы». Недаром один из ее активных деятелей И.И. Панаев писал:

«Кружок, в котором жил Белинский, был тесно сплочен и сохранился во всей своей чистоте до самой его смерти. Он поддерживался силой его духа и убеждений».

По-разному складывались потом отношения Тургенева с литераторами, входившими в это объединение. Он на всю жизнь сохранил теплые, дружеские отношения с критиком эстетического направления П.В. Анненковым, с публицистом и критиком, сторонником теории «искусства для искусства» В.П. Боткиным, который в молодости был членом кружка Станкевича. С ними Тургенева сближали общие политические взгляды, отражавшие позиции либерального западничества, общие мысли о задачах литературы.

С другими писателями по разным причинам у Тургенева позднее возникли разногласия. Он разошелся с И.А. Гончаровым, эстетическим кредо которого, в отличие от Тургенева,

стала объективность и неторопливость повествования. Непростыми были его отношения с Ф.М. Достоевским, после возвращения из ссылки ставшим в открытую оппозицию по отношению к ведущим общественно-политическим силам и определившим особое идейно-политическое направление — «почвенничество». И даже с давним другом и соратником по работе в «Современнике» — последовательным сторонником демократического направления в литературной и общественной деятельности Н.А. Некрасовым — *в конце 1850-х годов* у Тургенева произошел разрыв, ставший причиной ухода автора «Рудина», «Дворянского гнезда», «Накануне» из журнала, где эти романы впервые были напечатаны.

Но, вне всякого сомнения, остается бесспорным то, что «натуральная школа» стала настоящей кузницей литературных талантов, каждый из которых нашел затем свое место в великой русской литературе. И одним из тех, кто, по словам Достоевского, «вышел из гоголевской «Шинели», стал неповторимый художник слова Иван Сергеевич Тургенев.

Тургенев и «Современник»

История журнала «Современник» связана с именем *Пушкина*. Он покупает права на этот журнал незадолго до смерти — *в 1836 году*. При жизни Пушкина вышли четыре номера «Современника», который сразу выделился как издание нового типа. Именно здесь были напечатаны ранние повести Гоголя, подборка стихов молодого Тютчева и многие интереснейшие материалы на различные темы общественно-культурной жизни. После смерти Пушкина журнал перешел к его наследникам, а издателем его был давний друг поэта Плетнев.

Новую жизнь «Современник» обрел, когда *в 1846 году* его приобрели в аренду *Некрасов и Панаев*. Тем самым они осуществили давнюю мечту группы молодых литераторов, получившую название «натуральная школа», вдохновителем и идейным руководителем которой был *Белинский*. Одним из активных

деятели «натуральной школы» был Тургенев. Молодым писателям, отстаивавшим принципы реализма и демократизма в литературе, необходим был печатный орган, на страницах которого они могли бы свободно выражать свои позиции. Им и стал теперь журнал «Современник». Тургенев принял самое непосредственное участие в организации нового журнала.

Первый его номер вышел в 1847 году и подлинным его украшением стал рассказ «Хорь и Калиныч», открывший цикл Тургенева «*Записки охотника*». Здесь же публиковались и программные статьи Белинского, указавшие дальнейшие пути развития литературы «гоголевского периода» и определившие лицо «Современника» того времени. По-разному складывались потом отношения Тургенева с литераторами, входившими в «натуральную школу» и сотрудничавшими на первых порах с журналом «Современник», но неизменным оставалось его отношение к Белинскому.

После смерти Белинского в 1848 году руководство «Современником» полностью принял на себя Некрасов, а идейные позиции журнала стали определять статьи критиков революционно-демократического направления Н.Г. Чернышевского и Н.А. Добролюбова. Но поначалу в нем продолжали сотрудничать писатели и критики, стоявшие на других позициях, среди которых были И.А. Гончаров, А.В. Дружинин, А.Н. Островский, Л.Н. Толстой, Д.В. Григорович.

Тургенев также активно принимал участие в публикациях «Современника», хотя с 1847 по 1850 год он безвыездно жил за границей, а в 1852–1853 годах находился в ссылке в имении Спасское-Лутовиново за публикацию в 1852 году некролога на смерть Гоголя. Тургенев назвал его великим человеком, «который своим именем означил эпоху истории в нашей литературе».

В «Современнике» были опубликованы не только такие рассказы Тургенева, как «Муму», но и повести, определившие начало нового направления его творчества, — «Гамлет Штирковского уезда», «Дневник лишнего человека», «Затишье» и написанные чуть позже «Ася» и «Фауст».

В них Тургенев обратился к проблеме *«лишнего человека»* в новых общественных условиях. Потом он продолжил ее разработку в жанре романа — в *«Рудине»* и *«Дворянском гнезде»*. Позицию Тургенева определяет отрицательное отношение к бездеятельности дворянской интеллигенции, ее неумению найти свое место в жизни. Такой подход в целом соответствовал позиции Чернышевского и Добролюбова. Повесть *«Ася»*, а потом романы *«Рудин»* и *«Дворянское гнездо»* были высоко оценены ими.

Но уже в *«Рудине»* отношение писателя к герою не было однозначным. Еще более это относится к Лаврецкому из романа *«Дворянское гнездо»*, опубликованного в 1858 году и имевшего огромный успех. Лаврецкий — герой, собравший в себе лучшие качества патристически и демократически настроенного русского дворянства. За его личной судьбой встает вопрос об исторических судьбах целого сословия.

Человеком удивительной нравственной чистоты и чуткости предстает в романе и Лиза Калитина. Трагическая история любви Лизы и Лаврецкого составляет поэтическую основу романа, но в ней содержится и его важнейшая мысль. Оба они осознают порочность жизни, построенной за чужой счет, и не могут освободиться от тайного чувства стыда за свое непростительно счастье, что и ведет к разрыву.

В конце романа все же звучат светлые мотивы, связанные с надеждами на новое поколение, которое приветствует герой. Такой финал был воспринят многими, в том числе и ведущими критиками *«Современника»*, как прощание Тургенева с дворянским периодом, а в молодых силах видели *«новых людей»*, разночинцев.

Но отношение самого писателя к этим *«новым людям»* было весьма сложным, что показал уже следующий его роман *«Накануне»*, опубликованный в январском номере *«Современника»* в 1860 году. Пытаясь найти нового *«героя времени»*, Тургенев обратил свое внимание на историю болгарского революционера Катранова, о судьбе которого он узнал из рукописи, оставленной

ему соседом по имению — молодым помещиком Каратеевым. Эта история и была положена в основу сюжета нового романа, а Катранов стал прототипом его героя — Инсарова.

Идею произведения писатель сформулировал так: «В основание моей повести положена мысль о необходимости сознательно-героических натур ... для того, чтобы дело продвинулось вперед». Такой «натурой» и стал в романе Инсаров, погибающий в борьбе за освобождение родины от турецкого ига.

Не менее важен и образ Елены Стаховой, натуры поэтичной, любящей, жертвенной, страстно желающей быть полезной и нужной людям. Она олицетворяет собой молодую Россию. Самоотверженность и увлеченность Инсарова так поразили ее, что она не только отправляется с ним в Болгарию, но и после смерти Инсарова продолжает его дело.

Добролюбов откликнулся на роман статьей *«Когда же придет настоящий день?»*, в которой отметил, что в лице Елены вся Россия протягивает руку борцам за свободу. Но главное для критика то, что роман, по его убеждению, показывает близость того дня, когда появятся «русские Инсаровы» и начнут борьбу «с нашими внутренними турками».

Под этими «внутренними турками» Добролюбов понимает не только консерваторов, противников реформ, но и близких Тургеневу по духу либералов. Такая трактовка вступила в резкое противоречие с авторской идеей. В романе Инсаров говорит о единении всех сил Болгарии в борьбе за свободу. О таком единении, консолидации всех антикрепостнических сил в России и о примирении партий на основе общенациональной идеи мечтал Тургенев, создавая свой роман.

Таким образом, статья Добролюбова не просто противоречит авторскому замыслу, но без промаха бьет в святая святых убеждений и верований Тургенева — «гения меры». Понятно, почему писатель так противился публикации статьи Добролюбова. Он умолял Некрасова не печатать ее, но Некрасов сделал свой выбор в пользу Добролюбова, и статья появилась на страницах «Современника».

Это послужило поводом для разрыва Тургенева с журналом, у истоков которого он стоял, сотрудничество с которым длилось 15 лет. Это был и разрыв с давними друзьями и соратниками, объединенными памятью о Белинском. Разрыв назревал давно, многие добролюбовские статьи и рецензии вызвали острый протест со стороны Тургенева.

Так, в рецензии на новое издание собраний сочинений Пушкина Добролюбов приписывал великому поэту, которого боготворил Тургенев, не только «поверхностность и пристрастность» взглядов, «слабость характера», но и «чрезмерное уважение к штыку».

Подобные выпады не могли не возмущать не только Тургенева, но и многих других писателей, близких «Современнику». Вместе с Тургеневым из журнала ушли Л.Н. Толстой, И.А. Гончаров, А.Н. Островский. Так закончилась целая эпоха не только этого журнала, но и литературно-общественной жизни России.

Смысл названия романа «Отцы и дети» в свете христианской символики

На первый взгляд, смысл названия самого известного романа Тургенева вполне очевиден: антитеза «отцы и дети» отражает основной конфликт произведения как с точки зрения общественно-исторических поколений, так и с позиции семейных отношений. В первом случае участниками непримиримого конфликта являются, прежде всего, либерал-аристократ Павел Петрович Кирсанов и нигилист-разночинец Базаров. Семейный конфликт представлен, с одной стороны, разрывом с родителями, характерным для Базарова, и, напротив, восстановлением связей «отцов и детей» между Николаем Петровичем и Аркадием Кирсановыми.

Но можно взглянуть на название романа, а значит, и на его проблематику и основной конфликт, и с точки зрения обще-

философских вопросов, столь важных для писателя. Ведь итог сюжетного развития романа — смерть главного героя, что заставляет читателя обратиться от вопросов общественно-политических, исторических, к бытийным — проблемам жизни и смерти. Для чего человек живет, что оставляет он после себя, может ли реализовать свою личность, нарушив общечеловеческие законы развития и жизни на земле?

В этом контексте необходимо совершенно иначе трактовать смысл названия произведения: оно подчеркивает не антитезу, а *связь понятий «отцы и дети»*. Закон жизни, отражающий ее глубинную основу, состоит в том, что в свое время дети становятся отцами, и все повторяется вновь — это общеприродный цикл, в котором заложен религиозно-философский смысл. Главный закон — рождения и смерти всего живого, — согласно христианской традиции, дан природе Отцом — Богом. А значит, нарушение этого основополагающего закона неминуемо ставит Базарова перед проблемами, связанными с религиозным сознанием: это уже конфликт человека как сына Божьего с его небесным Отцом. Видимо, не зря Достоевский связывал образ Базарова с темой бесовства, которая станет главной в его романе «Бесы», написанном почти десятилетие после выхода «Отцов и детей». Действительно, Базаров как материалист, вряд ли согласится с тем, что все в природе определяется по воле Божьей: он сам претендует на место Творца — Бога-Отца («Природа не храм, а мастерская...»). Но что из этого получилось? «Я отрицаю жизнь, а она меня отрицает», — к этому приходит герой перед смертью. Само название «адский камень», которым определяется в романе самое обычное для того времени средство дезинфекции, вызывает зловещие ассоциации. Быть может, это своеобразное осмысление судьбы грешника, нарушившего извечный закон.

Во всяком случае, создается впечатление, что перед смертью Базаров открывает для себя ранее отрицаемый им религиозно-философский смысл жизни: теперь и для него становится ясно, что существует нечто, независимое от его воли, непод-

властное ему. Недаром он соглашается на уговоры своих несчастных родителей принять соборование перед смертью — как положено христианину, но при этом отказывается от исповеди. Торжественно, почти библейски звучит диалог старого и молодого Базаровых о долге христианина: «Сын мой» — «Что, мой отец?». Недаром многие исследователи находят здесь переключки с библейским сюжетом о блудном сыне. Ведь и о Базарове можно сказать, что он «сжег все, чему поклонялся, поклонился всему, что сжигал», и пришел, наконец, к Отцу. Даже его знаменитые слова об «угасающей лампаде», сказанные накануне смерти любимой женщине, — это своеобразная метафора христианской кончины.

Интересно, с этой точки зрения, что *имена героев* романа весьма символичны. Евгений — благородный, Павел — имя апостольское, Фенечка (Феодосия) — дар Бога, Катерина — чистая, Анна — благодать. Показательно, что имя возлюбленной Базарова в его значении «благодать» отражает очень важное христианское понятие. Это свойство Божие, которое проявляется в отношении к падшему человеку, выражаясь в прощении ему грехов и помиловании, вообще в спасении. Базарову не суждено было обрести Анну-благодать, но все же, согласно авторской позиции, его спасение, как и всего человечества, не в науке, не в отрицании всех основ, а в примирении враждующих начал. Об этом мечтал писатель, создавая свой роман. «В России, в стране всяческого, революционного и религиозного максимализма, стране самосожжений, стране самых неистовых чрезмерностей, Тургенев едва ли не единственный, после Пушкина, гений меры и, следовательно, гений культуры. В этом смысле Тургенев, в противоположность великим создателям и разрушителям, Л. Толстому и Достоевскому, — наш единственный охранитель», — так говорил в 1909 году русский поэт и религиозный философ Д.С. Мережковский.

С этой позиции интересна еще одна *значимая деталь* при описании смерти героя романа «Отцы и дети». «Содрогание ужаса» на лице Базарова при обряде соборования может быть осмыслено по-разному: ужас грешника, не подго-

182

товленного ко встрече с Богом-Отцом, которому он противостоял всю жизнь; а может быть, это протест бессильного что-либо изменить богоборца, умирающего, но не сломленного; но, возможно, это ужас одержимого (бесноватого) перед лицом Бога, знаком которого является святое миро, которое используется в обряде соборования. Видимо, ни читатель, ни даже сам автор не знают, чего здесь больше — бунта или покаяния. Но очевидно, писатель направляет наши размышления в русло религиозно-философской трактовки.

Именно так понимается роман в интересном исследовании современника Тургенева *архимандрита Феодора (А.М. Бухарева)*. Он подчеркивает, что для преодоления взаимного непонимания поколений необходимо, «чтобы «отцы» сознательно сообразовались с высочайше первообразным для всякого отчества Отцом, все благоволение Которого в Сыне, а «дети» — с верховно первообразным для всякого сыновства Сыном, в Котором вполне успокаивается дух Отеческий». Как бы ни относиться к этой трактовке, очевидно, что она обогащает наше понимание и смысла названия романа, и его проблематики, и героев произведения, возвышая его до значения всеобщего и всечеловеческого, делая роман «Отцы и дети» произведением вневременным, актуальным для прошлого, настоящего и будущего.

В эпоху смены поколений общественных деятелей Тургенев мечтает о возможности союза всех прогрессивных сил. В либералах-дворянах ему бы хотелось видеть больше смелости и решительности, а в демократах-разночинцах — трезвости и самоанализа. «Гений меры», он как бы стремится встать над схваткой, примирить враждующие партии, обуздать противоположности.

В тургеневском призыве к терпимости, его стремлении снять противоречия и крайности непримиримых общественных течений России 60–70-х годов XIX века проявилась особая тревога за судьбы грядущей русской демократии и отечественной культуры. Писатель не устал убеждать ревнителей

российского радикализма, что новый порядок должен быть не только силой отрицающей, но и силой охранительной, что, нанося удар старому миру, он должен спасти в нем все, достойное спасения. При этом писатель опирался на тысячелетний опыт претворения в жизнь главных заповедей христианства: *понимания, единения и братской любви*.

И может быть, именно потому сегодня творчество Тургенева воспринимается нашими современниками как самое актуальное, отвечающее запросам нашего времени — эпохи больших перемен рубежа XX и XXI века.

«И жизнь, и слезы, и любовь...»

В трудные дни духовного бездорожья, на закате молодости, Тургенева поддерживала любовь, которую он пронес через всю жизнь, — яркая, поистине романтическая любовь к выдающейся французской *певице Полине Виардо*. Средневековое рыцарство со священным культом «прекрасной дамы» светилось в этой любви.

Знакомство их состоялось *1 ноября 1843 года* во время гастролей в Петербурге итальянской оперы. «Священным днем» своей жизни назвал Тургенев это событие. Ко времени знакомства с Тургеневым Полина Виардо уже была очень популярна, ее голосом восхищались, поэты посвящали ей стихи, критики писали восторженные статьи. «Голос ее был чистейший меццо-сопрано, самого нежного тембра», — отмечал один из современников певицы.

Полина Виардо была не только замечательной певицей, но и обаятельной женщиной, обладавшей какой-то таинственной, завораживающей красотой, широко образованным человеком и интересным собеседником. Она дружила со многими выдающимися людьми своего времени, например, с известной французской писательницей Жорж Санд, автором знаменитых романов «Индиана» и «Консуэлло».

Тургенев многое принес в жертву своей любви к Полине Виардо. Конечно, были в его жизни другие увлечения и встречи, а в доме матери воспитывалась его дочь Полина, о которой писатель заботился до конца своих дней.

Но именно семья Виардо постепенно становится для него родной, а их дом — его вторым домом. Он подолгу живет в их имении *Куртавель*, недалеко от Парижа, сопровождает Виардо в ее многочисленных гастрольных поездках, а ее мужу Луи Виардо, переводчику и критику, помогает переводить русских классиков.

С начала 1860-х годов писатель постоянно живет за границей, лишь изредка приезжая в Россию — обычно лето он стремился провести в родном имении Спасское-Лутовиново. Но теперь и за границей у него появляется собственный дом.

Весной 1863 года Полина Виардо простилась с парижской публикой и переехала с семьей в немецкий город *Баден-Баден*. Вслед за нею и Тургенев приобрел здесь участок земли, прилежавший к вилле Виардо, и построил дом. Торопливые наезды в Москву и Петербург становятся все более редкими, он рвется в Баден-Баден к единственной любви своей жизни. Письма Тургенева к Полине Виардо по-прежнему полны почти юношеского огня:

«Ах, мои чувства к вам слишком велики и могучи. Я не могу больше жить вдали от Вас, ... день, когда мне не светили Ваши глаза, — день потерянный».

Эта светлая любовь, пронесенная до конца жизни, поддерживала, давала надежду, вдохновляла на творчество. В годы жизни за границей Тургенев пишет меньше, чем прежде — сказываются возраст, болезни. Но его творческая энергия не иссякает до самых последних дней. Ее питают две самые большие любви писателя — любовь к прекрасной женщине и любовь к далекой родине.

Недаром уже совсем немолодой писатель создает совершенно удивительные по силе и свежести произведения о любви — повесть *«Вешние воды»*, близкую по тематике ранним

повестям «Ася» и «Первая любовь»; мистико-философские новеллы о любви, жизни и смерти *«Песнь торжествующей любви»*, *«Клара Милич»*.

За границей созданы и два последних романа Тургенева. В 1867 году в «Русском вестнике» был опубликован роман «Дым», в котором показан период брожения умов. Роман не принес писателю успеха, со всех сторон посыпались нападки; выражения недовольства тем, как писатель изобразил различные общественные силы. Другой роман — «Новь», увидевший свет в 1877 году, — связан уже с новой эпохой жизни России. Тургенев изобразил здесь революционную молодежь, готовую пожертвовать жизнью во имя народа, — прежде всего в образах Нежданова и Марианны. Роман «Новь» также вызвал множество самых разноречивых откликов, но передовые круги русского общества встретили его сочувственно. Так началось «возвращение» к писателю его читателя, прежде разорванные связи вновь стали соединяться.

В те же годы произошло символическое событие. В 1875 году сын поэта В.А. Жуковского, Павел Васильевич, передал Тургеневу хранившийся у его отца пушкинский талисман-перстень. Устойчивое предание гласит, что некогда считалось традицией вручать этот перстень как знак всеобщего признания одному из живущих русских поэтов. И вот к Тургеневу потянулись толпы поклонников и в Спасское-Лутовиново в России, и за границей — во Франции — *на виллу в Буживале* под Парижем, приобретенной совместно Тургеневым и семейством Виардо *в 1874 году*.

Ведь уже с шестидесятых годов имя Тургенева, во многом благодаря его связям с семьей Виардо, становится широко известным не только в России, но и на Западе. Полина Виардо, хорошо знакомая со многими известными деятелями культуры, ввела в их круг и Тургенева. Тесные дружеские отношения он поддерживал с такими выдающимися писателями, как *Гюстав Флобер*, автор знаменитого романа «Мадам Бовари»; *Эмиль Золя*, основоположник особого направления — натурализма —

во французской литературе; *Ги де Мопассан*, блестящий и остроумный новеллист, автор романов «Жизнь» и «Милый друг». Все они высоко ценили художественное мастерство Тургенева, учились у него.

Так, Тургенев стал первым из русских писателей, признанным на Западе — до грядущей славы Толстого и Достоевского было еще далеко. В 1879 году в Англии Оксфордский университет присвоил ему степень *доктора естественного права* за содействие «Записками охотника» освобождению крестьян. Тургенев справедливо гордился и тем, что он стал пропагандистом русской литературы и культуры на Западе: переводил, редактировал переводы русских авторов, вместе с мужем Полины — Луи Виардо — содействовал их изданию.

Одно омрачало жизнь великого художника слова на закате его дней: он был вдали от родины, и любимая женщина очень ревниво относилась к его стремлению подольше задержаться в родных для сердца местах. Ведь теперь и в России, наконец, к нему пришло долгожданное признание.

Приезды писателя в Россию в 1879-м и 1880-м годах превратились в шумные чествования его таланта, особенно во время пушкинских торжеств в Москве по случаю открытия памятника поэту. Писатель повсюду был желанным гостем. Его приглашали выступать на всякого рода литературных и благотворительных вечерах, а квартира, в которой он останавливался, тут же превращалась в место паломничества. Толпы поклонников следовали за ним, причем особенно горячо приветствовала знаменитого писателя молодежь, считавшая Тургенева своим учителем и единомышленником.

Тургенев был счастлив: наконец пришел столь долгожданный и заслуженный успех, признание читателей, для которых он трудился всю жизнь. Казалось, наконец-то соединилось несоединимое: родина, любовь, вдохновение. И несмотря на болезни и нездоровье, писатель принимается за новую работу; ставшую его лебединой песней — она получила название «*Стихотворения в прозе*».

Эта книга, вышедшая за год до смерти писателя, состоит из отдельных небольших по объему произведений, написанных ритмизированной прозой. Она представляет собой лирический цикл, удивительный сплав поэзии и прозы, позволяющий вместить «целый мир» в зерно небольших размышлений, названных автором «последними вздохами ... старика». Но как молодо звучат многие прекрасные стихи этого цикла! Ведь в них по-прежнему дышит любовь. Недаром П.В. Анненков назвал их «тканью из солнца, радуги и алмазов, женских слез и благородства мужской мысли».

А завершалась эта книга стихотворением, ставшим торжественным гимном русскому языку, отразившим еще одну великую любовь писателя — любовь к России, веру в ее будущее: «Но нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу!».

Эти две великие любви, пронесенные через всю жизнь, поддерживали Тургенева, когда для него настали дни тяжелых испытаний: мучительная болезнь приковала писателя к постели. Тургенев умер 22 августа (3 сентября н.с.) 1883 года в 2 часа пополудни в Буживале. В бреду, прощаясь с Полиной Виардо и ее семьей, он, казалось, забывал, что перед ним французы, и говорил с ними по-русски. Картины русской жизни, родные места витали в его угасающем сознании: «Прощайте, мои милые, мои белесоватые...» — были его последние слова. На родине нашел он свое последнее пристанище: согласно завещанию Тургенев похоронен в *Петербурге, на Волковом кладбище*, рядом с Белинским. А его творчество, в котором воплотилось все — «и жизнь, и слезы, и любовь», — теперь принадлежит миру.

Литература к разделу

1. *Беляева И.А.* Творчество Тургенева. М., 2002.
2. *Чернов Н.М.* Тургенев И.С. в Москве. М., 1999.

3. Недзведский В.А., Пустовойт П.Г., Полтавец Е.Ю. И.С. Тургенев: «Записки охотника», «Ася» и другие повести 50-х годов, «Отцы и дети». М., 2000.
4. Лебедев Ю.В. Тургенев. М., 1990.
5. Троицкий В.Ю. Книга поколений: О романе И.С. Тургенева «Отцы и дети». М., 1979.
6. Архимандрит Феодор (А.М. Бухарев). Разбор двух романов, касающихся важных затруднений и вопросов современной мыслительности и жизни: «Что делать?» г. Чернышевского и «Отцы и дети» г. Тургенева // Архимандрит Феодор (А.М. Бухарев). О духовных потребностях жизни. М., 1991. С. 115–183.
7. Дмитриев А.П. «Отцы и дети» И.С. Тургенева глазами духовных критиков // Литература в школе. 1996. № 5.
8. И.С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества. Л., 1982.
9. Тургенев в воспоминаниях современников. В 2 тт. М., 1969.

НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ НЕКРАСОВ

«За славой я в столицу торопился» (Начало творческого пути Некрасова)

Н.А. Некрасов вошел в литературу как автор поэтического сборника *«Стихотворения Н.А. Некрасова»*, опубликованного в 1856 году и имевшего небывалый успех у современников, невиданный со времен Пушкина. Эта книга явилась итогом многолетней творческой работы — в нее вошло лучшее, что было написано Некрасовым к тому времени. В ней перед русским читателем предстал большой и абсолютно оригинальный русский поэт, со своим неповторимым стилем, со своим взглядом на вопросы искусства и жизни. Но

первое выступление поэта в печати было совсем не таким удачным. Его сборник *«Мечты и звуки»*, изданный в 1840 году, в который вошли юношеские стихи начинающего поэта, повторил печальную судьбу первой книги так высоко ценимого потом Некрасовым Гоголя: как и гоголевский *«Ганс Кюхельгартен»*, первый сборник Некрасова был уничтожен самим автором. В докладе постараемся рассмотреть, что же представляла собой эта ранняя лирика поэта, почему его постигла столь явная творческая неудача и какой урок вынес из своей первой попытки обрести известность и славу Некрасов.

В Петербург Некрасов отправился из родового имения *Грешнево* Ярославской губернии. Отец Алексей Сергеевич Некрасов забрал сына из *Ярославской гимназии*, куда Николай поступил в 10 лет, до окончания курса, чтобы отдать его учиться в Петербургский кадетский корпус. Но сам Николай мечтал об ином: его не привлекала военная служба, он хотел поступить в Петербургский университет. Об этом же мечтала и мать будущего поэта Елена Андреевна, которая с ранних лет старалась привить детям любовь к литературе — рассказывала им о великих писателях, знакомила с произведениями Шекспира, Данте, Пушкина. В гимназии, где образование было не на высоком уровне, Некрасов много времени уделял самостоятельному чтению. Его интересы были связаны с популярной тогда романтической поэзией — Жуковского, Пушкина, Байрона. Под влиянием этих писателей он и сам стал пробовать сочинять стихи. Вот как он об этом потом вспоминал: «Чтение романов развило во мне идеализм настолько, что одних ежедневных житейских мелочей мне казалось недостаточно для наполнения пустоты жизни, и я скоро почувствовал стремление к невещественным интересам: с детской доверчивостью к собственным силам принялся я писать стихи... и Боже мой!.. Чего не писал я... и сатиры, и элегии, и поэмы... и драмы... и повести... и все это, не имея понятия ни о сатире, ни об элегии, ни о повести, ни о драме...». Уже тогда юноша мечтает

190

увидеть свои произведения в печати, не подозревая об их незрелости и явной вторичности по отношению к великим литературным образцам.

Вот почему вопреки воле отца Некрасов так стремился поступить в университет: прекрасное гуманитарное образование, которое он смог бы там получить, позволило бы ему на более высоком уровне продолжать свои занятия литературой. Но все обернулось иначе. Узнав, что сын ослушался, отец, который отличался вспыльчивым характером, отказал ему в материальной помощи. Так 16-летний Некрасов остался в большом, холодном, враждебном городе совершенно один — без денег и без какой-либо помощи. Пожалуй, даже Гоголь не испытывал таких лишений и невзгод на первых порах своей петербургской жизни. Много позже Некрасов рассказывал одному из своих знакомых об этом времени: «Ровно три года я чувствовал себя постоянно, каждый день голодным. Приходилось есть не только впроголодь, но и не каждый день. Не раз доходило до того, что я отправлялся в один ресторан на Морской, где дозволялось читать газеты, хотя бы ничего и не спросил себе. Возьмешь, бывало, для виду газету, а сам подвинешь к себе тарелку с хлебом и ешь». Комнату приходилось снимать самую скромную, на Васильевском острове, а чтобы меньше платить, Некрасов поселился там с таким же бедняком, молодым художником Даненбергом. «Чтобы чем-либо кормиться и платить за квартиру, молодые люди стали продавать свои вещи. Вскоре дошло до того, что и продавать-то было нечего. Тогда было решено продать шинель Некрасова, а довольствоваться шинелью Даненберга им обоим... И сапоги у Некрасова и Даненберга были одни, и носили они их по очереди», — так рассказывает писатель Н. Успенский. Не удивительно, что в эти годы Некрасов много и тяжело болел, что еще более усугубляло нужду. Ему даже приходилось иногда ночевать в ночлежных домах, вместе с нищими. Именно тогда он приобрел тот печальный, но очень ценный для писателя-демократа опыт, который позволил ему так точно в своих стихах расска-

зывать о жизни городской бедноты («Еду ли ночью по улице темной...», «Маша», цикл «О погоде» и др.).

Но все эти невзгоды не сломили решимость юноши, который твердо знал, ради чего пошел на это:

Я отроком покинул отчий дом.
(За славой я в столицу торопился).
В шестнадцать лет я жил своим трудом,
А между тем урывками учился, —

так рассказывал поэт об этих годах в поэме «*Мать*». Действительно, Некрасов не пренебрегал никаким трудом: давал частные уроки, правил корректуры, писал прошения, письма и т.д. За все это платили гроши, но все же это было лучше, чем ничего. Можно сказать, что в это время Некрасов жил так, как многие из героев произведений Ф.М. Достоевского — его соратника по «натуральной школе», с которым поэт познакомился спустя несколько лет. Но в отличие от них, Николай был тверд в своем намерении поступить в университет и стать писателем. Вот как он сам говорит об этом: «Я решился во что бы то ни стало поступить в университет и стал всеми силами заботиться о средствах приготовиться к экзамену. С утра до вечера в продолжение пяти дней шатался я по рынку, скупая у букинистов и разного рода бродяг книги, нужные для моей цели; мне удалось купить их за весьма дешевую цену, и я с жаром принялся читать историю, географию, грамматику... Около месяца продолжались мои занятия... Я был спокоен и внутренне радовался своим успехам. Но увы! Небольшая сумма, которую я имел, начала истощаться... Скоро дело дошло до того, что мне... нечем было жить, и я принужден был бросить все свои занятия, чтобы приняться за какой-нибудь способ к существованию...». Эти воспоминания объясняют, почему с таким трудом Некрасов поступил в *Петербургский университет* — ему удалось это сделать лишь после двух попыток. Наконец, он был зачислен вольнослушателем, стал посещать лекции, но опять же из-за нужды регулярно и систематически заниматься не смог.

Но зато теперь он приступил к осуществлению своей заветной мечты — заручившись поддержкой друзей, в 1840 году Некрасов выпускает сборник своих стихов *«Мечты и звуки»*, большая часть которых была написана еще в гимназический годы. И тут начинающего поэта ждал страшный удар: вместо славы и признания он встретил крайне жесткую критику, причем даже со стороны такого метра, как *В.Г. Белинский*, который в своем отзыве отметил, что «посредственность в стихах нетерпима».

Почему же тот, кто потом стал другом, соратником, идейным вдохновителем Некрасова, так сурово оценил его первые стихотворные опыты? Действительно, юношеские стихи поэта были незрелыми, подражательными и слабыми в художественном плане. Представление о них можно составить по балладе *«Ворон»*. В ней говорится о том, как голодный ворон обращается к коню, который привез рыцаря Тебальда на свидание с невестой Вероникой, и просит, чтобы он убил своего всадника. Конь, обольщенный речами ворона, сбросил и убил всадника — «свершилася воля судьбы». Невеста, увидев мертвого возлюбленного, тоже упала замертво. И завершается эта кровавая история словами: «...ужасный удел / Тебальда постиг с Вероникой». Другие произведения из этого сборника также рассказывают о рыцарях, нечистой силе, фантастических существах и мистических событиях (баллады *«Рыцарь»*, *«Водяной»*, *«Пир ведьм»* и др.).

Вместе с тем уже в этот сборник вошло несколько стихотворений, отличающихся от романтико-фантастических баллад. В них чувствуется то, что станет отличительной особенностью поэзии Некрасова: стремление выразить в стихах подлинное страдание и боль, сочувствие к униженным и угнетенным:

Кто у одра страдающего брата
Не пролил слез, в ком состраданья нет,
Кто продает

(«Тот не поэт»)

Но подобных стихотворений в сборнике было совсем немного, и они почти не выделялись среди романтической лирики и баллад, составивших его основу. Вместе с провалом этой книги Некрасов не только потерял надежду обрести славу, но и свое материальное положение ему поправить не удалось. Но юноша сделал для себя необходимые выводы из всей этой истории. Он понял, что литература — это очень серьезное дело, которому нужно отдавать все силы души и сердца. Но и этого недостаточно: надо обладать определенными знаниями о жизни, о литературе, надо искать в ней свое место и свой стиль. А для этого ему еще предстояло многое сделать, многое понять, разобраться в текущей литературной жизни.

Вот почему Некрасов почти прекратил писать поэтические произведения и с головой окунулся в *журналистику*. Он становится постоянным сотрудником таких изданий, как журнал «Пантеон русского и всех европейских театров», «Литературная газета». Их редактором был *Ф.И. Кони*. Работы у молодого сотрудника было очень много: он печатает очерки, рассказы, повести, фельетоны, критические статьи, рецензии. К тому времени относятся и драматические опыты Некрасова: как и многие другие современные ему писатели, он на заказ пишет небольшие комические пьески и водевили для Александринского театра — такие произведения легкого жанра были популярны у публики, хотя чаще всего они не были оригинальными произведениями, а лишь переделками из репертуара французских театров. Но уже здесь появляется тот живой, остроумный, меткий язык, который потом будет отличительной особенностью стиля Некрасова. Правда, своим именем он старался эти произведения не подписывать, а пользовался разными псевдонимами: Наум Перепельский, Феклист Онуфрич Боб и т.д. Как тут не вспомнить начало творческого пути А.П. Чехова, ведь и ему тоже пришлось заниматься поденной работой в различных журналах, в основном юмористических, и тоже в те годы будущий великий русский писатель и драматург пользовался псевдонимами: Антоша Чехонте, Брат своего

194

брата и т.д. Каждому из писателей этот непростой период их творческой жизни многое дал не только с точки зрения материала, но и выработки определенных художественных принципов и приемов. Ведь не зря потом поэзия Некрасова так близка «прозе дня», в стихах поэт сумел заговорить о таких «непоэтических» вещах, о которых раньше могли писать только в прозе.

Показательно и то, что именно к раннему периоду творчества Некрасова относится и работа над большим романом, который назывался *«Жизнь и похождения Тихона Тросникова»* (1843). В нем намечается та тема, которая потом войдет как главная в поэзию Некрасова. Роман во многом автобиографичен: он повествует о жизни городской бедноты, которой противопоставлена жизнь богачей — генералов, чиновников, знаменитых журналистов. Петербург уже здесь представлен писателем как город страшных социальных контрастов, а сознание его целиком на стороне тех, кто живет в нищете и не может даже близко подойти к роскошным особнякам вельмож. «Я узнал, что у великолепных и огромных домов, в которых замечал я прежде только бархат и золото... есть чердаки и подвалы, где воздух сыр и зловреден, где душно и темно и где на голых досках, на полусгнившей соломе в грязи, стуже и голоде влачатся нищета, несчастья и преступления. Узнал, что есть несчастливцы, которым нет места даже на чердаках и в подвалах, потому что есть счастливы, которым тесны целые дома... И сильнее поразили меня такие картины, неизбежные в больших и кипящих народонаселением городах, глубже запали в душу, чем блеск и богатства твои, обманчивый Петербург. И не веселят уже меня твои гордые здания и все, что есть в тебе блестящего и поразительного...». Эта картина, нарисованная Некрасовым, поразительно похожа на те, которые мы знаем по произведениям Достоевского. Очевидно, общность идейно-эстетических принципов ощущалась и многими другими писателями-современниками Некрасова, которые вскоре объединились вокруг Белинского. Знакомство с ним Некрасова состоя-

лось в 1841 году и вскоре перешло в дружбу. Именно знакомство с критиком помогло поэту закончить свои «университеты», лучше понять и окружающую жизнь, и свой путь в литературе. В группе молодых писателей «натуральной школы» Некрасов стал одним из лидеров, а с покупкой журнала «Современник» окунулся с головой в редакционно-издательскую работу. В те годы он почти не печатается как поэт, но глубокая внутренняя перестройка уже начала давать свои плоды. Белинский увидел в Некрасове одаренного писателя, приветствовал появление новых стихов, которые были совсем непохожи на раннее незрелое творчество. Одно из таких стихотворений, написанное в 1845 году, вызвало восторг критика. «Да знаете ли вы, что вы поэт — и поэт истинный!» — сказал Белинский Некрасову. Это было стихотворение «*В дороге*», которое в знаменитом сборнике 1856 года открывало первый его раздел. Так завершились первые ученические опыты поэта, и перед ним действительно открылась дорога в большую литературу, где он с тех пор занял место одного из самых оригинальных, ни на кого не похожих русских поэтов.

Некрасов и русская живопись второй половины XIX века

Все мы знаем, что произведения литературы часто находят отражение в живописи. Ко многим из них талантливые художники делают иллюстрации, отображая средствами другого искусства то, что стремится выразить художник слова, внося при этом свое понимание. Стали знамениты, например, иллюстрации Л.О. Пастернака, отца поэта Бориса Пастернака, к произведениям Л.Н. Толстого, высоко оцененные самим писателем. Бывают случаи, когда тот или иной писатель, обладая талантом живописца, старается раскрыть волнующие его темы не только в слове, но и в красках, как это делал, например, М.Ю. Лермонтов. Но случается и так, что произведения раз-

196

ных видов искусства появляются независимо друг от друга, но их тематика и даже стиль могут оказаться в чем-то очень сходными. Речь в данном случае не идет об иллюстрациях в собственном смысле, скорее, можно говорить о внутреннем родстве, возникающем между художником слова и кисти. Об этом пойдет речь в докладе.

В тот период, когда творчество Некрасова достигло своей зрелости и стало очень популярным в самых широких кругах русского общества, в России появилась целая плеяда молодых художников, которые также работали в реалистической манере и стремились показать самые тяжелые, даже страшные стороны жизни русского народа. Борясь против академического искусства, которое стремилось во всем следовать сложившимся стереотипам, группа молодых художников во главе с И.Н. Крамским в 1863 году демонстративно ушла из академии. Это событие стали называть «бунтом четырнадцати» — по количеству участвовавших в этом процессе воспитанников Академии художеств. Затем они создали в Петербурге независимую группу — Артель, которая в 1870 году, объединившись с московскими единомышленниками, стала основой знаменитого *Товарищества передвижных художественных выставок*. Это была первая в истории русского изобразительного искусства самостоятельная организация художников, которая начала систематически приобщать широкие круги зрителей к новейшим достижениям искусства. Художники, которых стали называть «передвижниками», устраивали свои выставки не только в Москве и Петербурге, но и во многих провинциальных городах России. Как в свое время писатели, объединившиеся в группу «натуральной школы», эти художники отстаивали в искусстве принципы реализма и демократизма. Как и в литературном объединении, организованном еще в начале 1840-х годов, среди передвижников оказались самые яркие, оригинальные таланты, которые вскоре превратились в крупнейших русских художников, составивших славу русского искусства. Среди них были В.Г. Перов, И.Н. Крамской, Н.Н. Ге, И.Е. Репин, В.И. Суриков и

другие. Они не только сумели раскрепостить искусство от традиционных шаблонов, проложив дорогу новаторскому реалистическому принципу отражения жизни в живописи, но и вместе с П.Я. Третьяковым, основателем знаменитого на весь мир музея, способствовали усилению роли изобразительного искусства в общественной жизни страны.

У истоков новых процессов в 1860-е годы стал московский художник *В.Г. Перов*, в творчестве которого ведущей стала именно реалистическая тенденция. Часто на его полотнах правдиво, без прикрас изображается тяжелая жизнь народа. Эта тема оказалась созвучна некрасовской «кнутом иссеченной Музе», а потому можно найти много общего в произведениях поэта и живописца, хотя Перов никогда не иллюстрировал произведения Некрасова. Конечно, он был знаком с творчеством одного из самых прославленных и популярных в то время русских поэтов, в частности, он с большим интересом прочитал появившуюся в 1863 году поэму *«Мороз — Красный нос»*. Свообразным откликом на это произведение явилась картина художника *«Похороны крестьянина»*. Далеко не все в ней совпадает с известным эпизодом из поэмы Некрасова, но по тематике, стилю и самому духу эти произведения, безусловно, близки. Оба автора стараются максимально выразительно и достоверно показать безысходность горя крестьянки и ее детей, потерявших мужа, отца, кормильца и защитника. Сцена похорон Прокла у Некрасова показана в первой части поэмы, которая носит красноречивое название *«Смерть крестьянина»*:

Савраска увяз в половине сугроба —
Две пары промерзлых лаптей
Да угол рогожей покрытого гроба
Торчат из убогих саней.

Так открывается эта часть поэмы. Потом следует рассказ о тяжелой жизни крестьянской семьи, о Прокле и Дарье, их детях Маше и Грише, и лишь потом в XIII строфе поэт возвращается к горестной картине похорон.

Убитая, скорбная пара,
Шли мать и отец впереди.

Ребята с покойником оба
Сидели, не смея рыдать,
И, правя савраской, у гроба
С вожжами их бедная мать

Шагала... Глаза ее впали,
И был не белей ее щек
Надетый на ней в знак печали
Из белой холстины платок.

Этот портрет Дарьи резко контрастирует с памятным всем описанием величавой славянки, данным выше. Живописец не может, как поэт, показать событие во времени. Он запечатлевает лишь один момент, а потому его выбор имеет огромное значение в общем замысле картины. Само изображение должно быть максимально сконцентрировано на главном, для чего пишется художественное полотно — и для этого используются различные художественные средства. Перов выбирает действительно один из самых драматичных моментов жизни крестьянской семьи, и для него, в отличие от Некрасова, центр внимания — это страшное горе, которое постигло семью. В выборе художественных средств Перов крайне лаконичен: в центре картины — лошадь, запряженная в сани, на них — гроб с покойником, вдова и двое детей. Если у Некрасова говорится о провожающих повозку односельчанам, о матери и отце покойного, которые идут впереди, то у живописца никого больше на картине нет. Тем самым он усиливает ощущение гнетущего, страшного одиночества, которое охватывает и зрителя, стоящего перед этой картиной.

Другой интересный момент — художник, в отличие от Некрасова, не показывает лица крестьянки. На первый взгляд кажется, что это упущение художника: ведь именно лицо, взгляд («глаза ее впали...») психологически достоверно показывают внутреннее состояние человека. Но Петров использует другие

возможности живописи: хотя крестьянка на его картине показана спиной, впечатление от ее горя еще более усиливается. Это интересный композиционный прием: линия согнутой спины и безнадежно опущенных рук, повторенная в очертаниях лошади, саней, гроба, позах детей, передает тоску, одиночество, горе, которое как бы согнуло и людей, и все, что их окружает.

Пейзаж на картине Перова также способствует созданию этого общего впечатления: мы видим пустынную, унылую дорогу, над которой нависла страшная свинцовая туча — вот-вот разразится метель. Общий тон картины тусклый, серо-коричневый, что также отвечает общему настроению. А едва заметная вдалеке полоса заката, создающая контраст этому унылому фону, лишь подчеркивает его безысходность: на фоне этого «луча света» еще ярче прорисовывается скорбная поза крестьянки, ее детей, тощей клячи, везущей гроб с покойником.

Так по-разному, каждый в соответствии с возможностями своего искусства, художник и поэт раскрывают сходную тему — народных страданий. Оба они не просто показывают эту картину, но и выражают в ней свое сочувствие к обездоленным, заставляя и нас сопереживать им.

Другой интересный пример связан с творчеством знаменитого художника-передвижника *И.Е. Репина*. Можно сказать, что в целом живопись крупнейшего русского художника-реалиста близка и созвучна творчеству Некрасова. Как и поэт, художник с полным правом мог бы сказать: «Я лиру посвятил народу своему...». Особенно ярко близость образов и их изображения средствами разных видов искусства заметна в теме труда бурлаков.

Всем памятна картина Репина, принесящая ему мировую славу, «*Бурлаки на Волге*» (1873). Помимо этого произведения, художник создал еще две картины на ту же тему — «*Бурлаки*» и «*Бурлаки, идущие вброд*». В первой из них Репин изобразил группу бурлаков на фоне спокойной, величественной реки. Но это спокойствие не вызывает чувства умиротворения, а скорее, наоборот — голубая гладь Волги контрастирует с серым пят-

200

ном — группой бурлаков — и наводит на мысль о неизменном течении их нелегкой жизни. Другая картина показывает бурлаков на фоне черного, покрытого тучами неба. Река беспокойна, а вдали над водой реет птица — буревестник. Эта обстановка наводит на размышления о грядущей буре, которая может развиться не только в природе, но и среди людей, судьба которых не дает никаких иных надежд на перемены к лучшему.

Но, безусловно, самым ярким полотном художника на эту тему является картина «Бурлаки на Волге». При взгляде на нее сразу вспоминаются слова Некрасова из стихотворения *«Размышления у парадного подъезда»*:

Выдь на Волгу: чей стон раздается
Над великою русской рекой?
Этот стон у нас песней зовется —
То бурлаки идут бичевой!..

Это стихотворение было написано задолго до картины Репина — еще в 1858 году, и было хорошо известно, особенно в кругах демократической интеллигенции. Но оказывается, Репин, создавая свое полотно, не знал произведения Некрасова. «Стыдно признаться, — писал художник впоследствии, — никто не поверит, что я впервые прочитал некрасовский «Парадный подъезд» только уж года два спустя после поездки на Волгу. Я не имел права не прочитать этих дивных строк о бурлаках. И все считают, что картина моя и произошла-то у меня как иллюстрация к бессмертным стихам Некрасова; сообщая это только в силу правды». Этот пример еще раз доказывает, что независимо друг от друга художники кисти и слова могут обращаться к сходным темам и создавать внутренне созвучные произведения. Более того, и другие стихотворения Некрасова могут быть сопоставлены с картиной Репина.

Всмотримся в нее внимательней. Первое, что бросается в глаза, — общее у всех бурлаков выражение нечеловеческого напряжения, которое согнуло их плечи, обвязанные лямкой. Ведь труд бурлака — тянуть за собой груженую баржу — не

случайно считался одним из самых тяжких. Такой труд может уродовать человека, исковеркать его физически и духовно. Не раз об этой стороне труда бурлаков писал и Некрасов:

Унылый, сумрачный бурлак!..
Всё ту же песню ты поешь,
Всё ту же лямку ты несешь,
В чертах усталого лица
Всё та ж покорность без конца.
(«На Волге»)

Сдавленная лямкой грудь исторгает уже не песню, а хрип и стон, похожий на «похоронный крик», как говорит в поэме «На Волге» Некрасов:

Почти пригнувшись головой
К ногам, обвитым бичевой,
Обутым в лапти, вдоль реки
Ползли гурьбою бурлаки.
И был невыносимо дик
И страшно ясен в тишине
Их мерный, похоронный крик...»

Именно так изображены бурлаки и на картине Репина. Это групповой портрет, но вместе с тем на нем различимы и отдельные лица, фигуры, за которыми стоит личная драма каждого конкретного героя произведения живописца. Вот на дальнем плане фигура согбенного бурлака с поникшей головой, который, кажется, из последних сил тянет свою лямку. Он страшно исхудал, руки болтаются, как плети, и кажется, что еще один шаг — и он упадет. Как верно подметил Некрасов, такому человеку уже все равно, что с ним будет:

Когда бы зажило плечо,
Тянул бы лямку, как медведь,
А кабы к утру умереть —
Так лучше было бы ещё.
(«На Волге»)

Но есть на картине и другие лица. На переднем плане в первой паре шагают бурлаки сильные, выносливые, которым

по плечу их богатырский труд. Они даже чем-то напоминают героя из поэмы *«Кому на Руси жить хорошо»* Савелия — богатыря святорусского. Но, очевидно, как и у него, их судьба тяжела и беспросветна. Об этом в самой поэме рассказывается в последней главе *«Пир — на весь мир»*, где представлена широчайшая панорама жизни народа. В этой части очень много песен на разные темы, связанные с народной жизнью, и конечно, есть среди них и песня *«Бурлак»*. Показательно, что в ней речь идет не только о тяжести труда бурлака, об их нелегкой судьбе, но и говорится о стойкости, способности вынести все и не сдаться, не потерять лучшее, что есть в народе — трудолюбие, силу, бодрость, способность не унывать и сохранять любовь к ближним:

И падал он, и вновь вставал,
Хрипя, «Дубинушку» стонал;
До места барку дотянул
И, в бане смыв поутру пот,
Беспечно пристанью идет...

.....
Он бодро шел, жевал калач,
В подарок нес жене кумач,
Сестре платок, а для детей
В сусальном золоте коней.
Он шел домой — неблизкий путь,
Дай Бог дойти и отдохнуть!

Вот и молодой бурлак, изображенный в центре группы на картине Репина, как будто хочет сорвать с себя лямку. На его лице выражение какого-то удивления: может, он задумался о своей жизни и жизни своих товарищей, а может, решил что-то поменять в своей судьбе?

Так и у Некрасова в поэме *«Кому на Руси жить хорошо»* после песни *«Бурлак»* Гриша Добросклонов задумывается о судьбе всего народа и страны:

С бурлака мысли Гришины
Ко всей Руси загадочной,
К народу перешли.

Так два художника в своих произведениях стремятся не только правдиво показать самые страшные стороны народной жизни, но и выходят на уровень больших социальных проблем, которые они ставят перед русским обществом и заставляют средствами своего искусства задуматься и попытаться найти на них ответ. Для нас же каждое из таких творений — это возможность соприкоснуться с высоким искусством и поразмышлять вместе с их творцами о мире и месте в нем человека.

Литература к разделу

- 1 *Бойко М.И.* Лирика Некрасова. — М., 1977.
- 2 *Илюшин А.А.* Поэзия Некрасова. — М., 1998.
3. *Мальцева К.В.* Изучение произведений Н.А. Некрасова в школе. — М., 1953.
4. Н.А. Некрасов в воспоминаниях современников. — М., 1971.
5. И.Е. Репин. Далекое — близкое. — М., 1937.
6. *Розанова Л.А.* О творчестве Н.А. Некрасова. — М., 1988.
7. *Скатов Н.Н.* Некрасов. — М., 1994.
8. *Степанов Н.Л.* Н.А. Некрасов. — М., 1962.
9. *Чуковский К.И.* Мастерство Некрасова. — М., 1971.

МИХАИЛ ЕВГРАФОВИЧ САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН

Я родом из детства

Детство — это время, когда закладываются основы личности, определяется то, что дает импульс ее развитию. Вот по-

чему так важно понять, что формировало будущего писателя, что вошло в его душу с ранних лет и затем претворилось в его творчестве. Мы хорошо знаем историю жизни Пушкина, Лермонтова, Толстого, Достоевского и многих других замечательных русских писателей. А вот о Салтыкове, ставшем впоследствии писателем Щедриным, сведения очень скупы: как правило, упоминается о его службе, вятской ссылке и работе в журналах. Но дар писателя-сатирика, которым обладал Щедрин, поистине уникален: для него необходимы особые личностные качества, особый взгляд на мир. Как же он формируется, что лежит в его основании? Быть может, понять это нам поможет детство писателя.

Жизнь его была насыщенной и во многом необычной: прежде чем прославиться как сатирик, Щедрин прошел большую школу жизни, школу испытаний и потерь, надежд, ошибок, разочарований и открытий. А началась она еще в детстве. Он родился *15 января (27 по старому стилю) 1826 года* в семье богатых помещиков Тверской губернии Салтыковых в селе *Спас-Угол*. Оно получило такое название из-за того, что находилось на «углу» уезда и губернии. Село делилось на две части: селцо Спасское, где находилась помещичья усадьба, и деревню, в которой жили крестьяне.

Отец писателя *Евграф Васильевич Салтыков* принадлежал к старинному дворянскому роду. Получив неплохое для своего времени образование, он знал четыре иностранных языка, много читал и даже писал стихи. Карьеры он не сделал, и выйдя в отставку в 1815 году, решил поправить свое незавидное материальное положение выгодной женитьбой. Свадьбу сыграли в 1816 году. Немолодой уже сорокалетний дворянин женился на пятнадцатилетней дочери довольно богатого московского купца *Ольге Михайловне Забелиной*. Сразу же после свадьбы молодожены поселились в родовом поместье Салтыковых селе Спас-Угол. Незадолго до свадьбы Евграф Васильевич закончил здесь постройку нового барского дома, где и родились их дети: Дмитрий, Николай, Надежда, Вера, Любовь,

шестым был Михаил, а после него появились на свет еще два брата — Сергей и Илья. Всего — 8 детей! Пожалуй, даже для дворянских семей той эпохи многовато: обычно было 3—4, иногда пятеро детей, но восемь! Как могло такое «многолюдство» отразиться на детстве писателя?

Мы знаем, как не хватало в детстве материнской ласки Пушкину — но у него была няня. Рано остался без матери Лермонтов — но у него была любящая бабушка. Щедрина, кажется, повезло больше: его родители прожили достаточно долго, было много братьев и сестер. Но атмосфера в семье сложилась крайне напряженная. Дело в том, что Ольга Михайловна отличалась крутым нравом, который сказывался и в отношении к мужу и детям. Несмотря на свою молодость, она проявила такую силу характера и властность, что вскоре подчинила себе всех, в том числе и собственного мужа. Она установила в усадьбе твердый распорядок, ввела строгий учет доходов и расходов. Вскоре стараниями Ольги Михайловны Салтыковы стали *крупнейшими землевладельцами* в уезде, имение превратилось в высокодоходное хозяйство, основанное на самых передовых для того времени достижениях. Но какой ценой это достигалось?

Накопительство сопровождалось поразительным скопидомством. Ольга Михайловна экономила на всем: на еде, на одежде, на образовании детей. Писатель вспоминал об этих чертах домашнего быта:

«К чаю полагался крохотный ломоть домашнего белого хлеба; завтрака не было, так что с осьми часов до двух (время обеда) дети буквально оставались без пищи. За обедом подавались кушанья, в которых главную роль играли вчерашние остатки».

Но мало того: полуголодная жизнь детей в богатейшей семье проходила на фоне постоянных скандалов между родителями. Сказывалась большая разница в возрасте, воспитании, характерах, привычках, темпераменте. Ольга Михайловна не имела образования, даже писать она научилась только в Спас-

ском. Евграф Васильевич, и живя в деревне, сохранял интерес к чтению, в том числе и религиозной литературы. Он массу времени отводил церковным делам, особенно внимательно относился к церкви, которая высилась напротив усадьбы. Здесь крестили Салтыковы своих детей, здесь находилась и семейная усыпальница, где был похоронен отец писателя, умерший в 1851 году.

Но религиозность отца не спасала семью от раздоров. В результате оказывалось, что те заповеди, о которых говорилось в священных книгах, на деле не имели ничего общего с реальной жизнью, где не было главного — любви к ближнему. А потому, как говорил писатель, «религиозный элемент сведен был на степень простой обрядности».

Атмосфера постоянной вражды, ругани навсегда запала в чуткую душу маленького Миши. Особенно страшно было то, что это касалось и детей. Вместо родительской ласки были подаячки одним и тумаки другим. Дети разделялись на «любимчиков» и «постылых». Писатель так вспоминал о своем детстве:

«Что же касается до меня лично, то я, не будучи «постылым», не состоял и в числе любимчиков, а был, как говорится, ни тех, ни сех. Вообще я прожил детство как-то незаметно и не любил попадаться на глаза, так что, когда матушка случайно встречала меня, то и она словно недоумевала, каким образом я очутился у ней на дороге».

Как непохоже все это на те «дворянские гнезда», которые показал нам в своих романах современник Салтыкова-Щедрина Тургенев! Насколько отличалась обстановка детства будущего писателя-сатирика от той, в которой рос другой великий русский писатель Лев Николаевич Толстой! Достаточно сравнить лишь два произведения, написанные на автобиографической основе, — «Детство» Толстого и «Пошехонскую старину» Салтыкова-Щедрина, — чтобы понять эту разницу.

Но, пожалуй, еще сильнее Щедрина поразили детские впечатления, связанные с *отношением к крепостным*. Он вспо-

минал об этом с чувством внутреннего содрогания: «Я вырос на лоне крепостного права. Все ужасы этой вековой кабалы я видел в их наготe». Рачительная и умелая хозяйка, Ольга Михайловна в обращении с крестьянами была расчетливо-жестокоей. Будущему писателю довелось в детстве не раз наблюдать сцены изуверских истязаний, брани, побоев. Людей приравнивали к вещам. Дворовых девок, чем-либо провинившихся, могли выдать замуж за самых никудышных мужиков, за малейшее неповиновение крестьян секли, продавали. И все это считалось нормой, законным средством, позволяющим поставить на ноги хозяйство.

Картина народных страданий дополнялась еще и теми впечатлениями, которые запомнились будущему писателю после первого *посещения Троице-Сергиевой лавры*. В 1831 году мать повезла его с братом Дмитрием в Москву, чтобы определить в учебное заведение, где можно было продолжить образование, полученное дома. Дорога их пролегла через Троице-Сергиеву лавру, находившуюся в 70 верстах от Спасской усадьбы.

Еще издали путнику открывался живописный вид на сказочный ансамбль Троицкого монастыря, окруженного мощными белыми крепостными стенами с красными боевыми башнями. За ними виднелись соборы с золотыми куполами, легкая, устремленная ввысь колокольня и цветисто-пестрые дворцы. В самом монастыре было полно нищих и калек, которые усаживались по обеим сторонам аллей и тоскливо голосили. В *«Пошехонской старине»*, вспоминая о впечатлении, произведенном на него видом несчастных людей, Щедрин писал:

«Никогда я не видел столько физических уродств,... как здесь. Я был до такой степени ошеломлен и этим зрелищем и нестройным хором старческих голосов, что бегом устремился вперед, так что матушка ... едва успела догнать меня».

Совсем иначе выглядели монахи, щеголеватые, в шелковых рясах и с разноцветными четками: «Монахи были боль-

208

шею частью молодые, красивые, видные и, казалось, полные сознанием довольства, среди которого они жили», — писал в «Пошехонской старине» Салтыков-Щедрин.

Но были и впечатления совсем иного рода. Надолго запомнилась ему церковная служба, сопровождавшаяся песнопениями: «Особенно понравилось мне пение старцев. Заунывное, полное старческой скорби, оно до боли волновало сердце... Матушка плакала; ... я тоже чувствовал на глазах слезы», — вспоминал Щедрин.

В Троице-Сергиевой лавре Салтыков-Щедрин бывал не раз и впоследствии. Но впечатления от первого посещения были, несомненно, самыми сильными. Они нашли место и в *«Губернских очерках»*, и в *«Господах Головлевых»*, и в *«Пошехонской старине»*. Так, солдат Пименов рассказывает легенду о Сергии Радонежском, Иудушка Головлев мечтает найти успокоение от жизненных тревожений у Троицы. В *«Пошехонской старине»* Щедрин дал точное описание дороги от Троице-Сергиевой лавры до Москвы.

Были и светлые воспоминания, связанные с родными местами, где прошло его детство. Окрестности имения давали упокоение душе, настраивали на созерцательный, мечтательный лад. С запада почти вплотную к усадьбе подходил лес. Там было полно дичи, грибов и ягод. Писатель отмечал: «Замечательно, что я родился и вырос в деревне. Я знал, что такое лес, и множество раз даже хаживал туда за грибами и ягодами». На востоке лес уступал место кустарниковым зарослям болота, по которому в двух верстах от усадьбы медленно несла свои воды в зарослях осоки река Вьюлка. За ней на возвышенности виднелась деревня Никитское. Оттуда и из других окрестных деревень по праздникам шли в Спасскую церковь мимо господского дома вереницы богомольцев. Потом парни и девушки водили хороводы, слышны были песни крестьян. Все это тоже наполняло душу впечатлительного мальчика, внося в нее светлые порывы, настроения умиротворения и радости.

Так исподволь шло формирование будущего писателя с характерным для его творчества сочетанием жесточайшей социальной сатиры и поразительной устремленности к светлому, идеальному началу. На пересечении этих двух, казалось бы, взаимоисключающих тенденций и сформировался уникальный, неповторимый щедринский стиль, определивший его писательский дар.

М.Е. Салтыков-Щедрин в Царскосельском лицее

В нашем сознании Царскосельский лицей связан с именем Пушкина — самого яркого явления из числа его блестящего первого выпуска. Но и потом в этом замечательном учебном заведении в разные годы учились многие известные люди, среди которых особое место занимает великий русский сатирик Салтыков-Щедрин. Именно там сформировалось и выросло его серьезное увлечение литературой, в те годы появились в его жизни те люди, общение с которыми во многом повлияло на становление его взглядов, тогда же определился и круг интересов.

Примечательно, что поначалу Михаил не хотел учиться в Лицее. Получив прекрасную подготовку домашними учителями в родовом имении Спас-Угол, он в 1836 году успешно сдал экзамены и сразу поступил в третий класс шестиклассного *Московского Дворянского института*, образованного из Московского университетского пансиона. Это было одно из старейших учебных заведений России, с давними традициями. Здесь в разное время учились такие выдающиеся люди, как Жуковский, Грибоедов, Баратынский, Вяземский, Лермонтов и многие другие. Учился Михаил хорошо. В классном журнале против его имени значилось: «Отличен в успехах и достоин в поведении». На торжественном акте 5 июня 1837 года Салтыков выступил с чтением стихотворения И. Дмитриева «Москва».

Учеба в Дворянском институте, задача которого, как говорил Щедрин, состояла в подготовке «питомцев славы», поначалу ему нравилась. Но через год был назначен новый инспектор, который, по словам Щедрина, «до тонкости изучил вопрос о роли, которую должна играть средняя часть тела в деле воспитания юношества». Прочувшись в институте неполных два года, Щедрин оставил его. Он мечтал поступить в Московский университет, но, вопреки его намерению, в апреле 1838 года в числе двух лучших учеников он был отправлен в *Императорский Царскосельский лицей*, где обучался в 1838–1844 годах.

Михаил ехал в Петербург без всякого желания, однако через непродолжительное время увлекся словесностью, которая традиционно преподавалась в Лицее на очень высоком уровне. Вот что вспоминал сам писатель об этом:

«Влияние литературы было в лицее очень сильно: воспоминания о Пушкине обязывало. ... Журналы читались с жадностью, но в особенности сильно было влияние «Отечественных записок», и в них критики Белинского».

В лицее Салтыков начал писать стихи и дебютировал в печати как поэт. Первое его стихотворение «*Лира*» было опубликовано в 1841 году в журнале «Библиотека для чтения» с посвящением Пушкину, а в 1844–1845 года еще восемь появились в «Современнике». Лицейсты считали его преемником Пушкина. По существовавшей в Лицее традиции, он даже удостоился своеобразного титула «продолжателя Пушкина». Безусловно, в этих ранних стихах сильно чувствуется влияние поэзии Пушкина, а также романтической лирики Лермонтова. Юношеские стихи Салтыкова поражают своей мрачной окраской. На них лежит печать вовсе не отроческой безрадостности и неудовлетворенности. В «Лире» появляются «два мужа» с «русского Парнаса», примечательные тем, что

К ним звуки от неба слетели
И приняли образ земной.

Установлено, что Салтыков имел в виду *Державина и Пушкина*. В стихотворении ясно выражена мысль о лире как единственном «утешении средь бурь и волнений земли»: лишь она способна облечь «в волшебные звуки» «мира безжизненный холод». Как все это непохоже на известные нам произведения писателя-сатирика! Но его горький взгляд и устремление к идеалу, столь характерные для творчества зрелого мастера, угадываются уже здесь. Интересно, что даже внешность Салтыкова тех лет по-своему примечательна. Вот как вспоминает современница писателя о Салтыкове-лицейсте:

«Юный Салтыков и тогда не отличался веселым выражением лица. Его большие серые глаза сурово смотрели на всех, и он всегда молчал... Он всегда садился не в той комнате, где сидели все гости, а помещался в другой, против дверей, — и оттуда внимательно слушал разговоры».

Каков же круг общения молодого Щедрина? Помимо лицейских приятелей, это литературная среда, прежде всего круг поэта *Михаила Николаевича Языкова*, друга Пушкина. Именно в доме Языкова Салтыков познакомился с *Белинским*, влияние которого сыграло определяющую роль в его идейном развитии. Сам он так вспоминал об этом:

«Мы усердно следили за тогдашними русскими журналами, пламенно сочувствовали литературному движению сороковых годов и в особенности с горячим увлечением относились к статьям критического и полемического содержания. То было время поклонения Белинскому...».

Другим человеком, влияние которого на молодого Салтыкова также было велико, стал *Петрашевский*, с которым будущий сатирик познакомился еще в Лицее. Хотя Петрашевский был на несколько курсов старше, они подружились и часто проводили время вместе, обсуждая журнальные новинки и мечтая о литературной деятельности. Среди книг, которые вызывали у них особый интерес, были зарубежные издания, излагавшие новейшие теории политэкономии и социалистические идеи

Сен-Симона, Фурье и других утопистов. Чуть позже Салтыков стал активно участвовать в собраниях молодежи, составившей круг петрашевцев, — знаменитые «пятницы», на которых бывал и молодой писатель *Федор Михайлович Достоевский*, уже завоевавший себе место на литературном Олимпе романом «Бедные люди». Об этих собраниях Салтыков вспоминал:

«Каждый вечер лились шумные и живые речи, приправленные скромной чашкой чая; каждый вечер обсуждались самые разнообразные и смелые вопросы политической и нравственной сферы; от этих бесед новая жизнь пронеслась над душой, новые чувства охватывали сердце, новая кровь сладко закипала в жилах».

Но общение с Петрашевским не только помогло формированию идейных позиций Салтыкова-Щедрина, но и сыграло немалую роль в укреплении того иронического отношения к окружающему, которое пробудилось в будущем сатирике еще в Лицее.

Сам Петрашевский был человеком острым на язык, дерзким, задиристым. На своих «пятницах» именно Петрашевский ввел в речевой обиход собраний тот издевательский по отношению к власти метафорический «эзопов» язык, в котором слова приобретали совершенно отличный от общепринятого смысл. Так, например, «действительный статский советник» употреблялось вместо слова «дурак», а Николай I именовался «богдыханом». Задача выставить напоказ неправильные действия правительства и делать его тем самым смешным оказалась близка будущему писателю-сатирику.

Но вскоре это плодотворное общение, начавшееся с лицейских лет, завершилось. В начале *1847 года* Салтыков порвал с петрашевцами: в кружке появилось много посторонних и случайных людей, с которыми у него не было общих интересов. Годы учебы закончились, а вместе с ними уходила в прошлое и лицейская дружба. Наступала пора вступления в самостоятельную взрослую жизнь, которая пробудила новые интересы, определила новый круг занятий. После окончания

Лицея Салтыков поступил на службу в канцелярию военного ведомства, но главным его делом постепенно становилась литература и журналистика, которой он посвятил всю свою жизнь.

М.Е. Салтыков-Щедрин — журналист

Нам хорошо известен писатель Салтыков-Щедрин, автор «Истории одного города» и романа «Господа Головлевы», неподражаемых «Сказок» и многих других сатирических произведений. Но Щедрин был при этом активным участником журнальной полемики, сотрудником знаменитого некрасовского «Современника», а потом и руководителем «Отечественных записок». В общей сложности его деятельность в области журналистики продолжалась, правда со значительными перерывами, почти 40 лет! С чего же все начиналось?

После окончания Царскосельского лицея, где явно обозначился интерес будущего писателя к литературе, Салтыков обращается к журналистике. Он пишет рецензии, которые публикуются в «*Отечественных записках*» и «*Современнике*» без подписи, как было принято в то время.

Какие же проблемы интересуют в то время писателя? В рецензиях тех лет основной вопрос — *воспитание подрастающего поколения*. Салтыков выступает против оторванного от жизни образования, базирующегося на зубрежке неких умозрительных положений. Он пишет:

«Странная право, участь детей! Их обучают и истории, и нравственности; им объясняют их долг, их обязанности. ... Одно только забывают объяснить им мудрые наставники: именно то, что всего более занимает пытливый ум ребенка, то, что находится у него беспрестанно под глазами».

Действительно, система образования была направлена на воспитание послушных, исполнительных подданных, но ребят

совсем не учили думать, размышлять самостоятельно — это считалось опасным для государства. Эту подлинную направленность образовательной системы хорошо понимал Салтыков-Щедрин, высказывая в своих рецензиях мнение, явно идущее вразрез с официальным.

Еще одно важное качество первых рецензий Салтыкова — это их острая *критическая направленность* и насмешливый, *язвительный тон*. Так оттачивается перо будущего сатирика, вырабатывается его стиль и основные идейные позиции. С другой стороны, первые же литературно-критические опыты заставили его более пристально сопоставить книги с жизнью. Они не только расширяли его кругозор, но и приучали к самостоятельности мышления, суждений и оценок. Они вырабатывали в нем требовательное отношение к литературе, к печатному слову вообще. Они дали ему почувствовать убийственную силу насмешки как эффективнейшей формы идейно-эстетической оценки неприемлемых для него явлений. Таков был результат той первоначальной школы, которую дала Салтыкову-Щедрину работа в журналах в 1840-е годы.

Затем он увлекся собственно литературным творчеством, обратившись к прозе. А дальше были годы вятской ссылки, заботы, связанные со служебными обязанностями, и отчаянные попытки получить разрешение вернуться в Петербург. Это оказалось возможным лишь через 8 лет. Салтыков вернулся из ссылки в январе 1856 года, вернулся человеком, много пережившим, много познавшим, но не утратившим веры в свои силы, истосковавшимся по литературному труду.

Он вступает в редакцию журнала «Современник» в тяжелое время — в 1861 году умирает ведущий критик «Современника» Н.А. Добролюбов, идеи которого и взгляды на литературу и ее задачи оказали влияние на Щедрина. В 1862 году был арестован фактический руководитель «Современника» Н.Г. Чернышевский, а деятельность журнала приостановлена на 8 месяцев. По истечении этого срока Щедрин начинает

свою работу в редакции журнала вместе с Н.А. Некрасовым, продолжая традиции Чернышевского и Добролюбова.

1863–1864 годы — время активной журнальной деятельности Салтыкова. Он ведет в *«Современнике»* публицистическое обозрение *«Наша общественная жизнь»*, разоблачая деятельность вчерашних консерваторов и крепостников, вскрывая мелочный характер совершающегося обновления. Он пишет литературно-критические статьи и рецензии, отстаивая принципы реализма и высокой гражданственности в литературе. Он выступает с полемическими заметками по ряду злободневных вопросов современной жизни.

В это же время выходят два новых сатирических сборника Щедрина — *«Невинные рассказы»* и *«Сатиры в прозе»*, вошедшие в себя произведения, написанные в конце 1850-х — начале 1860-х годов. Наиболее значительными из них были рассказы об обитателях города Глупова, в которых нашли отражение впечатления писателя от пребывания в Рязани и Твери.

Активная сатирическая и публицистическая деятельность Щедрина в *«Современнике»* еще более упрочила его положение в литературе. Вместе с тем она возбудила негодование тех, против кого была направлена. На страницах ряда периодических изданий появляются статьи, авторы которых стремятся дискредитировать Салтыкова. При этом писателя обвиняли как в том, что он «неисправимый сатирик», который продолжает свои обличения, не замечая изменений в жизни после отмены крепостного права, так и в том, что его сатира «беззубая», обличения недостаточны, это «смех ради смеха». Последнее обвинение было выдвинуто *Д.И. Писаревым* и отразило позицию журнала *«Русское слово»*, у которого были серьезные разногласия с *«Современником»*.

Несправедливые, оскорбительные нападки со стороны ряда печатных органов, внутриредакционные расхождения с некоторыми из сотрудников *«Современника»*, постоянные цензурные придирки, а нередко и запрещение того или иного

рассказа — все это заставило Салтыкова *осенью 1864 года* уйти из журнала и на какое-то время прервать свою литературную деятельность. Но уже *в 1868 году*, окончательно порвав с государственной службой, Салтыков возобновляет свою работу в журнале — только теперь, после закрытия «Современника» в 1866 году, он приходит работать в «*Отечественные записки*», возглавляемые его давним соратником *Некрасовым*. С этим журналом неразрывно связана вся дальнейшая жизнь Щедрина, вплоть до 1884 года — до закрытия журнала. Все эти годы Щедрин был одним из самых активных руководителей журнала, а с *1878 года*, после смерти Некрасова, стал его *редактором*.

Борьба Щедрина с цензурой в эти годы была поистине героической, она отняла у него много сил и здоровья. Но и эта школа жизни не прошла для него даром. Именно тогда сформировался тот поразительный эзоповский язык, который стал главным художественным средством писателя-сатирика, его отличительной особенностью.

В это же время активно развивалось и его литературное творчество. В период с 1868 по 1881 год Щедрин написал большинство своих самых крупных и знаменитых произведений. Среди них цикл сатирических рассказов «Помпадуры и помпадурши» (1863—1873), сатирический роман-хроника «История одного города» (1871), знаменитый роман «Господа Головлевы», (1880) и многие другие произведения. Все они давали сатирически точную и обоснованную оценку тем процессам, которые происходили в общественно-политической и экономической жизни России. Одновременно с романом «Господа Головлевы» Салтыков-Щедрин создает сатирические циклы: «В среде умеренности и аккуратности», «Убежище Монрепо», «Круглый год» и другие произведения, где рисует консервативную Россию, страдания русского народа, оживление крепостнических идеалов, новых буржуазных деятелей. Изображению политической реакции 1880-х годов Щедрин посвятил большинство произведений последнего пе-

риода своего творчества: роман «Современная идиллия», «Пошехонские рассказы», «Недоконченные беседы», «Письма к тетеньке», «Пестрые письма».

В последнее десятилетие своей жизни Салтыков-Щедрин, будучи смертельно больным, ведет огромную творческую и редакторскую работу. Он отстаивает каждый номер журнала, продолжавшего свои публикации, несмотря на жесточайшие цензурные гонения. Эта школа жизни завершилась для него только в 1884 году, когда «Отечественные записки» были закрыты, а несколько его сотрудников арестованы. Щедрин был потрясен случившимся и глубоко переживал. Он писал:

«Закрытие «Отечественных записок» произвело во всем моем существе нестерпимую боль... В будущее покуда не заглядываю. Вижу, что связь моя с читателем порвана, а я, признаться, только и любил, что эту полуотвлеченную персону, которая зовется читателем». Ему как писателю еще суждено было сказать своему читателю последнее слово в уникальном цикле сатирических «Сказок», обращенных к самым широким слоям народа. Но трибуна журналиста отныне оказалась закрыта для Щедрина, отдавшего столько сил литературной борьбе, и закрыта навсегда.

Витская ссылка М.Е. Салтыкова-Щедрина

Для нас привычно стало то, что многие великие русские писатели и поэты в разные периоды своей жизни оказывались в ссылке. Южная и Михайловская ссылка Пушкина, ссылка Лермонтова на Кавказ, арест и ссылка Чернышевского, Достоевского, ссылка в Спасское-Лутовиново Тургенева, а еще раньше — ссылка Радищева, не говоря уже о трагической судьбе многих писателей XX века в годы сталинских репрессий. Не избежал этой участи и великий русский сатирик Салтыков-Щедрин. Как пережил он эти годы тяжелых испытаний, что дали они ему как писателю и человеку?

Закончив Царскосельский лицей, Салтыков в чине титулярного советника *в 1844 году* поступил на службу в канцелярию *Военного Министерства*. Но успешно начавшаяся карьера, на которую мать писателя возлагала большие надежды, неожиданно прервалась. Это оказалось связано с началом литературного пути писателя. Дело в том, что в 1847–1848 годах появились две его повести — «Противоречия» и «Запутанное дело». Оба произведения, созданные в духе «натуральной школы», по мнению цензуры, содержали в себе «крамолу». Власти были напуганы Французской революцией и потому повсеместно ужесточали меры по пресечению каких-либо оппозиционных идей.

Первая повесть — «Противоречия» — была опубликована в журнале «Отечественные записки» *в 1847 году* под псевдонимом М. Непанов. Выдуманному романтическому миру мечты Салтыков противопоставляет действительность, которую необходимо познать. Он говорит: «В этом-то усвоении человеком внешнего мира, в этом уяснении отношений своих к нему и состоит главная задача, весь смысл его жизни». Но окружающая человека действительность полна противоречий. Перед этими противоречиями в недоумении останавливается «маленький человек» — герой повести: «Скажите мне, — вопрошает он, — отчего бы это люди в каретах ездят, а мы с вами пешком по грязи ходим?»

Еще более острый и целенаправленный характер носила вторая повесть Салтыкова — «Запутанное дело», написанная *в 1848 году* и опубликованная в мартовском номере журнала «Отечественные записки». Герой ее — Иван Самойлович Мичулин приехал в Петербург искать счастья, но нашел там только горькую нужду. У него нет работы, нет средств к существованию. Всюду, куда он обращается в поисках работы, его гонят прочь надменные, жестокие чиновники, олицетворяющие собой «благополучное человечество». В результате Мичулин задается тем же вопросом, что и герой «Противоречий». Его интересует, почему одни люди не имеют ничего,

умирают с голоду, а другие обладают всем? Сам он влачит жалкое, полуголодное существование и в конце концов умирает. Несомненно, в этой повести чувствуется влияние Гоголя, но она отличается большим радикализмом. В ней появляется, например, образ чудовищной пирамиды, составленной из человеческих фигур, которая олицетворяла собой социально-политическую иерархию существующего общества. Образ этот имел широкое обобщающее значение.

Повесть вышла в дни революционных событий во Франции и вызвала переполох среди правительственных кругов. Один из секретных цензоров политической полиции так охарактеризовал ее: «По моему мнению, общий смысл ее следующий: богатство и почести — в руках людей недостойных, которых следует убить всех до одного».

Было и официальное обоснование гонений, обрушившихся на молодого писателя. При поступлении на службу Салтыков дал собственноручное, требовавшееся от министерских чиновников того времени «*Обязательство*»: «Я, ниже подписавшийся, объявляю, что не принадлежу ни к каким тайным обществам, как внутри Российской Империи, так и вне оной, и впредь обязуюсь, под какими бы они названиями ни существовали, не принадлежать к оным и никаких сношений с ними не иметь».

И хотя он в «тайные общества» действительно не вступал, а с Петрашевским, с которым подружился еще в Лицее, рассорился из-за различия взглядов на пути преобразования России, Салтыков нарушил одно требование, ставшее особенно серьезным в 1848 году. По тогдашним правилам министерским чиновникам было запрещено печатать свои сочинения без разрешения начальства.

В феврале 1848 года по распоряжению Николая I учреждается «комитет для рассмотрения действий цензуры периодических изданий». Повести Салтыкова, опубликованные незадолго до этого, попались на глаза искателям крамолы, и 29 марта на заседании этого комитета они были признаны предосудительными сочинениями.

Так молодой чиновник Салтыков сразу был взят на заметку. 20 апреля император обращает внимание военного министра князя А.И. Чернышова на то, что в его министерстве служит чиновник, напечатавший произведение, «в котором оказалось вредное направление и стремление к распространению идей, потрясших всю Западную Европу». *В ночь с 21 на 22 апреля* по распоряжению пришедшего в ярость Чернышева Салтыков *был арестован*.

Была назначена следственная комиссия, делопроизводитель которой писатель Нестор кукольник увидел в повестях Салтыкова «несомненный талант». Он постарался смягчить участь молодого писателя, но Чернышов оказался непреклонен. По его докладу, поданному императору Николаю I, вышло предписание:

«Государь Император, снисходя к молодости Салтыкова, высочайше повелеть соизволил уволить его от службы по Канцелярии Военного Министерства и немедленно отправить на служение тем же чином в Вятку, передав особому надзору тамошнего начальника Губернии, с тем, чтобы губернатор о направлении его образа мыслей и поведении постоянно доносил Государю Императору».

В 9 часов вечера 28 апреля 1848 года прямо из помещения гаупт-вахты в сопровождении жандармского штабс-капитана Рашкевича и дядьки Платона Салтыков *отбыл в Вятку*, где ему пришлось остаться на долгих семь с половиной лет. Так начались годы вятской ссылки, ставшие для будущего писателя не только тяжелым испытанием, но и подлинной школой жизни. Молодого писателя, преисполненного высоких гуманистических устремлений, мечтавшего о том, как осчастливить человечество, привели «к общему знаменателю».

Оказавшись в ссылке, Салтыков предпринимает сам и через своих родных попытки вырваться на свободу, но все они терпят крах. Уже в начале марта 1850 года его мать Ольга Михайловна, все мечты которой об успешной государственной службе сына рухнули, сама поехала в столицу, но ничего

не смогла изменить. Тоска и отчаяние овладели писателем: он уже не надеялся вырваться из Вятки. Друзей и единомышленников не было. Пошлая провинциальная жизнь окружала его со всех сторон. Все письма его к родным в эти годы крайне мрачны и полны жалоб на скуку, тоску, одиночество.

Единственное, что в какой-то степени утешало ссылного, это служба. В провинции произвол и бесправие, царившие в самодержавно-бюрократическом государстве, приняли особенно дикие формы. В атмосфере злоупотреблений, вымогательства и взяток деятельность Салтыкова отличалась безукоризненной честностью. Когда мать прекратила высылать ему денежную помощь, рассчитывая, что, подобно другим, ее сын будет брать взятки, он с возмущением написал брату Дмитрию: «Никогда рука моя не осквернится взяточничеством». И этому обещанию Салтыков оставался верен на всех последующих местах службы, до конца жизни он не изменял ему.

Несмотря на тяготы ссылной жизни, она дала писателю богатейший опыт, подлинное знание реальной действительности и людских нужд, укрепила его критическое отношение к существующему порядку. Сначала Салтыкова определили простым писцом в канцелярии вице-губернатора, но вскоре он назначается на должность *старшего чиновника особых поручений при губернаторе*. В этом сыграли роль не только рекомендательные письма влиятельных лиц из Петербурга, но и то, что Салтыков выделялся на фоне других местных чиновников своей образованностью, деловитостью, а главное — честностью и неподкупностью. Ему поручаются самые сложные, запутанные и ответственные дела. Несмотря на полицейский надзор, Салтыков занимал в губернии достаточно высокие должности — правителя губернской канцелярии, советника губернского правления. Он много времени проводил в служебных разъездах по губернии, приобретая то знание жизни, которое стало впоследствии основой для его мировоззрения и творчества.

Но положение ссылного продолжало оставаться для него крайне тяжелым. Никакие прощения не помогали. Только

смерть Николая I положила конец затянувшейся ссылке. *В сентябре 1855 года* после долгих безуспешных попыток наконец-то наступило долгожданное освобождение. Интересно то, что решающую роль в этом сыграла вдова Пушкина Наталья Николаевна, которая после смерти поэта вышла замуж за П.Н. Ланского. В ссылке Салтыков подружился с семьей Пашенко, которые были давними знакомыми Ланских. Когда в сентябре 1855 году *генерал-адъютант Ланской* приехал по делам службы с семьей в Вятку, Пашенко через Наталью Николаевну попросили его похлопотать за ссыльного литератора, и тот выполнил эту просьбу. Вскоре пришло долгожданное освобождение.

Мы знаем, что для Пушкина годы ссылки были не только временем испытаний, но и периодом становления его «поэзий действительности». Угроза казни, каторга и ссылка сделали автора «Бедных людей» писателем-психологом, философом, автором «великого пятикнижия» — тем Достоевским, которого знает весь мир. А ссылка на службу в Вятку превратила юного чиновника, подписавшего первую журнальную публикацию «Запутанного дела» инициалами «М.С.», — в непревзойденного сатирика Щедрина.

Статский советник М.Е. Салтыков-Щедрин

Для нас Салтыков-Щедрин — это прежде всего замечательный русский писатель-сатирик с его неповторимым художественным стилем, сотрудник журнала «Современник», редактор «Отечественных записок», активный участник общественно-политической борьбы. Но большую часть своей жизни он состоял на государственной службе, занимая при этом достаточно высокие посты. Что нам известно об этой стороне жизни писателя? Какое значение она имела для его творчества?

Закончив Царскосельский лицей, Салтыков в чине титулярного советника в 1844 году поступил на службу в канцелярию Военного Министерства. Но успешно начавшаяся карьера, на которую мать писателя возлагала большие надежды, неожиданно прервалась. Это оказалось связано с началом литературного пути писателя: так сразу же служба и творчество для Салтыкова сплелись воедино. Дело в том, что в 1847–1848 годах были опубликованы две повести писателя — «Противоречия» и «Запутанное дело». Оба произведения были созданы в духе «натуральной школы», и, по мнению цензуры, содержали в себе «крамолу»: в них сказалось «вредное направление и стремление к распространению идей, потрясших всю Западную Европу». Власти были напуганы Французской революцией, и потому повсеместно ужесточали меры по пресечению каких-либо оппозиционных идей.

По делу молодого чиновника, оказавшегося под арестом, было вынесено высочайшее предписание: «Государь Император, снисходя к молодости Салтыкова, высочайше повелеть соизволил уволить его от службы по Канцелярии Военного Министерства и немедленно отправить на служение тем же чином в Вятку, передав особому надзору тамошнего начальника Губернии, с тем, чтобы губернатор о направлении его образа мыслей и поведении постоянно доносил Государю Императору». Вечером 28 апреля 1848 года прямо из помещения гаупт-вахты, в сопровождении жандармского штабс-капитана он отбыл в Вятку, где ему пришлось остаться на долгие семь с половиной лет. Так начались годы *вятской ссылки*, ставшие для будущего писателя не только тяжелым испытанием, но и подлинной школой жизни. Молодого писателя, преисполненного высоких гуманистических устремлений, мечтавшего о том, как осчастливить человечество, привели «к общему знаменателю».

Надежды на карьеру, казалось, были безвозвратно потеряны. Тоска и отчаяние овладели писателем: он уже не надеялся вырваться из Вятки, все хлопоты о возвращении в столицу были бесполезны. Сначала Салтыкова определили простым пис-

цом в канцелярии вице-губернатора, но вскоре он назначается на должность *старшего чиновника особых поручений при губернаторе*. В этом сыграли роль не только рекомендательные письма влиятельных лиц из Петербурга, но и то, что Салтыков выделялся на фоне других местных чиновников своей образованностью, деловитостью, а главное — честностью и неподкупностью. «Никогда рука моя не осквернится взяточничеством», — утверждал Салтыков в письме брату. И этому обещанию он оставался верен на всех последующих местах службы, до конца жизни он не изменял ему. Ему поручаются самые сложные, запутанные и ответственные дела. Несмотря на полицейский надзор, Салтыков занимал в губернии достаточно высокие должности — *правителя губернской канцелярии, советника губернского правления*. Он много времени проводил в служебных разъездах по губернии, приобретая то знание жизни, которое так пригодилось ему как писателю.

Долгожданное освобождение пришло только в 1855 году после смерти Николая I. Салтыков вернулся из ссылки *в январе 1856 года*, вернулся человеком, много пережившим, много познавшим, но не утратившим веры в свои силы, истосковавшимся по литературному труду. Он сразу же принимается за цикл произведений под общим названием «Губернские очерки», в которых стремился правдиво, без прикрас рассказать обо всем, что ему довелось увидеть и услышать за годы ссылки. Отталкиваясь от хорошо известных ему фактов, ситуаций, фигур, писатель рисует выразительные картины провинциальной жизни, стремясь придать им широкое, типическое звучание. Всего за несколько месяцев он создает около десятка рассказов и очерков, действие которых разворачивается в губернском городе Крутогорске, своим названием намекающем на Вятку, расположенную на крутом, обрывистом берегу. *В 1856 году «Губернские очерки»* были опубликованы в журнале «Русский вестник», а подписаны они были неизвестной ранее в литературе фамилией — *Н. Щедрин*. Так родился великий русский писатель-сатирик.

Но пока творчество еще не стало его главным и единственным делом. В Вятке он уже подумывал о том, чтобы бросить службу и заняться только литературой. Но жизнь внесла свои коррективы. В ссылке Салтыков познакомился с дочерью вятского вице-губернатора Лизой Болтиной, сделал ей предложение и сразу после возвращения в Петербург женился. Теперь необходимо было обеспечивать семью, поскольку никаких доходов от имения родителей он не получал. Но кроме того, писатель еще верил в то, что на государственной службе он может принести пользу отечеству. Пробыв в Петербурге всего два с небольшим года (1856 — март 1858) он с женой отправляется *вице-губернатором в Рязань*. Так началось десятилетие его губернского начальствования: *в Твери — вице-губернатором, в Пензе — председателем казенной палаты, затем в Туле и вновь в Рязани*.

Но и литературная деятельность его в эти годы не прекращалась, более того — служба давала богатый материал для художественного осмысления. В те же годы выходят два новых сатирических сборника Щедрина — «Невинные рассказы» и «Сатиры в прозе», вобравшие в себя произведения, написанные в конце 1850-х — начале 1860-х годов. Наиболее значительными из них были рассказы об обитателях города Глупова, в которых нашли отражение впечатления писателя от пребывания в Рязани и Твери. Так начал складываться замысел его знаменитой *сатирической хроники «История одного города»*, опубликованной позднее — в 1871 году. Здесь Щедрин рисует целую галерею страшных своей жестокостью и тупостью градоначальников города Глупова, показывает полную несостоятельность власти, с одной стороны, и полное покорство ей жителей города, с другой. В цикле сатирических рассказов «Помпадуры и помпадурши» (1863—1873) Щедрин рисует типы администраторов пореформенного времени, вначале прикрывавшихся либерализмом, а затем сбросивших маску и показавших свое истинное лицо. Самому ему не раз пришлось убеждаться на опыте, на-

226

сколько тяжело новые идеи проникали в сознание и практику российского чиновничества.

Еще в 1856–1858 годах, работая в Петербурге в Министерстве внутренних дел, Салтыков активно включается в разработку тех проектов обновления администрации, которые тогда начали подготавливаться. Свою служебную деятельность он стремится обосновать теоретически. Сущность его теории состоит в том, чтобы достигнуть прогресса путем либеральных преобразований под руководством просвещенного начальства. Как пишет сам Щедрин, в шутовском тоне эту теорию можно назвать так: «Теория приведения влиятельного человека на правый путь».

Но в действительности все оказалось гораздо сложнее. Так, приняв дела в Рязани, Салтыков сразу заявил представителям дворянства и местной власти: «Я не дам в обиду мужика. Будет с него, господа. Очень, слишком даже будет». Но далеко не все согласились с такой позицией. За непримиримое отношение ко всяческим злоупотреблениям чиновников, за защиту крестьян рязанские обыватели прозвали Салтыкова «вице-Робеспьером», писали на него доносы.

Служба не позволяет ему много времени уделять литературе, но зато дает богатейшие жизненные впечатления. Именно в Рязани Салтыков вновь по-настоящему столкнулся с помещичьим сословием. Здесь он почувствовал силу сопротивления дворян против готовящейся реформы — отмене крепостного права. Не меньшую силу сопротивления против попыток преобразования оказал и чиновничье-административный аппарат.

Так начала рушиться теория Салтыкова о благородной служебно-бюрократической деятельности, согласно которой честные люди, будучи поставленными на ключевые должности в государстве, смогут решительно изменить сложившийся порядок вещей.

В Твери события развиваются примерно так же, как и в Рязани. Салтыков стремится навести порядок в подчиненном ему административном аппарате, увольняет отягченных взя-

точников, вступает за бесправных крепостных крестьян и пытается отдать под суд извергов-помещиков. Он делает все, от него зависящее, чтобы восторжествовала справедливость. Но справедливость почему-то не желала торжествовать, теория «приведения влиятельного человека на правый путь» в очередной раз показала свою несостоятельность.

Но вице-губернаторское кресло позволило ему познакомиться с такими сторонами жизни, которые ранее ему были неведомы. «Высота» власти помогла увидеть гнилость, несостоятельность всех слоев чиновничье-бюрократического аппарата; помогла глубже понять взаимосвязь и взаимозависимость различных пороков и недостатков современного общества.

Когда после небольшого перерыва Салтыков вновь возвращается на службу, у него уже нет иллюзий, но он продолжает активно проводить в жизнь свою программу борьбы с разного рода злоупотреблениями. Недаром этот период его служебной деятельности был назван «войной с губернаторами». Салтыкову все время приходится менять место службы, переезжать из города в город, но он убеждается, что положение дел везде практически одинаково.

За ним укрепляется репутация не просто неуживчивого чиновника, но и опасного человека. В результате весной 1868 года начальник III Отделения, под надзором которого постоянно находился Щедрин, подает Александру II доклад, в котором говорилось: «Управляющий рязанской казенной палатой действительный статский советник Салтыков в продолжение всей своей служебной деятельности ... постоянно обращал на себя внимание высшего правительства, как чиновник, проникнутый идеями, не согласными с видами государственной пользы и законного порядка». В мае 1868 года царь санкционировал увольнение Салтыкова в отставку с запрещением ему впредь занимать какие-либо должности на государственной службе.

Так завершилась для Салтыкова-Щедрина многолетняя школа государственной службы, принесящая столько горя и разочарований, но значительно обогатившая его жизненный

опыт, укрепившая его взгляды и мировоззрение, давшая направление его писательскому творчеству.

Литература к разделу

1. *Дмитриенко С.Ф.* Щедрин: незнакомый мир знакомых книг. М., 1999.
2. *Соколова К.И.* Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин. М., 1993.
3. *Тюнькин К.И.* Салтыков-Щедрин и русская литература. Л., 1991.
4. *Прозоров В.В.* Салтыков-Щедрин. М., 1988.
5. *Николаев Д.П.* М.Е. Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество: Очерк. М., 1985.
6. *Бушмин А.С.* Эволюция сатиры Салтыкова-Щедрина. Л., 1984.
7. *Киселев В.Н.* Салтыков-Щедрин в подмосковном крае. М., 1970.

ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЙ

Л.Н. Толстой об искусстве и литературе

Каждый писатель так или иначе определяет свое отношение к искусству и тому делу, которым он занимается — художественной литературе. Позиция по этим вопросам очень существенна, поскольку от взгляда писателя на специфику искусства, его роль в жизни, размышлений о своих художественных задачах зависит и сама его творческая деятельность. В докладе будут представлены некоторые основные позиции Толстого по данной проблеме.

Толстой утверждал: «Главная цель искусства, если есть искусство и есть у него цель, та, чтобы проявить, высказать *правду о душе человека*, высказать такие тайны, которые нельзя высказать простым словом. От этого и искусство. Искусство есть микроскоп, который наводит художник на тайны своей души и показывает эти общие всем тайны людям». Эта главная мысль Толстого об искусстве показывает, что для писателя самым важным является исследование души человеческой. Недаром с самого начала его творческой деятельности современники стали говорить о необыкновенной *психологичности* произведений писателя. В статьях, посвященных ранним рассказам Толстого — «Севастопольские рассказы», повестям «Детство» и «Отрочество», — критик Н.Г. Чернышевский назвал особый толстовский психологический метод *«диалектикой души»*. Он состоит в том, что писатель не ограничивается изображением результатов психологического анализа, его интересует сам процесс зарождения и последующего формирования мыслей, чувств, настроений, ощущений человека, их взаимодействия, развития одного из другого, что и становится объектом подробного, детального воспроизведения. «Диалектика души» нужна Толстому для того, чтобы выявить духовные и нравственные возможности личности в их развитии, а также показать взаимосвязь внутренних, душевных процессов и высшего духовного источника, находящегося вне человека и существующего независимо от него. В дальнейшем творчестве писателя этот метод получил еще более полное воплощение, причем анализ внутреннего мира человека для него стал важнейшим средством художественного раскрытия действительности, отражения ее самых существенных сторон.

«Второе условие искусства, — как отмечал Толстой, — *новизна*. Для ребенка все ново и потому много художественных впечатлений. Для нас же нова известная глубина чувства, та глубина, в которой человек достает свою отдельную от всех индивидуальность». С этим положением связан особый интерес Толстого к изучению и художественному воспроизведе-

230

нию *процесса развития личности*, тех почти неуволвимых перемен, которые с ней происходят в разные периоды жизни и в разных обстоятельствах. При этом каждый поворот, каждый поступок героя глубоко психологически мотивирован и обоснован.

Не менее важны для писателя и те взаимные *сцепления*, на основе которых строятся взаимоотношения героев, развитие их характеров, а само движение сюжета произведения становится своеобразным *«лабиринтом сцеплений»*. Таков, в частности, главный композиционный принцип, обеспечивающий единство и цельность огромного по размаху, замыслу и объему произведения — романа-эпопеи «Война и мир». Этот художественный принцип проходит через все его уровни: от образных параллелей между отдельными персонажами (например, Пьер Безухов — Платон Каратаев) до соотносимых сцен и эпизодов. При этом меняется значимость обычных единиц повествования. Так, например, меняется роль эпизода. В традиционном романе эпизод представляет собой одно из звеньев в цепи событий, объединенных причинно-следственными связями. Будучи итогом предшествующих событий, он одновременно становится предпосылкой последующих. Сохраняя эту роль эпизода в автономных сюжетных линиях своего романа, Толстой наделяет его новым свойством. Эпизоды в «Войне и мире» скрепляются не только сюжетной, причинно-следственной связью, но и вступают в особую связь «сцеплений». Именно из бесконечных сцеплений состоит художественная ткань романа-эпопеи. Они скрепляют воедино эпизоды не только из разных частей, но даже из разных томов, эпизоды, в которых принимают участие совершенно разные действующие лица.

Человек для Толстого также явление чрезвычайно сложное и неоднозначное, он определяется только всем комплексом характерных для него черт личности, тоже своеобразным «лабиринтом сцеплений». Вот почему писателя не удовлетворяла одноплановость изображения действующих лиц, которой зачастую грешила современная ему литература, наследуя традиции пред-

шествующей линии, восходящей к эстетике классицизма. «Мы пишем наши романы хотя и не так грубо, как бывало: злодей только злодей и Добротворов — добротворов, но все-таки ужасно грубо, одноцветно, — отмечал Толстой. — Люди все точно такие же, как я, т.е. пегие, дурные и хорошие вместе, а ни такие хорошие, как я хочу, чтобы меня считали, ни такие дурные, какими мне кажутся люди, на которых я сержусь или которые меня обидели». Это важнейшее качество произведений искусства реализовано в творчестве самого Толстого. Вспомним, насколько неоднозначны даже самые любимые его герои: Андрей Болконский, Пьер Безухов, Наташа Ростова, княжна Марья. Все они много раз ошибаются, идут неверным путем, раскаиваются в содеянном и вновь ищут истину, мучительно пробиваясь к ней сквозь все тернии и преграды. Но и в «отрицательных» персонажах порой случаются проблески каких-то положительных качеств. Ведь не случайно Наташа Ростова увлеклась Анатолом — его внутренняя свобода настолько ярко противостояла пошлости и механистичности раз и навсегда установленного порядка светской жизни, что для неопытной девушки этого оказалось достаточно, чтобы увидеть в Анатоле человека, способного понять ее. За этим последовало горькое разочарование: ведь в Анатоле эта свобода обернулась вседозволенностью, раскрепощенность — безнравственностью, а свободный порыв чувства — безответственностью. Но все же стоит учесть то, что и он оказался способным воспринять ту «живую жизнь», которая делает Наташу самой светлой, самой любимой героиней Толстого. Так, наряду с принципом изображения «диалектики души» в творчестве Толстого не менее важную роль играет принцип изображения *«текущих качеств характера»*.

Много позже, когда уже были написаны «Война и мир», «Анна Каренина» и многие другие замечательные произведения, прославленный писатель продолжает думать о развитии этого важнейшего для него качества литературного персонажа: «Видел во сне тип старика, который у меня предвосхитил Чехов, — записывает Толстой. — Старик был тем особенно

хорош, что он был почти святой, а между тем пьющий и ругатель. Я в первый раз ясно понял ту силу, какую приобретают типы от смелого накладывания теней». Недаром так часто приходится слышать о *контрастах и противоречиях* у Толстого: это и есть часть его творческого метода. Вот как он пишет об этом на страницах своего позднего романа «Воскресение»: «Одно из самых обычных и распространенных суеверий то, что каждый человек имеет одни свои определенные свойства, что бывает человек добрый, злой, умный, глупый... Люди как реки: вода во всех одинаковая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди».

Но при этом творческий метод Толстого позволяет каждый раз выявить в человеке особенные, сугубо индивидуальные черты. «Очень живо представил себе внутреннюю жизнь каждого отдельного человека, — записывает он в дневнике. — Как описать то, что такое каждое отдельное «я»? А, кажется, можно. Потом подумал, что в этом собственно и состоит весь интерес, все значение искусства-поэзии». И вместе с тем столь разнообразные человеческие характеры у Толстого появляются не как случайное явление, а как результат закономерности жизни. В них отчетливо выражается органическая обусловленность не только внутренними противоречиями, мотивами и душевными порывами, но внешней средой, что характерно в целом для *реалистического* искусства. Но реализм Толстого проявляется не только в этом. Пожалуй, главное — это то, что писатель всегда необыкновенно искренен. *Правда* — это важнейший критерий истинного искусства для Толстого. «Произведение искусства, — говорил Толстой, — только тогда настоящее, когда воспринимающий не может себе представить ничего иного, как именно то самое, что он видит, или слышит, или понимает. Когда воспринимающий испытывает чувство, подобное воспоминанию, — что это, мол, уже было и много раз, что он знал это давно, только не умел сказать, а вот ему и высказали его самого». Не в этом ли таится причина той осо-

бой жизненности толстовских героев, которые, как иногда кажется, и на самом деле жили на земле, ходили, разговаривали, любили, расставались и вновь встречались?

Во всяком случае, хорошо известны высказывания писателя о необходимости всеми средствами добиваться ощущения реальности происходящего в произведении искусства. Как подлинно «живая жизнь» произведение каждый раз проходит вновь процесс своего становления и развития, когда читатель обращается к нему — вместе с ним оно живет этой живой жизнью. Вот почему Толстой считал абсурдными попытки некоторых критиков побудить его рассказать о том, что он хотел выразить в том или ином произведении. В одном из писем критику Н.Н. Страхову Толстой говорит по поводу романа «Анна Каренина» следующее: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала». Это еще раз подчеркивает то, что для писателя его творение — именно живое, подлинно жизненное явление.

Не потому ли он с таким сомнением относился к театру и драматургии, что там условность искусства чувствуется особенно остро. «Художественное, поэтическое произведение, в особенности драма, прежде всего должно вызывать в читателе или зрителе иллюзию того, что переживаемое, испытываемое действующими лицами переживается, испытывается им самим. А для этого столь же важно драматургу знать, что именно заставить делать и говорить свои действующие лица, сколько и то, чего не заставить их и говорить и делать, чтобы не нарушить иллюзию читателя или зрителя», — так писал Толстой в статье «О Шекспире и о драме». Но как заставить читателя или зрителя поверить в реальность этой «иллюзии»?

Это возможно в том случае, если художник пропускает все через себя, или, как говорил сам Толстой, «заражает» читателя своими мыслями и чувствами. *«Заразительность»* искусства — еще одно из важнейших положений эстетики и

Толстого. Но достичь этого качества можно лишь тогда, когда писатель сам верит в то, о чем говорит. «Писать надо только тогда, когда каждый раз, что обмакиваешь перо, оставляешь в чернильнице кусок мяса». На первый взгляд кажется, что это совершенно максималистское требование, которому вряд ли можно реально следовать. Но вспомним слова замечательного писателя и поэта XX столетия Бориса Пастернака:

О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью — убивают,
Нахлынут горлом — и убьют!
.....
...И тут кончается искусство
И дышит почва и судьба.

Быть может, именно в этом и состоит особая сила русской литературы. Говоря словами нашего современника, «поэт в России — больше, чем поэт», а жизнь и творчество Толстого, его мысли об искусстве — одно из самых ярких тому подтверждений.

Традиции трагедии в романе «Анна Каренина»

Романы Толстого тесно связаны с литературными традициями прошлого. «Война и мир» воскрешает в памяти древний эпос и развивает в литературе нового времени этот жанр, который приобретает теперь черты романа-эпопеи. «Анна Каренина», на первый взгляд, связана с традициями семейно-бытового романа и в этом смысле созвучна как русской прозе XIX века, так и европейскому роману — прежде всего произведениям Бальзака и Флобера. Но есть и более глубокие традиции, роднящие роман «Анна Каренина» с *древней трагедией*. Этому аспекту и будет посвящен доклад.

Трагизм романа ощущается сразу — им проникнут эпиграф: «Мне отмщение, и Аз воздам». Это цитата из Библии, которая сразу ставит историю Анны Карениной в один ряд с такими классическими трагедиями, как «Антигона» Софокла или «Ромео и Джульетта» Шекспира. Трагедия как жанр была известна со времен античности, а в литературе Нового времени получила особое значение в эпоху классицизма, став высоким жанром, отъединенным от житейской прозы.

Трагедия (от греч. *tragodia* — букв. козлиная песнь) — жанр драматургии; в основе ее — неразрешимый конфликт личности с жизнью или самой собою, в результате которого герой физически погибает, но одерживает моральную победу, что вызывает скорбь зрителей и душевное очищение их через страдание — *катарсис*. Трагедия по природе своей всегда призвана отразить торжество духа человека. Герои трагедии вступают в борьбу с роковыми обстоятельствами, переживают глубокие страсти, ими движут понятия долга, чести, они не останавливаются даже перед угрозой смерти. Так страсть полностью владеет Клеопатрой из трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра», Федрой из одноименной пьесы Расина, долг ведет за собой героя трагедии Корнеля «Сид».

У Толстого конфликт также основан на трагической страсти героев, которая развивается несмотря ни на что, изначально являясь фатальной. Но в романе это чувство никак не связано с областью политики или государственных интересов, как в трагедии классицизма у Корнеля или Расина. Сюжет романа Толстого движется сквозь сугубо семейно-бытовые перипетии. Но это нисколько не облегчает для читателя вопроса о *причинах трагической развязки*. Чем она мотивирована? На этот вопрос исследователи творчества Толстого дают разные ответы.

«...Анна страдает и погибает не от внешних причин — не от того, что общество ее осуждает, а муж не дает развода, но от самой страсти, от вселившегося в нее «злого духа», — так считает Б. Эйхенбаум. Иначе думает В.Г. Одионов, который

пишет, что Анна «избирает смерть перед угрозой неизбежной травли света». Э.Г. Бабаев переносит акцент на следствия страсти, говоря, что «страсть уводит Анну все дальше от того, к чему она стремилась. Трагедия Анны, как это ни странно, состоит именно в том, что все ее желания сбываются».

Столь разные суждения убеждают нас в том, что однозначного объяснения трагедии Анны просто не существует — и в этом Толстой не только продолжает, но и развивает черты древней трагедии. Там всепоглощающая страсть выводит человека за привычные границы и определяет его поведение. У Толстого страсть, как и в трагедии, — нечто совершенно особенное, выходящее за пределы привычного, но она не грандиозна, а по-человечески понятна и естественна. Анна не просто охвачена страстью, но хочет при этом человеческого тепла, радости, счастья. Вот почему ее любовь так тесно сопряжена с «тиной мелочей», с бытом обыденной жизни. Она не может быть объяснена только исходя из логики самого чувства, а вытекает из всей совокупности внешних по отношению к ней причин: поведение Вронского, мужа, отношение общества и т.д. В этом «сцеплении» причин и мотивов выступают и внутренние, одним из которых стало «уменьшение любви» Вронского. Житейское, пошлое в отношении героев как будто торопит наступление рокового финала, становящегося неотвратимым.

Впервые особенности трагедии как жанра были определены в *«Поэтике» Аристотеля*. Он использовал такие понятия и термины, которые сейчас вошли в теорию литературы как необходимые составляющие: это пафос (страсть), трагическая ошибка, перипетия, катарсис. Все они так или иначе могут быть соотнесены с романом «Анна Каренина», но использование этих традиционных элементов трагедии имеет у Толстого свои особенности. Возьмем для примера вопрос о перипетиях. *Перипетия* (от греч. *peripeteia* — внезапный поворот) — резкая, неожиданная перемена в ходе действия и судьбе персонажа; обычно она служит подтверждением мысли о непредсказуемости и изменчивости судьбы и придает сюжету

занимательность и динамику. В древнегреческой трагедии, как указывает Аристотель, сюжет основан на одной перипетии: это перелом «от несчастья к счастью или от счастья к несчастью». Такой перелом есть и в романе Толстого, но в романе-трагедии XIX века невозможно было ограничиться только одной перипетией, потребовалось несколько сюжетных поворотов, каждый из которых по-своему приближает трагический финал, чередуя при этом повороты от счастья к несчастью и обратно.

Трагедия Анны обозначилась еще в первой половине романа, когда муж и общество определили свое отношение к «преступной жене». У нее случаются порой «припадки ревности», которые охлаждают чувства Вронского, но здесь еще нет окончательности решения. Но уже тогда Анна осознает безысходность своей ситуации и начинает думать о смерти как избавлении. Если бы она умерла от родильной горячки, это можно было бы расценить как закономерный финал. Но Толстой «спасает» свою героиню. Для чего? Очевидно, чтобы вновь провести ее через весь круг выпавших на ее долю испытаний, которые все же заканчиваются смертью героини.

В середине романа кажется, что трагедия отходит в сторону: возникает настоящая, в аристотелевском понимании, перипетия. Героиня чувствует себя «непростительно счастливою», она как будто забывает о всех своих проблемах и печалях. Но этот период ее жизни, связанный с путешествием за границу в Италию, заканчивается возвращением. А вместе с этим наступает следующая перипетия: в Петербурге Анну вновь охватывает раздражение, беспокойство, досада. Теперь под сомнение ставится само счастье, что звучит в разговоре с Долли, навесившей ее в имени Вронского Воздвиженском. Наконец, в Москве негативные эмоции, которые накапливались все это время, полностью вытесняют положительные. Как видим, сюжет второй части романа сопровождается не резкими поворотами, а постепенным нарастанием внутреннего напряжения, которое и приводит к дальнейшему развитию. Но направление

движения остается прежним: сложный и многообразный комплекс причин, внутренних и внешних мотивов ведет к единственно возможному разрешению — смерти героини.

Таким образом, сам сюжет как бы удваивает трагическую ситуацию, но не повторяет, а вносит некоторые *изменения*, которые призваны подчеркнуть *неизменность* самой *трагической ситуации*. Мотив *желанной* смерти превращается благодаря этому в мотив *неотвратимой* гибели. Второй круг испытаний героини помогает выявить особенность *современной трагедийной ситуации*, в которой происходит неразрывное сплетение разнообразных причин как внутренних (страсть), так и внешних (обыденная жизнь). И чем обыкновеннее становится трагическая ситуация, тем страшнее и неизбежнее кажется ее фатально гибельное разрешение. Трагическая неизбежность надвигается, отступая, и затем вновь нарастает, чтобы наконец осуществиться в трагическом финале.

Но можем ли мы сказать, что трагедия, показанная Толстым в романе, вызывает у читателя *катарсис* — как это всегда происходит в классической трагедии? Свобода, обретенная Анной столь страшной ценой, — это расплата за «незаконное» счастье, обретенное вопреки всем общественным установлениям и моральным нормам. Авторская позиция — позиция моралиста, который, так глубоко и всесторонне показав внутренние мотивы поступков и переживаний героини, все же остается непреклонным в своем приговоре. И, быть может, это и есть главное отличие трагедии Толстого, впитавшей в себя древнюю традицию, но и существенно видоизменившей ее внутреннее содержание.

Проблема прототипов героев романа «Война и мир»

Роман-эпопея «Война и мир» — произведение грандиозное по своему замыслу,¹ идее, масштабу изображенных собы-

тий. В нем действует огромное количество персонажей, причем наряду с реальными историческими лицами здесь сосуществуют вымышленные, которые тем не менее кажутся нам ничуть не менее реальными. Их психологическая достоверность такова, что часто возникали попытки в этих героях, созданных творческим воображением писателя методом реалистической типизации, найти черты реально существовавших людей — прототипов персонажей романа.

Прототип (от греч. *prototypon* — прообраз) — существующий в реальной действительности человек, жизнь и характер которого положены писателем в основу созданного им художественного, обобщенного образа, типа. В произведениях писателей-реалистов действительно не редко встречаются персонажи, у которых есть такие прототипы. Рассмотрим в докладе вопрос о том, возможно ли найти прототипы отдельных героев романа «Война и мир».

Сам Толстой не раз высказывался по поводу прототипов героев романа резко негативно. Но тем не менее его персонажи были настолько типичны и жизненны, столь необыкновенна была степень достоверности их изображения, что и современники писателя, да и читатели более позднего времени, продолжали задаваться вопросом: неужели таких людей никогда не было на свете и писатель их просто выдумал. Вот почему Толстому пришлось объясниться по этому поводу в отдельной статье — «Несколько слов по поводу книги «Война и мир». Здесь он еще раз подчеркивал: «Я бы очень сожалел, ежели бы сходство вымышленных имен с действительными могло бы кому-нибудь дать мысль, что я хотел описать то или другое действительное лицо; в особенности потому, что та литературная деятельность, которая состоит в описывании действительно существующих или существовавших лиц, не имеет ничего общего с тою, которою я занимаюсь». Именно эта четко выраженная писательская позиция позволяет нам достаточно верно оценить тех «претендентов» на роль прототипов героев романа, о которых нам известно.

Исследователи творчества Толстого установили, что в обрисовке персонажей романа писатель шел исходя из своеобразных «анкетных» сведений: он определял их по деловым способностям, по характеру любовных отношений, по художественным вкусам и т.д. При этом герои брались не изолированно, а распределялись по семействам: Ростовы, Болконские, Курагины. Затем в процессе создания романа характеры героев становились более определенными, иногда достаточно серьезно изменяясь и уточняясь. Но при этом писатель придерживался принципа исторической и психологической достоверности каждого из нарисованных им характеров.

Этим во многом объясняется *выбор фамилий* главных персонажей. Толстой сознательно использовал традиционные, привычные для дворянской среды той эпохи фамилии, лишь слегка видоизменяя их: так появились, например, фамилии *Друбецкой* по аналогии с *Трубецкой*, *Болконский* — *Волконский* и т.д. Все это наталкивало читателей-современников писателя на проведение определенных параллелей. Так одна дама из семейства *князей Волконских* обратилась к писателю с вопросом о *князе Андрее* как о возможном родственнике. Это вызвало справедливое возражение писателя, которое для нас очень важно с точки зрения его отношения к прототипам. «Андрей Болконский никто, как и всякое лицо романиста, а не писателя личностей или мемуаров. Я бы стыдился печататься, ежели бы весь мой труд состоял в том, чтобы списать портрет, разузнать, запомнить». Далее следует необыкновенно интересное высказывание писателя о том, как же создается тот или иной романный персонаж: «В Аустерлицком сражении, которое будет описано, но с которого я начал роман, мне нужно было, чтобы был убит блестящий молодой человек; в дальнейшем ходе самого романа мне нужно было только старика Болконского с дочерью, но так как неловко писывать ничем не связанное с романом лицо, я решил сделать блестящего молодого человека сыном старого Болконского. Потом он меня заинтересовал, для него представилась роль в дальнейшем ходе

романа, и я его помиловал, только сильно ранив вместо смерти». Уже само это описание творческой лаборатории писателя не оставляет сомнения в том, что говорить напрямую о прототипах просто бессмысленно. В заключение этого письма Толстой говорит: «так вот мое, княгиня, совершенно правдивое и хотя от этого самого и неясное объяснение того, кто такой Болконский...»

И все же попытки связать героев Толстого с определенными лицами продолжались и дальше. Иногда в них можно заметить следы действительно существовавшего у Толстого замысла, от которого он впоследствии по тем или иным причинам отказался. Так произошло с изображением аристократки, хозяйки модного Петербургского салона фрейлины *Анны Павловны Шерер*. Ее салон в романе — это яркое выражение антинациональной сущности аристократии и высшего света, а сама Анна Павловна — воплощение чопорности, лживости, фальшивой любезности, характерной для этой среды. Но по первоначальному замыслу этот персонаж должен был играть совсем иную роль, героиня, которая именовалась фрейлина Аннета Д., казалась вполне милой и симпатичной дамой. Вполне вероятно, что в этом начальном варианте Толстой представлял себе реальное лицо — свою тетку фрейлину *Александру Андреевну Толстую*, дружбой с которой он гордился. Вот как пишет он о предполагаемой героине романа в плане работы: «Она была умна, насмешлива и чувствительна и, ежели не была положительно правдива, то отличалась от толпы ей подобных своей правдивостью». Начальный вариант романа во многом сохраняет черты прототипа в этой героине: «Притворяться и высказывать то, что она не думала или не чувствовала, она не могла. Она была слишком честная и хорошая натура...» Как видим, этот образ претерпел в окончательной редакции романа поистине кардинальные изменения, став своей полной противоположностью.

Конечно, можно найти и другие примеры, не связанные со столь резкой переменой. Всем памятен образ *Денисова*, сама

фамилия которого явно призвана вызвать ассоциацию с *Денисом Давыдовым*, участником Отечественной войны 1812 года, гусаром, который, как и герой романа, сражался в партизанском отряде. Здесь сходство между персонажем и прототипом достаточно очевидно, хотя, разумеется, и в этом случае речь не может идти о простом копировании. Также показателен образ *Марьи Дмитриевны Ахросимовой*, прототипом которой считается известная в Москве влиятельная и богатая знатная дама, которая жила на Поварской, — *Офросимова*: созвучие фамилий здесь совершенно очевидно. Кстати, сходный образ есть и в комедии Грибоедова «Горе от ума» — это грозная московская барыня Хлестова, которую побаивается даже Фамусов.

Ряд подобных примеров можно было бы продолжать и дальше, но, пожалуй, самой интересной с точки зрения проблемы прототипов является история, связанная с образом самой любимой и дорогой Толстому героини — *Наташи Ростовой*. По одной из версий ее прототипом могла быть девушка, близкая семье Толстых, — *Татьяна Берс*, в замужестве *Кузьминская*. Она впоследствии написала книгу воспоминаний «Моя жизнь дома и в Ясной Поляне», в которой утверждала, что с нее Толстой писал Наташу, соответственно, прототипом графини Ростовой она считала свою маму и т.д. Существует несколько свидетельств писателя, которые дают основания рассматривать такую версию как возможную. В частности, в письме от 8 декабря 1866 года художнику М.С. Башилову, который иллюстрировал роман, Толстой писал: «Я чувствую, что бессовестно говорить вам теперь о типе Наташи, когда у вас уже сделан прелестный рисунок; но само собой разумеется, что вы можете оставить мои слова без внимания. Но я уверен, что вы, как художник, посмотрев Танин дагеротип 12 лет, потом ее карточку в белой рубашке 16 лет и потом ее большой портрет прошлого года, не упустите воспользоваться этим типом и его переходами, особенно близко подходящим к моему типу». Но все же это высказы-

вание писателя не дает основания говорить о том, что судьба Т.А. Кузьминской и ее характер точно соответствовали жизни его героини. Возможно, речь шла лишь о портретном сходстве. Тем более, как установили исследователи творчества писателя, работа Толстого над этим образом шла совершенно другим путем. Известно, что вначале эта героиня появляется в набросках незаконченного романа «Декабристы», в котором предполагалось рассказать о возвращении из ссылки старого декабриста Петра с женой Наташей. Оба они, естественно, уже совсем немолодые люди. Так что, работая над образом Наташи Ростовой из «Войны и мира», Толстой отталкивался от заключительной фазы развития характера героини: жены декабриста, последовавшей за мужем в Сибирь и разделившей все тяготы, выпавшие на его долю. Вряд ли можно предположить, что для такой Наташи прототипом могла послужить совсем еще молоденькая девушка, хотя это не исключает того, что писатель внимательно следил за жизнью своей знакомой Татьяны. Скорее, можно говорить об обратном влиянии. Возможно, после появления романа Толстого Кузьминская смогла иначе оценить себя, свою молодость, лучше разобраться в своей жизни. Впрочем, такое же значение многие образы из романа Толстого могли иметь и для других людей, причем не только его современников. Именно в этом и состоит суть писательского творчества — находить в жизни отдельные факты, на основе которых создаются типы людей, близкие и понятные многим. И чем совершеннее художественное творение, тем глубже может быть эта связь. Не случайно так часто пытаются найти прототипов именно вершинных произведений литературы, будь то «Война и мир», «Анна Каренина», «Евгений Онегин», «Отцы и дети» или «Братья Карамазовы». Но конечно же никто из героев этих классических произведений русской литературы не может быть полностью сведен к их возможным прототипам, хотя выявление их и дает возможность лучше разобраться в творческой лаборатории писателя.

1. Аристотель. Риторика. Поэтика. — М.: Лабиринт, 2000.
2. Бабаев Э.Г. Из истории русского романа XIX века. Пушкин, Герцен, Толстой. М.: МГУ, 1984.
3. Бочаров С.Г. Роман Л.Н. Толстого «Война и мир». — М., 1987.
4. Долинина Н.Г. По страницам «Войны и мира». — Л., 1973.
5. Ковалев В.А. Поэтика Л. Толстого. — М., 1983.
6. Толстой Л.Н. в воспоминаниях современников: В 2-х т. — М., 1978.
7. Толстой Л.Н. в русской критике. — М., 1962.
8. Толстой Л.Н. о литературе. — М., 1955.
9. Линков В.Я. «Война и мир» Л. Толстого. — М., 1998.
10. Одинокое В.Г. Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX века. — Новосибирск, 1971.
11. Шкловский В.Б. Заметки о прозе русских классиков. — М., 1955.
12. Эйзенбаум Б.М. Лев Толстой. Семидесятые годы. — Л., 1974.

ФЕДОР МИХАЙЛОВИЧ ДОСТОЕВСКИЙ

«Реалист в высшем смысле» (Особенности психологизма романов Ф.М. Достоевского)

Начиная с пушкинского «Евгения Онегина», русский реалистический роман XIX века стал психологическим. Писатели всегда стремились показать не только внешние проявления героев в тех или иных ситуациях, но каждый по-своему хотел выявить внутреннюю мотивацию поступков персонажей своих произведений. Мы говорим о «тайной психологии» Тургене-

ва, «диалектике души» в романах Толстого, а «история души человеческой» для Лермонтова, по его словам, более интересна, чем история целых народов. Казалось бы, Достоевский в этом ряду должен занимать одно из первых мест. Ведь в его романах всегда психологический анализ состояния героя является чуть ли не важнейшим средством раскрытия той идеи, которая влечет за собой все его действия и поступки.

Писатель широко пользуется всем арсеналом средств психологического анализа — приемами как *открытого*, так и *скрытого психологизма*. К первым относятся художественные средства прямого выражения внутреннего мира литературных героев (авторская характеристика, высказывания героев в форме монолога, внутреннего монолога, исповеди и т.д.). Приемы скрытого («тайного») психологизма — это художественные средства опосредованного выражения внутреннего мира литературных героев, основанные на учете внешних проявлений их психологии (психологический портрет, психологический пейзаж, несобственно прямая речь, сны и т.д.).

Психологическое искусство Достоевского прославлено во всем мире. Задолго до знаменитого австрийского психиатра З. Фрейда и его школы психоаналитиков Достоевский погружается в глубины подсознания и исследует душевную жизнь детей и подростков, изучает психику безумцев, маньяков, фанатиков, преступников, самоубийц. И тем не менее сам он настойчиво отрицал то, что его романы являются психологическими. В докладе постараемся разобраться в этой непростой ситуации и понять, почему же писатель не хотел быть причислен к блестящему ряду современных ему писателей, создателей психологического русского романа.

«Я не психолог, — говорил о себе Достоевский, — я только *реалист в высшем смысле*, то есть изображаю все глубины души человеческой». Великий писатель недоверчиво относился к самому слову «психология», называя стоящее за ним понятие «палкой о двух концах». Исходя из этого, можно прийти к утверждению, что романы Достоевского не следует считать

психологическими романами в традиционном понимании этого жанра. Однако субъективность авторского восприятия вступает в некоторое противоречие с общепринятым понятием психологического романа — того жанра, развитие которого в России ко второй половине XIX века, когда были написаны пять великих романов Достоевского, уже достигло своих художественных вершин.

«История души человеческой, — писал Лермонтов, — едва ли не интереснее истории целого народа». Соглашаясь с ним, Белинский считал необходимым поставить в литературе «важный современный вопрос о внутреннем человеке». Анализируя роман Лермонтова, Б. Эйхенбаум особо подчеркивал, что его идейным центром является не биография героя («жизнь и приключения»), а его «духовная и умственная жизнь, взятая изнутри, как процесс».

Если выстроить в единый ряд все эти понятия: «история души», «внутренний человек», «духовная и умственная жизнь, взятая изнутри», то вряд ли удастся обнаружить противоречие между этими определениями психологического романа и стремлением Достоевского изображать «все глубины души человеческой». Может быть, психология и «палка о двух концах», но нельзя при этом не признавать, что конечной ее целью и является изучение глубин человеческой души, а стало быть, романы Достоевского, как бы ни относились к общепринятым терминам сам автор, безусловно, продолжают традиции русского психологического романа. Не просто изучение, но испытание души и мысли героя — вот то смысловое и эмоциональное ядро, к которому стягиваются все сюжетные ходы, все события произведения, все чувства и ощущения как ведущих, так и эпизодических персонажей. Другое дело, что понятием психологического романа в привычном смысле далеко не исчерпывается великая сущность таких произведений, как «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы».

Достоевский пытался противопоставить себя современным ему писателям-реалистам и указать, что он изображает прин-

ципиально иной, нежели они, пласт человеческого сознания. Определить, какой именно, позволяет точнее всего *христианская антропология*, согласно которой существо человека троично и состоит из тела, души и духа. К телесному уровню относятся инстинкты, роднящие человека с животным миром: самосохранения, продолжения рода и так далее. На душевном уровне расположено собственно человеческое «я» во всех жизненных проявлениях: бесконечный в своем разнообразии мир чувств, эмоций и страстей, эстетическое начало, склад ума со всеми его индивидуальными отличиями, гордость, гнев и другие эмоциональные состояния. На последнем же, самом высоком — *духовном* — уровне находится интеллект, понятие о добре и зле, свобода выбора между ними — то, что делает человека «образом и подобием Божиим» и что объединяет его с миром духов.

Этот третий пласт наиболее скрыт, ибо в повседневности человек живет прежде всего душевным миром, суета и пестрота ярких сиюминутных впечатлений заслоняют от него последние вопросы бытия. На духовном уровне человек сосредотачивается только в экстремальных ситуациях: перед лицом смерти или в минуты окончательного определения для себя цели и смысла своего существования.

Именно этот уровень сознания и делает Достоевский предметом пристального и бесстрашного анализа, рассматривая прочие уровни только в их отношении к последнему. В этом понимании он «не психолог», а «реалист в высшем смысле». Отсюда и вытекает принципиальное отличие изображения мира и человека у Достоевского и у Толстого с Тургеневым, которые сосредотачиваются на душевной, «психической» стороне жизни во всем ее богатстве и полноте (хотя методы психологического анализа у Толстого и Тургенева различны).

В произведениях этих писателей можно найти неисчерпаемый океан чувств, разнообразие сложных характеров и красочное описание жизни во всех ее проявлениях. Но при

всей неповторимости индивидуальных чувств «вечные вопросы» стоят перед каждым одни и те же. На духовном уровне принципиальное различие в характере исчезает, становится неважным. В кризисные моменты жизни психология самых разных людей унифицируется и почти совпадает. Именно этим объясняется известное «однообразие» характеров у Достоевского и столь распространенное в его романах «*двойничество*».

Своеобразием психологизма Достоевского определяется и специфика его сюжетных построений. Для активизации у героев духовного пласта сознания Достоевскому необходимо выбить их из привычной жизненной колеи, привести в *кризисное состояние*. Вот почему динамика сюжета ведет их от катастрофы к катастрофе, лишая их твердой почвы под ногами, вынуждая вновь и вновь отчаянно «штурмовать» неразрешимые «проклятые» вопросы.

Так, композиционное построение «*Преступления и наказания*» можно описать как цепь катастроф. Преступление Раскольникова, приведшее его на порог жизни и смерти, затем смерть Мармеладова, последовавшие вскоре за ней безумие и смерть Катерины Ивановны и, наконец, самоубийство Свидригайлова. В предыстории к романному действию рассказывается также о катастрофе Сони, а в эпилоге — матери Раскольникова. Из всех этих героев лишь Соне и Раскольникову удастся выжить и спастись. Промежутки между катастрофами заняты напряженнейшими диалогами Раскольникова с прочими персонажами, из которых особо выделяются два разговора с Порфирием Петровичем. Вторая, самая страшная для Раскольникова «беседа» со следователем, когда тот доводит Раскольникова чуть ли не до помешательства, рассчитывая, что он выдаст себя, является композиционным центром романа, а разговоры с Соней располагаются до и после, обрамляя его.

Забываясь о занимательности сюжета, Достоевский прибегает также к *приему умолчания*. Когда Раскольников отправляется к старухе на «пробу», читатель не посвящен в его замысел

и может только догадываться, о каком «деле» он рассуждает сам с собой. Конкретный замысел героя раскрывается только через 50 страниц от начала романа, непосредственно перед самым злодеянием. О существовании же у Раскольникова законченной теории и даже статьи с ее изложением нам становится известно лишь на двухсотой странице романа — из разговора с Порфирием Петровичем. Точно так же лишь в самом конце романа мы узнаем историю отношений Дуни со Свидригайловым — непосредственно перед развязкой этих отношений.

Таким образом, используя разные художественные средства, Достоевский рассматривает человека на новом, прежде не изученном другими писателями, уровне. Реализм Достоевского — философский, психологический. *Художественный метод* писателя основан на обостренном внимании к наиболее запутанным и противоречивым формам жизни и общественно-го сознания его эпохи. Раскрывая нам самые глубины души героев, Достоевский прежде всего выступает против своеволия и вседозволенности, противопоставляя этим разрушительным идеям убеждение в несокрушимости идеалов христианского человеколюбия и основанного на них духовного естества человека.

Мы можем заключить, что высказывание писателя о том, что он не «психолог», а «реалист в высшем смысле», подтверждается всей его художественно-философской системой. Анализ у Достоевского не ограничивался индивидуальной психологией: он проникает в психологию социальную — семейную, общественную, народную. Величайшие его прозрения относятся к душе народа, а за психологом стоит гениальный исследователь человеческого духа.

Образ города в творчестве Ф.М. Достоевского

Писатель, прошедший через опыт «натуральной школы», Достоевский, безусловно, стал одним из самых ярких вырази-

телей ее урбанистической линии. Речь идет прежде всего об осмыслении в его творчестве жизни человека в большом городе и влияния города на сознание и судьбы людей. Вряд ли будет преувеличением назвать Достоевского самым петербургским из русских писателей его времени. «Бедные люди», «Двойник», «Белые ночи», «Униженные и оскорбленные», «Идиот», «Преступление и наказание», «Подросток» и многие другие великие произведения Достоевского связаны с Петербургом — и не только как с местом действия, но и как с непрменным героем.

Город — *действующее лицо* романов и повестей Достоевского. «Действенный Петербург» — такими словами определил А. Блок город Достоевского, ощущая его как одушевленное существо, живущее своей собственной, единственной и неповторимой жизнью и непостижимым образом воздействующее на бытие и судьбу человека. Так, например, в романе *«Преступление и наказание»* урбанистично само преступление Раскольникова, а Петербург становится не местом его совершения, но как бы соучастником.

В Петербург точно спроецирован мир уединившегося и «озлившегося» Раскольникова: его каморка, похожая на гроб, как бы повторяет давящее на человека пространство дворов-колодцев, желтизна ободранных обоев — желтизну домов, спертость воздуха — духоту нагретых июльским солнцем улиц города, от которой кружится голова и мутится сознание. Невыносимая духота становится «атмосферой преступления»; темнота, грязь и слякоть развивают отвращение к жизни и презрение к себе и к окружающим; сырость и изобилие воды во всех видах (например, страшная гроза и наводнение в ночь самоубийства Свидригайлова) рождают ощущение текучести, недолговечности и относительности всех явлений действительности.

Выразительна *«топография»* города, в котором созревает и совершается преступление. Это небольшое пространство, стиснутое Сенной и Екатерининским каналом. На Екатерининский канал выходит дом старухи-процентщицы, дом Сони

Мармеладовой, недалеко, в Столярном переулке, живет и Раскольников. Эти места в предельно приближенной перспективе, а единственный панорамный вид — вид на Исаакиевский собор с Николаевского моста, но и он не приносит герою успокоения: «Необъяснимым холодом вилло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина». «Сия великолепная и украшенная многочисленными памятниками столица», «город канцеляристов и всевозможных семинаристов» обращается для Раскольникова каменным пространством, обнажающим не землю-почву, а воду, зыбь болота, на котором стоит город. Много позже в романе *«Петербург» А. Белого* этот аспект города, обнаруженный Достоевским, превратится в подлинную фантазмагорию почти мистического, нереального Петербурга, на улицах которого вновь совершаются убийства и преступления.

Атмосфера этого страшного города как будто затягивает человека. Вот мы видим как по его улицам мечется безумный князь Мышкин, спешит за своим воображаемым двойником Голядкин, пробирается в свой унылый замкнутый мирок Подпольный герой. В *«Записках из подполья»*, как и в *«Преступлении и наказании»*, Петербург провоцирует героя, создавая особый колорит подпольного существования. Это город «отвлеченный и умышленный», здесь царит «гадчайшая петербургская ночь»; будто никогда не кончающийся мокрый снег, проецирующий в сознание героя могильную символику: фонари сквозь снежную мглу, точно «факелы» на похоронах, «мокрыть» могил.

Герои в романах Достоевского изображаются фактически вне контекста обыденной жизни. Быт изображается Достоевским, скорее, как «антибыт», в его нарушении или «бесчеловечности». Каморка Раскольникова, где он вынашивает свою теорию, напоминает «сундук», «шкаф» или «гроб» и становится символом мертвенности среды обитания героя, предопределяя убийственность и бесчеловечность обдумываемой им теории. Такой символический смысл имеют дворы-

колодцы, бесконечные грязные, темные лестницы, коридоры. Все вместе это создает образ фантастического города, наделенного мрачной мистической силой, угнетающей личность и лишаящей ее ощущения прочности, жизнестойкости.

Как предвосхищение такого образа города возникает Петербург в романе *«Униженные и оскорбленные»*. «Мрачная это была история, одна из тех мрачных и мучительных историй, которые так часто и неприметно, почти таинственно сбываются под тяжелым петербургским небом, в темных, потаенных закоулках огромного города...» Именно в такой обращенности к городу и разворачиваются параллельно в романе две истории блудной дочери: матери Нелли, дочери старого Смита, и Наташи, дочери Ихменьевых. Только в такой соотнесенности их с образом Петербурга стоицизм униженных и оскорбленных обретает свой истинный смысл.

Так же проецируется в пространство Петербурга личность *Подпольного героя*, утратившая связь с миром и Богом. Его утрюмое одиночество сродни унылому и как будто вымершему городу: «Было тихо, валил снег и падал почти перпендикулярно, настилая подушку на тротуар и на пустынную улицу. Никого не было прохожих, никакого звука не слышалось, уныло и бесполезно мерцали фонари».

Иначе предстанет город в *«Преступлении и наказании»*: это некое «заколдованное» место, по которому бесконечно кружится герой, повторяя это кружение — возвращение к одним и тем же мыслям — в своем сознании. Его тянет к петербургским клоакам, чтоб «еще тошней было»: питьейным домам, распивочным, трактирам, «заведениям», где больше всего концентрируются социальные болезни большого города, которые Раскольников объединяет в своем сознании словом «процент» — это пьянство, проституция, преступность. Вся эта гнетущая атмосфера, грязь, ругань заставляют человека постоянно находиться на грани, а порой — и за ее пределами. Недаром Свидригайлов, приехавший сюда из провинции, с некоторым удивлением констатирует: «Это город полусума-

спешших... Редко где найдется столько мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге. Чего стоят одни климатические влияния! Между тем это административный центр всей России, и характер его должен отражаться на всем». И здесь, в этом городе, Свидригайлов потом находит место, где он совершает самоубийство: не дойдя до Петровского острова, у Съезжинской улицы, у дома с каланчой и солдатом, стоящим рядом — как свидетель действительности происходящего самоубийства.

«Мертвый, умышленный», «самый фантастический» город наделен мрачной мистической силой, угнетающей личность и лишаящей ее ощущения своей укорененности в бытии. Это — особое духовное пространство, где все приобретает символическое и психологическое значение. Так, Сенная площадь, рынок — это настоящее «чрево» Петербурга, но изображена она в романе не натуралистично, а как место, которое стягивает все важнейшие узловые моменты духовных процессов в Раскольникове, которые связаны с преступлением и наказанием. Здесь он пришел к окончательному решению об убийстве, здесь призывает его Соня покаяться, встав на колени перед всем миром. Это город заблудших душ, потерявших в его фантасмагорических просторах, заблудившихся в темных, извилистых переулках. Приехавшие в Петербург из провинции, подобно Раскольникову, Миколке, Мармеладову, Катерине Ивановне, быстро перерождаются, поддаваясь его «цивилизующему», разлагающему и опошляющему влиянию.

Очевидно, что для Достоевского понятие «цивилизации» города оказывается условным и двойственным. Ведь в художественном пространстве его романов существует не столько Петербург барокко и классицизма, дворцов и садов, сколько Петербург Сенной площади с ее шумом и гвалтом торговцев, это город грязных переулков и доходных домов, кабаков и «домов увеселения», темных каморок и лестничных клеток. Это пространство наполняется несчетным количеством людей, сливающихся в безликую и бесчувственную толпу, скверно-

словащую, хохочущую и безжалостно затаптывающую всех ослабевших в жестокой «борьбе за жизнь».

Петербург создает контраст крайней скученности людей при крайней их разобщенности и чуждости друг другу, что порождает в душах людей по отношению друг к другу враждебность и насмешливое любопытство. Недаром роман «Преступление и наказание» наполнен бесконечными уличными скандалами: удар кнута, драка, самоубийство (Раскольников видит однажды, как бросается в канал женщина с «желтым, испитым лицом»), задавленный лошадьми пьяница — все становится пищей для насмешек или пересудов.

Толпа преследует героев не только на улицах: Мармеладовы живут в проходных комнатах, и при всякой скандальной семейной сцене из разных дверей «протягивались наглые смеющиеся головы с папиросками и трубками, в ермолках» и «потешно смеялись». Та же толпа появляется как кошмар во сне Раскольникова, невидимая и оттого особенно страшная, наблюдающая и злобно смеющаяся над лихорадочными стараниями обезумевшего героя довершить свое злополучное преступление.

Именно здесь должно было сложиться у главного героя представление о людях как о надоедливых злобных насекомых, поедающих друг друга, подобно запертым в тесной банке паукам. Раскольников начинает едко ненавидеть своих «ближних»: «Одно новое непреодолимое ощущение овладело им все более и более с каждой минутой: это было какое-то бесконечное, почти физическое отвращение ко всему встречавшемуся и окружающему, упорное, злобное, ненавистное. Ему гадки были все встречные, гадки были их лица, походка, движения».

У героя невольно возникает желание уйти от всех, уединиться в себе и устроиться так, чтобы возвыситься и добиться полного господства над всем этим людским «муравейником». Для этого можно и убить одну из этих «гадких и зловредных вшей», и за это только «сорок грехов простят». Тогда же герой и уходит в свою каморку, напоминающую «сундук», «шкаф»

или «гроб», в свое духовное «подполье» и там вынашивает свою бесчеловечную теорию. Эта каморка — тоже неотъемлемая часть Петербурга, особое духовное пространство, означающее мертвенность среды обитания героя, предопределяющая убийственность и бесчеловечность обдумываемой им теории: «Я тогда, как паук к себе в угол забился... А знаешь ли, Соня, что низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят! О, как я ненавижу эту каморку! А все-таки выходить из нее не хотел. Нарочно не хотел!».

Комната Сони была также уродлива, похожа на сарай, где один угол был чересчур острый и черный, другой — безобразно тупой, что символизирует изуродованность ее жизни. Окончательное философское завершение образ «Мертвящей комнаты» получает в зловещем видении Свидригайлова, которому вся вечная жизнь представляется как пребывание в закоптелой «комнатке, наподобие деревенской бани» с пауками «по всем углам». Это уже полное отсутствие «воздуха», равно как и полное уничтожение времени и пространства. То, что Раскольникову для жизни не хватает воздуха, вскользь говорят и Порфирий Петрович, и Свидригайлов, но в Петербурге воздуха (в данном случае, это символ живой, непосредственной жизни) нет вообще, как это замечает Пульхерия Александровна: «Ужас у него душно, а где тут воздухом-то дышать? Здесь и на улицах, как в комнатах без форточек. Господи, что за город!»

Такое описание великого города совсем не похоже на известное вступление к «Медному всаднику» Пушкина. Скорее, Петербург Достоевского ближе к этому описанию:

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелено-бледный,
Скука, холод и гранит.

Этот образ, созданный Пушкиным, поражает скупостью, даже аскетичностью и часто стирается из памяти, потесненный знаменитым, вдохновенным гимном Петербургу из вступления к «Медному всаднику». Но именно этот «пышный» и

«бедный» одновременно, «бледный» город гораздо ближе Петербургу Достоевского.

Достоевский невидимыми цепями прикован к Петербургу, он не может оторваться, он почти обречен на этот город, который сам же называл «самым отвлеченным и самым умышленным городом на всем земном шаре». «Люблю тебя, Петра творенье!» — записал Достоевский в дневнике знаменитую пушкинскую строку. И продолжил: «Виноват, не люблю его». Но чувство Достоевского к Петербургу сильнее любви. Странность этого чувства он сам удивительно выразил в «Подростке»: «Мне сто раз среди этого тумана задавалась странная, но навязчивая греза: а что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли вместе с ним и весь этот гнилой, склизкий город, подымется с туманом и исчезнет, как дым, останется прежнее финское болото, а посреди него, пожалуй, для красоты бронзовый всадник на жарко дышащем загнанном коне?».

Мотивы противоречивого Петербурга продолжатся в творчестве многих писателей XX века: Блока, Белого, Ахматовой и других. Вода и гранит — две главные стихии великого города — будут снова и снова осмысляться русским художественным сознанием, сопрягаясь и с пушкинским образом «юного града», и с фантазиями Гоголя, и с фантаσμαгорией Достоевского, и с суровой правдой Некрасова. Но каким бы он ни представлялся художникам слова, Петербург навсегда останется одним из главных действующих лиц русской литературы XIX века.

Дон Кихот и «положительно прекрасный» герой (Традиции «Дон Кихота» Сервантеса в романе «Идиот»)

В истории русской литературы не раз возникало время активного усвоения традиций западноевропейской литературы. Интенсивность этого процесса со времени проникновения классицизма в русскую литературу XVIII века до начала XIX века шла с нарастающей силой, но уже в творчестве

Пушкина самоопределение русского самосознания, отраженного в литературе, сделало этот процесс двусторонним, основанным на взаимовлиянии и творческом развитии отдельных сторон общеевропейских литературных традиций. С момента появления в 1860 году статьи Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» этот процесс приобретает новое качество. В этой статье Тургенев рассматривал героев двух знаменитых произведений мировой литературы — «Гамлета» Шекспира и «Дон Кихота» Сервантеса — как «вечные образы», воплощающие «две коренные, противоположные особенности человеческой природы». С одной стороны, это бездеятельный эгоист и скептик Гамлет, а с другой — «энтузиаст-идеалист», безумный борец со злом Дон Кихот. В дальнейшем не только сам Тургенев, но и другие писатели того времени стремились как бы «высветить» создаваемые ими образы героев соотносением с этой литературной традицией. Это давало возможность показать героев относительно выделенных в статье Тургенев двух полюсов человеческой природы: герой-«гамлетист» — сосредоточенный на себе скептик, трезво оценивающий жизнь, сомневающийся во всем, а потому страдающий и не способный что-либо предпринять, и служитель идеи Дон Кихот, готовый без раздумий пожертвовать собой ради других и бороться со злом до конца, но часто не умея при этом увидеть его истинное лицо и найти верный путь действий. В этом своеобразном диалоге русской и европейской литературы Достоевский сказал свое неповторимое слово. В докладе рассмотрим, как в романе «Идиот» отразилось творческое восприятие писателем образа Дон Кихота.

Во второй половине 1860-х годов Достоевский был вынужден временно покинуть Россию и жить в различных европейских странах. Это был период глубоких духовных исканий, отразившихся в его творчестве. Размышляя о судьбе европейской цивилизации и участии в общеевропейском процессе России, о русском народе и современных писателю идейных и политических движениях, Достоевский стремится осмыслить всемирно-

исторический процесс с точки зрения христианских идеалов. Эти размышления привели писателя к суждению о том, что современная цивилизация ушла далеко в сторону от этих идеалов. Именно в связи с этими мыслями и возникает замысел романа «Идиот». Достоевский писал об этом: «Идея романа — моя старинная и любимая, но до того трудная, что я долго не смел браться за нее... Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение *положительно* прекрасного, — всегда пасовал. Потому что задача безмерная. Прекрасное есть идеал, а идеал — ни наш, ни цивилизованной Европы — еще далеко не выработался», — говорит он в письме к С.А. Ивановой от 1/13 января 1868 года, племяннице писателя, которой первоначально он и посвятил свой новый роман.

Именно тогда у Достоевского складывается определенная модель, по аналогии с которой можно было построить такой образ. Основы ее — это прежде всего духовно-нравственный идеал, который для писателя явлен в личности Христа. Но есть и литературные ассоциации, которые позволяют соотносить задуманный идеальный образ с героями произведений писателей прошлого. Среди них Достоевский выделяет Пиквика из «Записок Пиквикского клуба» Ч. Диккенса, но самое важное — уже тогда обращается к образу Дон Кихота Сервантеса, который потом стан для него главной отправной точкой в творческом освоении литературной традиции. Что же привлекает писателя в этом герое, ставшем «вечным образом» мировой литературы?

Приведем высказывание Достоевского из «Дневника писателя» за 1877 год (сентябрь, глава 2, параграф 1): «Здесь подмечена великим поэтом и сердцеведом одна из глубочайших и таинственных сторон человеческого духа. ... Эту самую *глубочайшую* из книг не забудет взять с собою человек на последний суд Божий. Он укажет на сообщенную в ней глубочайшую и

9*

роковую тайну человека и человечества. Укажет на то, что величайшая красота человека, величайшая чистота его, целомудрие, простодушие, незлобивость, мужество и, наконец, величайший ум — все это нередко (увы, так что даже) обращается ни во что, проходит без пользы для человечества и даже обращается в посмеяние человечеством единственно потому, что всем этим благороднейшим и богатейшим дарам, которыми даже часто бывает награжден человек, недоставало одного только последнего дара — именно: *гения*, чтоб управлять всем богатством этих даров и всем могуществом их, — управлять и направить все это могущество на правдивый, а не фантастический и сумасшедший путь деятельности, во благо человечества! Но гения, увы, отпускается на племена и народы так мало, так редко, что зрелище той злой иронии судьбы, которая столь часто обрекает деятельность иных благороднейших людей и пламенных друзей человечества — на свист и смех и побивание камнями, единственно за то, что те, в роковую минуту, не сумели прозреть в истинный смысл вещей и отыскать их *новое слово*, это зрелище напрасной гибели столь великих и благороднейших сил может довести действительно до отчаяния иного друга человечества, возбудить в нем уже не смех, а горькие слезы и навсегда озлобить сомнением дотоле истое и верующее сердце его... И любопытно, что могло поколебать: не нелепость его основного помешательства, не нелепость существования скитающихся для блага человечества рыцарей, не нелепость тех волшебных чудес, которые об них рассказаны в «правдивейших книгах», нет, а самое, напротив, постороннее и второстепенное, совершенно частное обстоятельство: Фантастический человек вдруг *затосковал о реализме*.

Приведенное высказывание показывает, что в Дон Кихоте Достоевский видит все же очень важное несоответствие своему «положительно прекрасному» идеалу, воплощенному в герое. Он не хочет ставить князя Мышкина в обыденные, снижающие этот образ положения, избегает комического как определяющего начала этого образа. Именно это говорит в

260

романе о князе Мышкине Аглая Епанчина: «Тот же Дон Кихот, но только серьезный, а не комический».

Действительно, один из лейтмотивов этого образа выражен в словах «рыцарь бедный». Это делает связь образа князя Мышкина и Дон Кихота опосредованной через традицию его осмысления в русской литературе. Речь идет о пушкинском стихотворении «Жил на свете рыцарь бедный...»:

Жил на свете рыцарь бедный,
Молчаливый и простой,
С виду сумрачный и бледный,
Дуком смелый и прямой.

Он имел одно виденье,
Непостижное уму,
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему.

.....
Возвратясь в свой замок дальний,
Жил он, строго заключен,
Все безмолвный, все печальный,
Как безумец умер он.

Аглая, влюбленная в князя, воспринимает его через пушкинского героя в его служении идеалу и платонической любви. Действительно, линия Мышкин — Настасья Филипповна проясняет эту позицию Дон Кихота Нового времени. Своей любовью-жалостью он выносит на новый уровень отношение к этой женщине, свободное от стихии чувственности и страстей. И это дает для нее возможность возрождения. Но мир не приемлет тех нравственных истин, которые несет в него идеальный герой. Идеал красоты, воплощенный в Настасье Филипповне, гибнет, а князь Мышкин оказывается безумцем. Но это безумие сродни юродству — и здесь открывается еще одна важнейшая грань этого образа, выводящая его за пределы линии образа Дон Кихота.

Вспомним, Достоевский искал подлинную реалистичность личности и деятельности героя, которой, по его мнению, не

было у Дон-Кихота. И ответ на этот вопрос для Достоевского мог быть только один: «На свете есть только одно положительно прекрасное лицо — Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица, уж конечно, есть бесконечное чудо. Все Евангелие Иоанна в этом смысле; он все чудо находит в одном воплощении, в одном появлении прекрасного», — так говорит Достоевский в цитируемом выше письме С.А. Ивановой. Вот почему его герой, безусловно, при всем его родстве с образом Дон-Кихота не равен и не сводим к нему. Ведь главное в нем — это то, что он наделен еще и свойством любви-познания, которая оказывается несравненно мудрее рассудочного знания окружающих его людей. «Если говорят про вас, что вы больны умом, то это несправедливо, — говорит Аглая, — зато главный ум у вас лучше, чем у них всех, даже такой, какой им и не снится». Таково подлинное понимание князем Мышкиным и сестер Епанчиных, и Настасьи Филипповны, и Рогожина, и все других. И это выводит его, несмотря на видимое безумие, в реальность, в ее основы и подлинную сущность.

Таково главное отличие образа князя от «вечного образа» Дон-Кихота. Но, оказавшись способным пробудить в людях память об идеале, он сам остается за пределами этого мира. И в этом трагичность «положительно прекрасного человека», представленного Достоевским как страшный упрек современному миру, которому он в результате оказывается не нужен.

Литература к разделу

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1979.
2. Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н.А. О русских классиках. — М., 1993.
3. Гус М.С. Идеи и образы Достоевского. — М., 1971.
4. Кирпотин В.Я. Достоевский-художник. — М., 1972.

5. Мочульский К.В. Достоевский. Жизнь и творчество // Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. — М., 1995.
6. О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 гг. — М., 1990.
7. Пономарева Г.Б. Достоевский: я занимаюсь этой тайной. — М., 2001.
8. Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2-х тт. — М., 1990.
9. Фридлендер Г.М. Достоевский и мировая литература. — Л., 1985.

НИКОЛАЙ СЕМЕНОВИЧ ЛЕСКОВ

«Отступнику»

Судьба Лескова в литературе оказалась очень непростой. Творчество этого самобытного русского писателя, знатока народной жизни, отдавшего литературной работе 35 лет и оставившего богатое литературное наследство, надолго оказалось вычеркнуто из блестящего ряда русской классики XIX века. Лишь в последние десятилетия он постепенно стал занимать принадлежащее ему по праву место. А причиной тому явилась *независимая позиция в литературно-общественной борьбе*, которая особенно усилилась в период подготовки и проведения крестьянской *реформы 1861 года*. Затем уже в советском литературоведении Лесков попал «под подозрение» как автор «антинигилистических» романов, которые воспринимались как антидемократические и антиреволюционные. Какова же была первопричина того, что на столь долгое время за Лесковым закрепилась репутация «отступника», или в еще более резкой форме — «предателя»?

Все началось в 1862 году — весьма знаменательном для России. Реформа прошла не совсем так, как ожидали многие. Последовавшие за ней события шокировали многих: революционерам-демократам не удалось «призвать Русь к топору», зато в Петербурге начались пожары. Жители были напуганы и обвиняли во всем ту самую молодежь, которая еще недавно с таким азартом проповедовала идеи нигилизма. Мы вполне можем представить себе этих молодых людей по роману Тургенева «Отцы и дети». Недаром Достоевский увидел в Базарове неоднозначное и опасное явление русской жизни, которое позднее показал в своем романе с красноречивым названием «Бесы». Лесков тоже выступил в те годы с «антинигилистическими» романами «Некуда» и «На ножах», но это было уже после того, как его обвинили в предательстве. Разберемся сначала, кого мог «предать» Лесков.

Лесков вошел в русскую литературу в конце 1850-х — начале 1860-х годов как автор рассказов о народной жизни, которую он знал не понаслышке. Много позже он писал: «Я не изучал народ по разговорам с петербургскими извозчиками, а я вырос в народе... Я с народом был свой человек, и у меня есть в нем много кумовьев и приятелей». Уже первые рассказы писателя — «Погасшее дело» и «Разбойник», написанные в 1862 году, «Язвительный», вышедший годом позже, — представляли то истинное лицо народа, которое хорошо было знакомо автору. В поездках по всей стране в качестве служащего частной коммерческой компании, служа в Орловской палате уголовного суда и Киевской казенной палате, Лесков убедился в том, что интересы крестьянина очень далеки от социальной и политической борьбы — их надеялись увидеть в народной среде революционеры-демократы. Вспомним, что даже Катерину из «Грозы» Островского с этих позиций стремились представить чуть ли ни борцом с «темным царством». Так почти сразу, несмотря на близость тематики, обозначились серьезные расхождения Лескова с этим кругом писателей и общественных деятелей. Совсем недолго он был членом

Шахматного клуба, созданного по инициативе радикально настроенных литераторов, среди которых был и Н.Г. Чернышевский. Лесков не считал нужным скрывать свое несогласие и часто выражал его в достаточно резкой форме. Но все же эти разногласия до поры не выходили за рамки обычной для того времени полемики.

Негодования обрушились на бывшего соратника, когда 30 мая 1862 года он опубликовал передовую статью о петербургских пожарах в газете «Северная пчела». Нам памятно это издание по его яростным нападкам на Пушкина, но тогда у руководства газетой стоял Булгарин, прославившийся своей консервативно-охранительной направленностью. Но в 1860 году она перешла в руки П.С. Усова и заняла либеральную позицию. Лесков, возглавивший отдел внутренней жизни России, помещал в «верхних столбцах» газеты передовые статьи. Приветствуя проводимые правительством реформы, Лесков был озабочен тем, чтобы крайние радикалы, сторонники революционных методов, не спровоцировали репрессии и не затормозили тем самым ход реформ. Но полемизируя с идеями «Современника», и прежде всего Чернышевского как самого яркого их выразителя, Лесков вел спор и с консервативной печатью — «Домашней беседой», «Днем», «Русским вестником». Его позиция в политической борьбе эпохи отличалась самостоятельностью, что сказалось и в оценке событий 1862 года.

Именно статья Лескова о петербургских пожарах, опубликованная 30 мая 1862 года, стала причиной того шквала негодования, который обрушился на него со всех сторон и предопределил дальнейшую неприязнь, которую и много позже высказывали по отношению к Лескову представители революционно-демократической критики. В чем же состояла причина такого ожесточения?

В это время появилось множество статей в печати, которые прямо обвиняли революционную молодежь и называли ее поджигателями, другими словами — террористами. Общество было напугано появлением революционных прокламаций,

призывавших к «революции, революции кровавой и неумолимой, — революции, которая должна изменить радикально все, все без исключения». Авторы «Молодой России» прямо заявляли: «Мы не страшимся ее, хотя и знаем, что прольется река крови, что погибнут, может быть, и невинные жертвы».

Лесков откликнулся на эти события достаточно сдержанно. Он писал следующее: «В народе указывают на сорт людей, к которому будто бы принадлежат поджигатели, и общественная ненависть к людям этого сорта растет с неимоверною быстротою. ... Насколько основательны все эти подозрения в народе и насколько уместны опасения, что поджоги имеют связь с последним мерзким и возмутительным воззванием, приглашающим к ниспровержению всего гражданского строя нашего общества, мы судить не смеем». Очевидно, что автор этих слов стремится избежать каких-либо однозначных выводов и оценок, но нам с позиции исторической дистанции вполне понятны его опасения. Слишком очевидно история XX века показала то, во что выливаются подобные призывы и какие беды они несут всему народу — неважно, сколь бы ни были благородны цели тех, кто призывает к такому разрушению. Но с позиции недавних близких Лескову людей, — тех, кто был с ним вместе в Шахматном клубе, выступал в литературном творчестве в защиту русского крестьянства, — с точки зрения бывших соратников Лесков оказался «отступником». Его обвинили — ни много ни мало! — в печатном доносе, в натравливании полиции на студентов. Никакие оправдания Лескова в следующих статьях не помогали.

Ситуация усугубилась после начала правительственных репрессий, направленных на революционно-демократические журналы и их лидеров. Летом 1862 года были приостановлены журналы «Современник» и «Русское слово», арестован Чернышевский. Вскоре Лесков в качестве корреспондента «Северной пчелы» уехал в Париж, но и там его не оставляло ощущение несправедливости обвинения. Правда, с тех пор крупных публикаций в «Северной пчеле» у Лескова уже не

266

было, но ответом на все эти обвинения явилось его творчество.

И теперь уже критика стала выискивать крамолу не в статьях писателя, а в его произведениях. За ним на многие годы закрепились «дурная репутация». Позднее в революционно-демократической критике остракизму были подвергнуты не только *«антиинициалистические» романы «Некуда» и «На ножах»*, но и все другие произведения Лескова. Наиболее точно эти позиции выразились в отзыве Писарева на роман «Некуда», вышедший в 1864 году. Критик писал: «Меня очень интересуют следующие два вопроса: 1) Найдется ли теперь в России — кроме «Русского вестника» — хоть один журнал, который осмелился бы напечатать на своих страницах что-нибудь выходящее из-под пера г. Стебницкого (таков был вначале литературный псевдоним Лескова) и подписанное его фамилией? 2) Найдется ли в России хоть один честный писатель, который будет настолько неосторожен и равнодушен к своей репутации, что согласится работать в журнале, украшающем себя повестями и романами г. Стебницкого?». Когда спустя несколько лет в 1869 году вышел двухтомник произведений Лескова *«Повести, очерки и рассказы М. Стебницкого»*, куда вошли такие шедевры, как «Леди Макбет Мценского уезда», среди революционно-демократической критики не нашлось тех, кто захотел бы объективно отнестись к несомненному таланту писателя. Причины этого достаточно ясно отражены в рецензии на двухтомник Лескова, которую опубликовал Салтыков-Щедрин. Он отмечал: «Имя г. Стебницкого получили известность с 1864 года, то есть с того времени, когда его знаменитый роман «Некуда» в первый раз появился в печати. Это произведение пера господина Стебницкого имело для него самое роковое и почти трагическое значение: по милости этого романа литературная репутация его сразу была составлена, известность упрочена и судьба его, как писателя, тут же решена была навеки. ... Все, что было им писано прежде, и все, что он писал впоследствии, уже не имело и не могло иметь существенного влияния на

его литературную карьеру по той причине, что она уже была сделана».

Но время все расставило на свои места. Сейчас, после столь длительного периода неприятия и сознательного искажения Лескова в советской критике, творчество этого самобытного писателя возвращается к нам в своем истинном виде. Именно в художественном осмыслении волновавших русское общество проблем и выразилась взвешенная и тщательно продуманная позиция Лескова в вопросе о народе, социализме и революции. Его ответ оппонентам — это не только «антинигилистические» романы, но и все его творчество в целом.

Н.С. Лесков и русская литературная традиция в повести «Очарованный странник»

Яркий и необыкновенно самобытный русский писатель Лесков, на первый взгляд, стоит вне литературной традиции — настолько непохож его стиль, особая сказовая манера на произведения его современников. Даже жанрово-композиционная структура его рассказов кажется чем-то совершенно необычным на фоне литературы той эпохи. Так многие исследователи творчества Лескова усматривают в *композиции* «Очарованного странника» полемичность по отношению к роману XIX века и говорят об этой черте как о сознательном литературном приеме, что подтверждают и слова автора: «Рассказ писан вроде «Смеха и горя», то есть легко делится эпизодически», — отмечал Лесков. Многим его современникам именно это казалось недостатком произведения. Например, критик *Н.К. Михайловский* писал в *статье «Литература и жизнь»*: «В смысле богатства фабулы это, может быть, самое замечательное из произведений Лескова, но в нем особенно бросается в глаза отсутствие какого бы то ни было центра, так что и фабулы в нем, собственно, нет, а есть целый ряд фабул, нанизанных как бусы на нитку, и каждая бусинка

268

сама по себе и может быть очень удобно вынута, заменена другою, а можно и еще сколько угодно бусин нанизать на ту же нитку». Но такое построение отвечало стремлению писателя показать русскую жизнь как можно шире. Подобное построение, по замечанию писателя Ю. Домбровского, связано с русской литературной традицией, берущей начало в поэме Гоголя *«Мертвые души»*, также нацеленной на то, чтобы показать «всю Русь». В результате творческого усвоения найденного Гоголем композиционного приема герой Лескова получал возможность свободно передвигаться сквозь самые разные социальные пласты и вступать в отношения с людьми самых разных социальных положений, что отвечало задаче писателя. В то же время сам характер героя и некоторые идейно-тематические линии позволяют увидеть связь «Очарованного странника» с иными явлениями русской литературной традиции.

Такой герой входит, с одной стороны, в галерею лесковских «чудиков» из цикла *рассказов о «праведниках»*, а с другой — соотносится с темой «кавказского пленника», разработанной в русской литературе еще Пушкиным в его романтической поэме, а в 1872 году, за год до появления «Очарованного странника», подхваченной Л.Н. Толстым. Именно последнее произведение, видимо, могло вызвать у Лескова желание дать свое решение этой темы в соответствии с характером его героя. У Толстого рассказчик не персонифицирован, он излагает события своего плена в спокойной эпической манере, стилизованной под рассказ человека из народа. Рассказчик у Лескова отличается яркой индивидуальностью и колоритной речью. История его десятилетнего плена показывает столкновение двух совершенно разных систем национального быта, обычаев, религиозных представлений, пропущенное сквозь сознание пленника, Ивана Северьяновича Флягина, в котором Лесков воплотил подлинный русский национальный характер со всеми его достоинствами и недостатками. Это характер парадоксальный, импульсивный и непред-

сказуемый, а потому традиционная ситуация «кавказского пленника» выглядит несколько необычно. Вынужденный приспособливаться к чужому образу жизни, пленник остается внутренне чужд ему, что создает сложное смешение трагических и комических мотивов. Комизм возникает не в самом тексте рассказа Ивана Северьяновича, а за счет несовпадения точек зрения рассказчика и его слушателей, реплики которых представляют позицию автора. Таков, например, его рассказ о женах и детях, появившихся во время жизни у кочевников. Для Флягина они остаются как бы чужими, поскольку, как он говорит, «некрещенные-с и миром не мазаны». В то же время умение реально оценить обстановку и временно примириться со своим положением помогают Флягину выжить в плену долгих десять лет и совершить потом удачный побег.

Эта линия выводит на сопоставление с иной литературной традицией, соотнесенной с *творчеством Лермонтова*. Показательно, что в «Герое нашего времени» автор-повествователь в «Бэле» проводит сходную мысль о «способности русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить». Лермонтов также связывает это качество с особенностями национального характера, говоря о присущей ему гибкости и наличии в нем «ясного здравого смысла, который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения».

Безусловно, сходство сюжетно-психологических ситуаций Печорин — Бэла — Максим Максимыч, с одной стороны, и князь — Груша — Иван Северьянович, с другой, — это не результат заимствования. Как и в случае с темой «кавказского пленника» Лесковым движет дух творческого соперничества. Сходство ситуаций состоит в том, что и в «Герое нашего времени», и в «Очарованном страннике» ситуация увидена и рассказана простым человеком, участником этих событий. Но при этом роль Флягина гораздо значительнее, чем роль Максима Максимыча у Лермонтова. Если Максим Максимыч жалеет Бэлу и сочувствует ей, то Иван Северьянович бескорыстно

270

поклоняется красоте и таланту Груши. Их связывает внутреннее родство артистических душ, и на этой основе они противопоставлены князю. Нет полного совпадения и в образах князя и Печорина, хотя сюжетное сходство очевидно. Эгоизм князя не имеет того общественного значения, которое он приобретает в характере Печорина. Нет у князя и печоринского глубочайшего разочарования в жизни. Более того, в отличие от Печорина, князь вообще не способен на глубокое, бескорыстное чувство, о чем свидетельствует судьба оставленной им ранее секретарской дочери Евгеньи Семеновны. Таких снижающих деталей не было в биографии Печорина, в характере которого даже недостатки и пороки вплетены в романтический ореол его яркой, неординарной личности.

Таким образом, описывая историю, подобную изображенной Лермонтовым в «Бэле», Лесков переставляет акценты. Его герой не князь, а простолюдин, но при этом нравственно возвышающийся над своим господином. Сам князь, неплохой, но малодушный и избалованный человек, осознает нравственное превосходство Ивана Северьяновича и относится к нему как к доверенному лицу. При этом и Флягин, рассказывающий всю эту историю, не склонен выносить приговор князю. Он осознает, что князь таков, каков он есть и другим быть не может. Это вполне соответствует представлениям человека из народа о всех князьях. Недаром он говорит Джангару: «...Наши князья слабодушные и не мужественные, и сила их самая ничтожная».

Таким образом, возвеличивая «маленького человека», но при этом избегая идеализации своего героя-простолюдина, Лесков развенчивает дворянского героя, вокруг которого в литературе предшествующего периода был создан романтический ореол. Так органично воспринимая литературную традицию и одновременно вступая с ней в творческую полемику, Лесков создает удивительно емкий образ, в котором собраны огромные потенциальные силы русского народа. Подлинный масштаб «очарованного богатыря» вырастает именно на фоне

литературной традиции, причем не только русской, но и западноевропейской литературы, становясь в один ряд с героями Дефо, Сервантеса, Филдинга и Стерна.

Литература к разделу

1. *Столярова И.В.* Повесть «Очарованный странник» в творчестве Н.С. Лескова. СПб., 1996.
2. *Столярова И.В.* В поисках идеала. Творчество Н.С. Лескова. Л., 1978.
3. *Аннинский Л.А.* Три еретика (А.Ф. Писемский, П.И. Мельников-Печерский, Н.С. Лесков). М., 1988.
4. *Видуэцкая И.П.* Николай Семенович Лесков. М., 2000.
5. *Эйхенбаум Б.* «Чрезмерный» писатель (к 100-летию рождения Н. Лескова) // Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969.

АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ

Таганрогские впечатления и мир детства в прозе Чехова

В прозе Чехова большое место занимает *тема детства*. Всем нам памятни такие рассказы, как «Ванька», «Беглец», «Спать хочется», «Детвора», «Мальчики», повесть «Степь» и многие другие произведения, в которых писатель рисует мир глазами ребенка. Часто картины детства в них далеки от идиллических воспоминаний, которыми обычно сознание человека наделяет свое далекое прошлое. Но в других удивительный мир детства, наоборот, кажется прекрасной страной, куда писателю так хотелось бы вернуться. И как бы ни рисовал Чехов

эти картины, нас всегда поражает то, как точно он передает взгляд ребенка, его чувства и мысли: веселые и грустные, серьезные и шутливые, в которых ощущается радость открытия мира или же боль от столкновения с его жестокостью и лишениями.

Конечно, в этом чувствуется влияние давней *традиции русской литературы*, которая всегда очень тонко и глубоко исследовала внутренний мир ребенка, стараясь увидеть окружающую жизнь его чистым и непредвзятым взглядом. Среди таких произведений в первую очередь вспоминаются автобиографические произведения Л.Н. Толстого, Н.Е. Гарина-Михайловского, С.Т. Аксакова. Мы знаем также об особом отношении Ф.М. Достоевского к детям как самой чистой и в то же время уязвимой части человеческого сообщества. Но, вероятно, тема детства в творчестве Чехова появляется не только как дань литературной традиции. По-видимому, определенную роль должны были сыграть и те впечатления, которые Чехов получил в детстве, сохранив их в своих воспоминаниях. Чем же была наполнена жизнь будущего писателя в то время, когда он сам был еще ребенком, в каких условиях проходило его формирование и что из воспоминаний тех лет он отразил в своем творчестве — всем этим вопросам будет посвящен доклад.

Известно, что детство Чехова прошло на юге России в небольшом провинциальном *городе Таганроге*, который находился вдали от основных культурно-политических центров страны. Но тем не менее здесь достаточно интенсивно развивалась не только торговля, но и *культурная жизнь*. Поразительно, что в таком небольшом городе была итальянская опера, очень неплохой драматический театр, хорошая гимназия. Даже на улицах слышны были звуки фортепьяно, скрипки, виолончели, соло и дуэты из «Травиаты» и «Трубадура», которые доносились из окон домов, особенно тех, где жили состоятельные люди. Можно сказать, что увлечение музыкой в Таганроге было всеобщим. Вот как вспоминал об этом один из

современников Чехова: «Музыку у нас любили, и среди «высших» кругов городского населения были серьезные и талантливые музыканты. Достаточно указать на таких музыкантов, как братья Алфераки, семью Аверьино, пианистку Маврокордато, выступавших в концертах с серьезными программами в настоящем первоклассном исполнении. В городе в домах процветало серьезное музицирование, культивировалось не только сольное исполнение, но и камерная музыка, включительно со струнным концертом».

Особым событием в жизни города были гастролы весной 1879 года русской оперной труппы, которая привезла такие оперы, как «Жизнь за царя» М.И. Глинки, «Русалку» А.С. Даргомыжского, «Фауста» Гуно и многие другие знаменитые произведения. С концертами из произведений П.И. Чайковского здесь выступали знаменитые певцы-гастролеры.

Но был ли Чехов в детские и юношеские годы приобщен к этой культурной жизни родного города? Имеются свидетельства о том, что он бывал в опере, часто присутствовал на спектаклях в драматическом театре, посещал симфонические концерты, которые устраивались в городском саду, на музыкальных вечерах, которые нередко бывали в домах его друзей по гимназии. Так, в марте 1876 года в письме к брату Александру шестнадцатилетний Антон пишет: «Я был вчера в доме Алфераки на концерте... Билет на концерт профессора Ауэра дал мне директор гимназии». Известно, что это был концерт знаменитого скрипача, профессора Петербургской консерватории Леопольда Ауэра, которому П.И. Чайковский посвятил свою «Меланхолическую серенаду». Вместе с ним тогда в Таганроге выступал и молодой пианист и композитор Сергей Иванович Танеев. И все же остается не совсем ясным, откуда у мальчишки, родившегося в семье простого лавочника, появились столь широкие и серьезные культурно-музыкальные интересы? Было ли это только влиянием общей культурной атмосферы города или же определенную роль сыграла в этом семья?

Семья купца третьей гильдии *Павла Егоровича Чехова*, отца писателя, была большая, детям с раннего детства приходилось помогать отцу в делах торговли, работая в его лавке. Часто им надо было очень рано вставать, чтобы успеть потом в школу, а спать ложились поздно. Об этой ранней трудовой жизни Чехов потом напишет во многих своих произведениях, например в повести *«Моя жизнь»*. И многие его маленькие герои, как *Ванька Жуков*, Пашка из рассказа *«Беглец»* или героиня рассказа *«Спать хочется»*, тоже вынуждены рано познать тяжелые испытания, которые так не вяжутся в нашем сознании с картинами беззаботного детства.

Но все же в прозе Чехова о детях и детстве много и светлых моментов, которые мы также можем связать с какими-то эпизодами из детства писателя. Особенно поражает то, что сам он вырос высококультурным, прекрасно образованным человеком, наделенным особым чувством прекрасного и поразительной музыкальностью, которая проявляется даже в стиле его произведений. И определенная заслуга в этом также связана с его семьей, в которой действительно было что-то не совсем обычное для той среды — речь идет прежде всего о разнообразных культурных интересах, характерных для семьи, казалось бы, вполне обычного таганрогского лавочника.

На самом деле, отец Чехова мало уделял внимания торговле — не случайно он потом полностью разорился, из-за чего семье пришлось срочно уехать из города. Павел Егорович увлекался пением, рисовал, играл на скрипке. И детям в этой семье родители старались не только дать хорошее образование (почти все они затем окончили высшие учебные заведения), но привить художественный вкус, интерес к творчеству. Не зря потом один из братьев Чеховых — Николай Павлович — стал художником, а Антон Павлович прославил свою фамилию на литературном поприще. Как говорил писатель: «Талант у нас со стороны отца, а душа — со стороны матери».

Особое внимание в семье Чеховых уделялось *музыкальному воспитанию детей*: все они брали уроки у местного му-

зыканта-любителя. Особенно хорошие способности к музыке обнаружились у Николая, который стал учиться не только игре на фортепьяно, но и на скрипке, причем уроки ему давал итальянский скрипач Рокко. Один из товарищей Чехова по гимназии П.А. Сергиенко вспоминал, что и Антон начинал учиться играть на скрипке. Но больше он любил слушать музыку. Она звучала часто в доме Чеховых. Младший брат писателя Михаил Павлович Чехов вспоминал: «Приходил вечером из лавки отец, и начиналось пение хором: отец любил петь по нотам и приучал к этому детей. Кроме того, вместе с Николаем он разыгрывал дуэты на скрипке, причем маленькая сестра Маша аккомпанировала на фортепиано».

Известно, что Чехов вместе с братьями пел в *церковном хоре*, руководителем которого был отец писателя. Нельзя сказать, что Антоша был сильно увлечен этим занятием: часто нужно было идти в церковь очень рано, в любую погоду, стоять там во время долгой службы. Да еще отец был очень строгим и требовательным, мог наказать детей за шалости и несерьезное отношение к занятиям в хоре. Об этом вспоминает брат писателя Александр Павлович. Он же рассказывает о том, какое было отношение участников самодеятельного хора, которым руководил Павел Егорович, к своим занятиям: «Усердие было в самом деле удивительное. ...Невзирая ни на какую погоду, они аккуратно собирались в определенные дни... Этот усердный хор добровольцев ходил по церквам и пел под руководством Павла Егоровича обедни, молебны и всенощные, нигде не взяв ни гроша за свой труд».

Очевидно, эта часть детства писателя, по-видимому, очень ярко запечатлелась в его памяти. Не раз в его произведениях описывается церковная служба с пением, рассказывается о жизни хористов. Одним из первых таких рассказов был появившийся в 1884 году рассказ «*Песчье*». В нем хорошо заметна автобиографическая основа, и в то же время здесь мир детства как бы «очищен» от всего наносного, показан так, как он мог бы быть увиден именно глазами ребенка, которому, с од-

ной стороны, не очень хочется проводить время на репетиции в хоре, а с другой — очень нравится то, что он делает. Красота музыки захватывает маленьких исполнителей и их слушателей.

В этом небольшом рассказе сходятся две контрастные образно-стилистические струи. Он написан в ранний «осколочный» период творчества Чехова и имеет форму юморески, а потому здесь много ярких комических эпизодов. Сатирически изображен приехавший в провинциальный город петербургский «либерал». Он якобы стремится к просвещению народа, заботится о его нуждах, но на деле оказывается, что это сухой и бесчувственный человек, которого не волнует ничего, кроме его собственных интересов. Это проявляется в его отношении хору, состоящему из учеников городской гимназии, которые старательно готовились к встрече столичного гостя. Кульминация рассказа — описание репетиции хора под руководством «маленького, седенького попаика в лиловой ряске» отца Кузьмы. Он нарисован с добрым юмором, но в изображении участников хора, их пения чувствуется глубоко сочувственное отношение автора. После пропетого «для проформы» начала литургии хор всерьез готовится к исполнению «Херувимской» — в музыкальном отношении очень важном и сложном разделе церковной службы. «Херувимская» поется по-настоящему хорошо, настолько, что даже школьники, не участвующие в хоре, «оставляют свое чистописание и начинают следить за движениями Алексея Алексеевича» (регента). Даже под окнами школы, где происходит репетиция, останавливается народ, а сторож Василий входит в класс «в фартуке, со столовым ножом в руке, и заслушивается». И только столичный гость оказывается равнодушен к этому замечательному самодеятельному хору, в котором не видит настоящих исполнителей.

В детстве Чехов соприкоснулся и со стихией народной песни, тесно связанной с природой. Летом вся большая семья отправлялась в дальние поездки по *приазовской степи* — они ехали в гости к бабушке и дедушке, который был управляю-

щим в имении богатого помещика. По пути останавливались на ночлег в селах и деревнях. Здесь и в усадьбе Княжой, где жил дед, слушали пение крестьян. Прекрасные мелодии народных песен — русских и украинских — сливались в сознании будущего писателя с поэтическим образом вечерней степи.

Много лет спустя — в 1888 году — он напишет свою знаменитую повесть *«Степь»*, в которой мир открывается через взгляд на него маленького героя — Егорушки, который впервые отправляется из дому через степь, чтобы в городе поступить в гимназию. Его дорожные впечатления, порой наивные, а иногда очень точные и наблюдательные, составляют основу повести. Особенно поэтично увидена глазами ребенка степь, бескрайняя, как море, и наделенная, как ему кажется мыслями и чувствами. Иногда она пугает ребенка, особенно во время грозы, которая представляется ему как страшная игра великанов. Сказочной кажется мальчику и та дорога, по которой он едет: «Кто по ней ездит? Кому нужен такой простор? Непонятно и странно. Можно, в самом деле, подумать, что на Руси еще не перевелись громадные, широко шагающие люди, вроде Ильи Муромца и Соловья-Разбойника, и что еще не вымерли богатырские кони». Вот так по-новому зазвучали *гоголевские* темы у Чехова — ведь для ребенка мир открыт, и все невозможное кажется в нем возможным. А порой Егорушка как будто даже слышит голоса степи: «В то время как Егорушка смотрел на сонные лица, неожиданно послышалось тихое пение. ...Когда он прислушался, ему стало казаться, что это пела трава; в своей песне она, полумертвая, уже погибшая, без слов, но жалобно и искренно убеждала кого-то, что она ни в чем не виновата, что солнце выжгло ее понапрасну; она уверяла, что ей страстно хочется жить, что она еще молода и была бы красивой, если бы не зной и не засуха...». Кто знает, может, именно так и думал маленький Антоша, когда он тоже ехал через степь в дальнюю поездку, а жизнь еще была вся впереди — неизвестная, огромная, путающая и манящая к себе, как и его маленького героя.

Вот так в произведениях писателя преображались детские впечатления, которые помогли автору не только показать мир детства, но и то глубинное, что составляет основу детской души, близкой и понятной ему. Читая эти повести и рассказы, еще раз поражаешься удивительному мастерству писателя, способному проникать в человеческую душу с помощью таких скупых художественных средств, благодаря которым детские впечатления «переплавлились» в творчестве Чехова в совершенную художественную форму.

Чеховские Дон Жуаны

Известно, что проза Чехова не просто объективна, но и требует активности читательского восприятия, рассчитана на *думающего читателя*, готового вступить в творческий «диалог» с писателем. Без этого она может показаться несколько скучной, даже «сухой», хотя чеховский лиризм, экспрессия, особая музыкальность общеизвестны. Среди литературоведов давно уже утвердилось мнение, что Чехов требует *подготовленного читателя*, мыслящего, высококультурного и широко образованного.

Многочисленные аллюзии, литературные реминисценции, скрытые цитаты, которыми насыщен чеховский текст, позволяют гораздо глубже понять писательскую мысль, уловить ее тончайшие оттенки и нюансы, без которых восприятие произведений Чехова существенно обедняется. В докладе рассмотрим один из таких аспектов, скрытый от невнимательного читателя. Он касается использования в произведениях Чехова целого ряда ассоциативных связей с так называемыми «вечными образами», одним из которых и является Дон Жуан.

Что же обычно подразумевается под термином «вечный образ»? «Вечные образы» представляют собой наглядное проявление общей закономерности мирового литературного про-

цесса — литературной диффузии (международного распространения и взаимопроникновения различных национальных литератур). По своим источникам заимствованные образы-персонажи могут быть отнесены к мифологическим, фольклорным, историческим и литературным. «Вечные образы», основанные на литературном образе-архетипе — это, например, Гамлет, Дон Кихот, Фауст, Дон Жуан и другие. Они возникают первоначально в одной из национальных литератур и несут в себе явно выраженные национально-исторические черты. Затем при частом обращении к ним писателей других национальных литератур на протяжении веков они начинают восприниматься как своеобразные «модели» поведения и психологии, приобретают символическое значение, становясь философским обобщением и даже понятием (донкихотство, гамлетизм, донжуанство и т.д.). Они могут очень существенно видоизменяться, приобретать национально специфические и индивидуально неповторимые черты, но при этом в них обнаруживается качественная определенность этого образа, которая господствует над всеми прочими чертами такой личности. Мы говорим: он ведет себя как Отелло, как Гамлет, как Дон Жуан и т.д., наполняя вполне определенный человеческий характер неким общечеловеческим звучанием. Ведь даже получив совершенно иное имя, внешность, оказавшись в совершенно других условиях, такой образ сохраняет соотносительность со своим прообразом, который как бы «просвечивает» сквозь него.

Часто Чехова представляют именно как писателя далекого от такого рода взаимосвязей, утверждая, что это повествователь простых судеб вполне обычных людей, ничего общего не имеющих с Гамлетами, Дон Кихотами, Фаустами и Дон Жуанами. Тем не менее в работах исследователей последних десятилетий, особенно в монографии В.Б. Катаева «Литературные связи Чехова», убедительно доказано, что такой подход в корне неверен. «...Найденный в русской литературе еще Пушкиным и Гоголем опыт типизации, порой мифологизации изо-

280

бражаемой действительности, неоднократно использовался Чеховым. Его привлекала возможность ...рассказывая ту или иную современную историю, в то же время комментировать ее с точки зрения более широкой перспективы», — отмечает В.Б. Катаев. Выделяя в произведениях Чехова несколько ярких случаев использования различных «вечных образов», исследователь показывает возможности на их основе проводить весьма интересные интерпретации известных рассказов писателя.

Итак, прежде всего постараемся определить: кто такой *Дон Жуан*? Каковы основные черты этого «вечного образа»? По материалам различных исследований и произведениям литературы можно установить, что это тип легкомысленного и увлекательного обольстителя, предания о котором на протяжении веков бытовали у многих народов. Интересно то, что многие ученые говорят о существовании у него реального прототипа. Есть сведения, что действительно человек по имени *Дон Жуан* жил в *Испании XIV века*.

Основные черты образа *Дон Жуана* интересно охарактеризованы в статье поэта и литературного деятеля «серебряного века» *К.Д. Бальмонта «Тип Дон Жуана в мировой литературе»*: «Цветок, выросший на особой почве, в особой стране, исполнен причудливой красоты и экзотической чрезмерности, *Дон Жуан* родился красивым, в стране, которая красива, в атмосфере, насыщенной романтическими мечтаниями, отсветами католического искусства и перезвонами монастырских колоколов, в пленительном городе красавиц, в роскошном саду, за стенами которого — темный фон средневекового Чистилища и Ада. Последний представитель старой расы, с детства соприкасаясь с элементами власти и красоты, он, естественно, должен до необузданности жаждать счастья и господства, любви и завладения, очарований мгновенья без мысли о последствиях, ибо он чувствует себя избранныком и потому, что в его жилах течет горячая кровь... *Дон Жуан* окружен атмосферой издевательства, лжи и сознательного

обмана. Он прежде всего не влюбленный, а соблазнитель, издевающийся обольститель, обманщик. Женщина для него естественный враг. ... Не то отталкивает нас в Дон Жуане, что он любил многих женщин, а то, что он смешал любовь с обманом».

Среди многочисленных литературных интерпретаций образа Дон Жуана первой по времени является драматическая его разработка, принадлежащая одному из самых замечательных испанских поэтов эпохи Возрождения — *Тирсо де Молина*. Его пьеса «*Севильский обольститель, или Каменный гость*» (1630) заложила основы всех последующих произведений об этом герое, которые появились во многих национальных литературах в XVIII–XIX вв. Во Франции о нем написал *Ж.Б. Мольер*, в Англии — знаменитый романтик *Дж. Г. Байрон*, в Германии — неповторимый мастер фантазии *Т.А. Гофман*. Несмотря на определенные изменения этого образа и сюжета, связанного с ним, обусловленные с эпохой, национальными традициями и авторским отношением к герою, во всех вариантах интерпретации изначальная сущность данного образа сохраняется.

В сознание русского читателя Дон Жуан вошел через пушкинского «*Каменного гостя*». Сохраняя наиболее характерные черты образа, *Пушкин* как бы пропускает их через фильтр русского мирозерцания. В результате образ Дон Жуана приобрел совсем иной отпечаток — это именно русский Дон Жуан, удивительный тип жреца любви, который родился на русской земле, с русской душой и идеалами. В дальнейшем в русской литературе он появляется в произведениях таких разных писателей, как, например, А.К. Толстой, А.А. Блок и многих других. Со времени появления «*маленькой трагедии*» Пушкина об этом герое, отношение к нему несколько менялось, да и сам он приобретал новые черты. Возникло даже понятие (кстати, введенное еще Пушкиным): «*аморосортный Дон Жуан*». Это в своей основе тот же тип, но существенно видоизмененный, сниженный, обытовленный,

который может и не сохранить свое исконное наименование, легендарную сюжетную основу, но тем не менее все же соотносится с «вечным образом».

Именно с такими «второсортными Дон Жуанами» мы встречаемся в творчестве **Чехова**. Исследователи соотносят с этим образом целую плеяду чеховских героев. Это Камышев из «Драмы на охоте», Панауров в «Трех годах», Ананьев из «Огней» и многие другие герои, включая и персонажей пьес. Например, это уездный Дон Жуан *Платонов* из ранней пьесы Чехова *«Безотцовщина»*, который нам хорошо известен по фильму Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино». Показательно, что в английском переводе эта пьеса получила название *«Русский Дон Жуан»*.

Но особое место среди всех чеховских Дон Жуанов занимает герой рассказа *«Дама с собачкой»* **Гуров**. С самого начала автор явно нацеливает читателя на сопоставление своего героя с Дон Жуаном: достаточно вспомнить, что «опыт многократный» помогает Гурову быстро увлечь Анну Сергеевну, покорить ее и внести в свой «донжуанский список». По-видимому, не случаен и выбор имени героини — оно может вызвать ассоциацию с Донной Анной. Но при этом совершенно очевидно и то, что Гуров очень далек от своего легендарного «предка». Вспомним хотя бы такие детали: он служит в банке, ведет внешне пристойную семейную жизнь, посещает докторский клуб и любит вкусно и обильно покушать.

И все же можно утверждать, что Гуров продолжает линию Дон Жуанов, причем именно русскую, которая начинается с пушкинской трактовки этого образа. В соответствии с ней Дон Жуану давалась возможность испытать истинное чувство, которое буквально переворачивало все его прежние представления. Но возможно ли это высокое, всепоглощающее чувство для совершенно обычного, ничем не примечательного «второсортного» Дон Жуана? Если внимательно вчитаться в дальнейшую историю взаимоотношений Гурова и Анны

Сергеевны, что станет понятно, что Гуров в конце рассказа (как и Дон Гуан в финале «Каменного гостя») — это уже совершенно иной герой. Это уже не столько Дон Жуан, сколько человек, наконец обретший истинную любовь, дающую смысл и всей его предшествующей жизни, казалось бы, потраченной зря на погоню за легкими и мимолетными наслаждениями.

Таким образом, можно сказать, что чеховские Дон Жуаны не только продолжают весьма интересную линию русской литературы, связывающую ее с общечеловеческими проблемами, но придают ей новое звучание. Вместе с тем «свет вечности» помогает увидеть в таких «хрестоматийных» произведениях, как рассказ «Дама с собачкой», все новые и новые грани авторской мысли. И не только русские, но и зарубежные читатели уже более ста лет обращаются к этому маленькому шедевру, как и к другим произведениям Чехова. Ведь тот «вечный» потенциал человеческой мысли, души, поиска идеала, который заложен в русской литературе, никогда не исчерпается и будет актуален как для наших современников, так и для людей следующих поколений и эпох.

Литература к разделу

1. А.П. Чехов в воспоминаниях современников. — М., 1986.
2. Бальмонт К.Д. Тип Дон Жуана в мировой литературе // Иностранная литература, 1999, № 2.
3. Бердников Г.А. А.П. Чехов: Идейные и творческие искания. — М., 1984.
4. Берков Н.П. Вклад восточных славян в разработку так называемых «мировых образов» // VI Межд. Съезд славистов. — М., 1968.
5. Громов М. Чехов. — М., 1993.
6. Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. — М., 1989.

7. *Линков В.Я.* Художественный мир прозы Чехова. — М., 1982.
8. *Полоцкая Э.А.* Пути чеховских героев. — М., 1985.
9. *Турков А.М.* Чехов и его время. — М., 1980.
10. *Чудаков А.П.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. — М., 1986.