

А.А. ЗЕРЧАНИНОВ, Д.Я. РАЙХИН

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА



УЧЕБНИК ДЛЯ СРЕДНЕЙ
ШКОЛЫ



ИЗДАНИЕ ДВАДЦАТЬ ПЯТОЕ

*Утверждён
Министерством просвещения
РСФСР*



ИЗДАТЕЛЬСТВО „ПРОСВЕЩЕНИЕ”

МОСКВА - 1967

Учебник переработан в соответствии с программой по русской литературе 1955 г., утверждённой Министерством просвещения РСФСР.

А. А. Зерчаниновым написаны главы: «И. А. Гончаров», «А. Н. Островский», «Семидесятые годы», «Л. Н. Толстой», «А. П. Чехов», «Мировое значение русской классической литературы».

Д. Я. Райхиным написаны главы: «Шестидесятые годы», «Н. Г. Чернышевский», «Н. А. Некрасов», «М. Е. Салтыков-Щедрин».

Глава «И. С. Тургенев» написана *В. И. Стражевым*, переработана *Д. Я. Райхиным*.

Все даты, кроме смерти Н. А. Некрасова, даны по старому стилю.

ШЕСТИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ



Общий очерк эпохи

Шестидесятые годы XIX в.—одна из самых ярких страниц в истории идейного и художественного развития нашей страны.

В эти годы во всей красоте и силе раскрылось творчество таких гениальных писателей, как Герцен, Л. Толстой, Тургенев, Некрасов, Салтыков-Щедрин, Островский, таких гигантов критической мысли, как Чернышевский, Добролюбов, Писарев, таких великих художников, как Репин, Крамской, Перов, таких замечательных композиторов, как Мусоргский, Бородин, Балакирев, Даргомыжский и др.

В 60-е годы Россия вступила во второй период освободительного движения. На смену узкому кругу дворянских революционеров предшествующей эпохи шли новые деятели. «Шире стал круг борцов, ближе их связь с народом»,— писал о них В. И. Ленин.

Этими борцами были те, кого называли разночинцами. Выходцы из рядов крестьянства, духовенства, мелкого чиновничества, обедневшего дворянства, они проходили суровую жизненную школу труда и лишений, которая закаляла их.

Разночинцы жадно тянулись к знаниям и, овладев ими, став учителями, врачами, инженерами, учёными, писателями, критиками, несли свои знания в народ, всеми силами стремились служить ему.

Наиболее самоотверженная часть разночинцев становилась на путь революционной борьбы с самодержавием и господствующими классами царской России. «Падение крепостного права»,— указывал В. И. Ленин,— вызвало появление разночинца, как главного, массового деятеля и освободительного движения вообще и демократической, бесцензурной печати в частности.

Начало эпохи 60-х годов Герцен назвал «утренней зарёй», которая «привела к слову немую боль... высказала наши стремления». Эту «немую боль» усилила и обнажила закончившаяся в 1855 г. поражением самодержавия Крымская война, которая, по словам В. И. Ленина, «показала гнилость и бессилие крепостной России».

«Крымская война,— писал критик-демократ В. В. Стасов,— отвалила плиту от гробницы, где лежала заживо похороненная Россия».

Чудовищная эксплуатация народа и поражение самодержавия в Крымской войне вызвали стремительный рост числа крестьянских восстаний, которые К. Маркс называл «одним из самых великих событий в мире».

Передовая литература звала к освобождению народа от крепостного рабства. Этой цели по-своему служили и «Севастопольские рассказы» Л. Н. Толстого, показавшие всему миру мужество и духовную красоту русского народа, и стихи и поэмы Некрасова, в которых звучали боль и гнев закрепощённого крестьянства, и сатирические очерки Салтыкова-Щедрина, и статьи Чернышевского, звавшие к борьбе с угнетателями, и страстная революционная проповедь Герцена, звучавшая со страниц его заграничных изданий — «Полярной звезды» и «Колокола».

Все лучшие люди России понимали, что по-старому жить нельзя. Новые, свежие силы, появившиеся в обществе, пробивали себе дорогу не только в литературе, в которую, по словам Щедрина, «вторгся разночинный элемент», но и во всех областях русской культуры — в науке, журналистике, живописи, музыке, театре.

Крупнейших успехов добилась в 60-е годы русская наука, в особенности естествознание. Мировую известность приобрели, например, работы профессора-физиолога И. М. Сеченова. Врачи С. П. Боткин и Н. И. Пирогов своими замечательными работами сказали новое слово в медицине. Неизгладимый след в истории науки оставили труды великих учёных: химиков Н. Н. Зинина и А. М. Бутлерова, математика П. Л. Чебышева, исследователей-путешественников М. М. Пржевальского и Н. Н. Миклухо-Маклая.

В 60-е годы стали появляться первые женщины-врачи и учёные: дочь крестьянина Н. П. Суслова, печатавшаяся в «Современнике»; М. А. Бокова — доктор медицины Гейдельбергского университета (Германия), переведшая на русский язык книгу Брема «Жизнь животных»; С. В. Ковалевская — знаменитый математик, профессор Стокгольмского университета¹, и др.

В 60-е годы определился интерес к естественным наукам у таких выдающихся учёных, как прославившиеся впоследствии Д. И. Менделеев, И. И. Мечников, К. А. Тимирязев, И. П. Павлов.

Распространению интереса к естественнонаучным знаниям в широких кругах общества способствовала пламенная проповедь Д. И. Писарева, энтузиаста естественных наук. Этот глубокий интерес к естественным наукам проявился и в том, что сыгравший революционную роль в науке труд Чарлза Дарвина «Происхождение видов путём естественного отбора» (он был впервые опубликован в Англии в 1859 г.) уже в 1860 г. был издан в России. Русский язык, таким образом, оказался первым иностранным языком, на который была переведена эта гениальная работа Дарвина.

¹ В России С. В. Ковалевская кафедры получить не смогла, ей было разрешено преподавать в начальной школе и быть домашней учительницей.

У представителей демократической интеллигенции 60-х годов вырабатывалось передовое, материалистическое мировоззрение. Оно крепло и развивалось под влиянием работ Чернышевского, Добролюбова и Писарева.

Сильнейшее влияние на формирование у читателей правильных взглядов на сущность искусства, его роль и место в общественной жизни оказала, в частности, диссертация Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности»¹.

Огромное влияние приобрела передовая журналистика («Современник», «Русское слово», «Искра»); герценовский «Колокол» звал на борьбу всё молодое и честное, что было в России. Демократическая журналистика несла, по словам поэта-революционера В. С. Курочкина, «общее, близкое всем знамя. Она несла его грозно и честно и этим создала себе высокое значение и необыкновенную силу в обществе».

Под знаменем передовой идейности и жизненной правды развивались в 60-е годы живопись, музыка и театр. Гениальные русские художники, композиторы, актёры своим творчеством, кровно связанным с думами и чаяниями народа, учили мыслить, чувствовать, любить народ и ненавидеть угнетателей.

К эпохе 60-х годов полностью приложимы проникновенные слова А. М. Горького: «В области искусства, в творчестве сердца русский народ обнаружил изумительную силу, создав при наличии ужаснейших условий прекрасную литературу, удивительную живопись и оригинальную музыку, которой восхищается весь мир. Замкнуты были уста народа, связаны крылья души, но сердце его родило десятки великих художников слова, звуков, красок».

Борьба вокруг крестьянского вопроса

В 60-е годы стало ясно, что крепостное право — «узел всех зол». Это понимали даже те, кто был далёк от революции. Так, Л. Н. Толстой писал в 1856 г. одному из своих знакомых: «Нужно спасти всё здание от пожара, который с минуты на минуту обнимет его... Ежели в 6 месяцев крестьяне не будут освобождены, — пожар».

Но не было и не могло быть единодушия в вопросе о том, на каких условиях должно произойти освобождение крестьян от крепостного ига. Вождь крестьянской демократии Чернышевский, отстаивая интересы народа, проводил «через препоны и рогатки цензуры — идею крестьянской революции, идею борьбы масс за свержение всех старых властей» (В. И. Ленин).

«Вся земля мужицкая и выкупа никакого, убирайся, помещики, пока целы», — так говорит Волгин, герой романа Чернышевского «Пролог», и такова была программа самого автора.

Революционным демократам противостояли консерваторы и либералы, которые «так же, как и крепостники, стояли на почве

¹ Диссертация — научный труд, представляемый на соискание ученой степени.

признания собственности и власти помещиков, осуждая с негодованием всякие революционные мысли об уничтожении этой собственности, о полном свержении этой власти» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 96).

В 1861 г. царское правительство, ослабленное военным поражением во время Крымской кампании и запуганное крестьянскими «бунтами» против помещиков, оказалось вынужденным отменить крепостное право. «Крестьян,— писал Ленин,— «освобождали» в России сами помещики, помещичье правительство самодержавного царя и его чиновники. И эти «освободители» так повели дело, что крестьяне вышли на «свободу», ободренные до нищеты, вышли из рабства у помещиков в кабалу к тем же помещикам и их ставленникам» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 65).

С гениальной дальновидностью Чернышевский понял грабительский характер реформы и назвал её «мерзостью». «Освобождение— обман»,— гневно писал Герцен. На «освобождение», которое, по словам Ленина, «было бессовестнейшим грабежом крестьян, было рядом насилий и сплошным надругательством над ними», обманутое крестьянство ответило восстаниями, охватившими всю Европейскую Россию. Только в 1861 г. царское правительство в 499 случаях прибегло для усмирения крестьян к вооружённой силе. Так, в селе Бездна Казанской губернии было убито при усмирении около ста крестьян, а их вожак Антон Петров расстрелян.

Насколько накалена была обстановка в стране, видно из того, что в течение 1861—1862 гг. произошло около полутора тысяч крестьянских восстаний, значительно больше, чем за тридцатилетнее мрачное царствование Николая I; в университетах не прекращались студенческие волнения; появился ряд революционных прокламаций («К молодому поколению», «К солдатам», «Молодая Россия», «Великорус» и др.), в которых народные массы призывались к беспощадной борьбе с самодержавием и дворянством. Так, в прокламации «К молодому поколению», написанной друзьями Чернышевского Н. Шелгуновым и М. Михайловым, говорилось: «Если для осуществления наших стремлений, для раздела земли между народом пришлось бы вырезать его тысяч помещиков, мы не испугались бы этого».

К концу семилетия после падения Севастополя (1859—1861 гг.) в стране создаётся обстановка революционного подъёма. Революционный подъём этих лет сменился затем жесточайшей правительственной реакцией. В 1862 г. были арестованы Чернышевский и Писарев, приостановлено издание «Современника» и «Русского слова», неслыханно усилился цензурный гнёт. В тюрьмы были брошены сотни борцов за освобождение народа, правительство штыками, пулями и виселицами подавило крестьянские восстания и восстание в Польше. Реакция торжествовала победу. Но торжество это не было прочным. Душевные силы

борцов за народное счастье не были сломлены. Об этом прекрасно сказал в стихотворении, ставшем впоследствии революционной песней, друг Чернышевского М. Л. Михайлов, погибший в сибирской каторге:

Смело, друзья! Не теряйте
Бодрость в неравном бою,
Родину-мать защищайте,
Честь и свободу свою!

Час обновления настанет —
Воли добьётся народ,
Добрым нас словом помянет,
К нам на могилу придёт.

Революционная волна вновь высоко взметнулась в 70-е годы.

А. И. ГЕРЦЕН

(1812—1870)

В общественно-политической и литературной жизни 50—60-х годов виднейшее место принадлежало А. И. Герцену, сыгравшему, как указывал В. И. Ленин, «великую роль в подготовке русской революции».

**Основные факты
общественно-
политической
и литературной
деятельности
А. И. Герцена**

Александр Иванович Герцен родился 25 марта (6 апреля) 1812 г. в Москве в семье богатого и родовитого дворянина Ивана Алексеевича Яковлева. Брак родителей Герцена не был оформлен, и мальчик считался «приёмышем», «воспитанником» Яковлева, придумавшего сыну фамилию

Герцена (от немецкого слова *Herz* — *сердце*).

Яковлев по-своему любил сына, но воспитанием его почти не занимался, и одарённый замечательными способностями мальчик развивался свободно, жадно поглощая книги из отцовской библиотеки, пытливо наблюдая окружавшую его жизнь.

Рассказы о пожаре Москвы, о Бородинском сражении были, по словам Герцена, его «колыбельной песнью», учили его любить народ и родину.

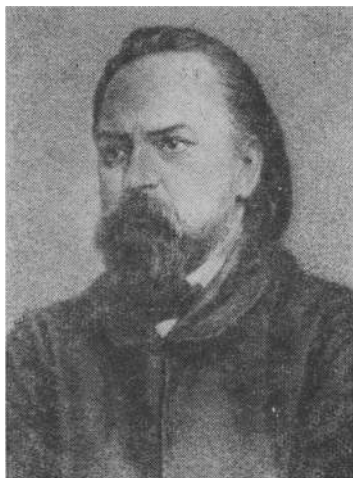
Большое влияние на Герцена оказали его учителя: француз Бушо, участник революции 1789 г., и студент Протопопов, познакомивший мальчика с запрещёнными вольнолюбивыми стихами Рылеева и Пушкина.

Неизгладимый след в сознании юного Герцена оставило восстание декабристов: ему открылся «новый мир». «Казнь Пестеля и его товарищей окончательно разбудила ребяческий сон моей души», — писал позднее Герцен.

Огромное значение в жизни Герцена имела его дружба с Николаем Огарёвым. Они познакомились детьми и стали друзьями и единомышленниками на всю жизнь. Оба благоговели перед памятью декабристов, мечтали стать продолжателями их дела, оба поклялись все свои силы и жизнь отдать борьбе с самодержав-

вием и крепостничеством и этой клятве были верны до конца своих дней.

Осенью 1829 г. Герцен стал студентом Московского университета, и здесь ещё более окрепла его ненависть к произволу и угнетению. В 1833 г. Герцен с серебряной медалью окончил университет, а спустя год по лживому доносу он вместе с Огарёвым и несколькими ближайшими друзьями был арестован и, признанный «смелым вольнодумцем, весьма опасным для общества», выслан из Москвы. Ссылка длилась около пяти лет.



Александр Иванович Герцен.

В годы ссылки Герцен вплотную столкнулся с дикой и подлой чиновничьей средой, с жизнью порабощённого народа. В ссылке он духовно возмужал и закалился, написал многие свои произведения.

В 1840 г. Герцен получил возможность вернуться в Петербург. Здесь он сблизился с Белянским, начал сотрудничать в «Отечественных записках», по вскоре по ничтожному поводу был выслан в Новгород.

Только в 1842 г. ему удалось «добраться до свободы»: он добился разрешения уехать в Москву.

Годы московской жизни (1842 — 1847) были важным и плодотворным этапом его духовного роста и литературной

деятельности. «В крепостной России 40-х годов XIX века,— писал В. И. Ленин о Герцене,—он сумел подняться на такую высоту, что встал в уровень с величайшими мыслителями своего времени». В эти московские годы Герцен написал несколько больших философских работ, повести «Сорока-воровка», «Доктор Крупов» и роман «Кто виноват?».

Герцен, писатель и мыслитель (его псевдоним — *Искандер*), приобрёл широкую и громкую известность. Вместе с Белинским он встал во главе передовой части русского общества, учил думать и жить.

Но одна литературно-публицистическая деятельность, протекавшая к тому же в условиях безжалостной цензуры, сопровождавшаяся арестами, ссылками, постоянным полицейским надзором, не могла удовлетворить Герцена, рвавшегося к открытой политической борьбе, и в начале 1847 г. он (с семьёй) уехал за границу.

Писатель оказался в Западной Европе в тот момент, когда высоко поднялась волна революционного движения во Франции, Италии, Венгрии. Герцем стал активным участником этого движения.

Правительство Николая I, узнав о революционной деятельности Герцена, потребовало его возвращения в Россию, где он мог ожидать только тюрьмы или Сибири. «На глухое мученичество, на бесплодное молчание, на повиновение» Герцен идти не хотел. Он жаждал борьбы, хотел развязать себе руки и слово для действия, для примера», стремился «разбудить дремлющее сознание народа». «Я здесь полезнее, я — бесцензурная речь *ваша*, *ваши* свободный орган, *ваши* случайный представитель», — писал он московским друзьям.

Герцен отказался вернуться в Россию — обрёл себя на изгнание. Он уехал в Швейцарию, где приписался с семьёй к крестьянскому обществу небольшой деревушки Шатель. В России убавилось одним дворянином, в Швейцарии прибавилось одним крестьянином.

В эти годы Герцен переживал мучительный идейный кризис. Он видел жестокую расправу буржуазных правительств с обманутыми народными массами, «отвратительное торжество» победителей, пережил разгром революционных надежд. Он понимал, что без новой революции нет дороги к народному счастью, но не видел силы, способной возглавить борьбу. А рабочий класс в то время не был ещё такой силой в России.

«Духовная драма Герцена,—отмечал В. И. Ленин,—была порождением и отражением той всемирно-исторической эпохи, когда революционность буржуазной демократии уже умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата еще не созрела».

Но и в годы духовного кризиса Герцена не покидала вера в великое будущее России. Позднее он выступил как идеолог «кре-



Обложка «Полярной звезды». На рисунке силуэты пяти казнённых декабристов.

стьянского» утопического социализма, считал, что Россия после уничтожения крепостного права, минув капиталистический путь развития, через развитие крестьянских общин, придёт к социализму. В крестьянской общине он ошибочно видел «ячейку социализма», в крестьянине — прирождённого социалиста, «человека будущего».

Несмотря на свою ошибочность, теория «крестьянского социализма», «права на землю» отражала, как указывал В. И. Ленин, революционные стремления к «равенству со стороны крестьян, борющихся за полное свержение помещичьей власти, за полное уничтожение помещичьего землевладения».

Летом 1852 г. Герцен приехал в Лондон и здесь остался на долгие годы, ставшие вершиной его революционно-литературной деятельности. В Лондоне он основал русскую вольную типографию, и его свободное слово зазвучало с полной силой.

С 1855 г. Герцен начал издавать «Полярную звезду» — журнал, названием и обложкой которого, изображавшей профили пяти казнённых декабристов, он подчёркивал свою связь с дворянскими революционерами первой четверти XIX в. В «Полярной звезде» печатались статьи Герцена и отрывки из его «Былого и дум», такие запрещённые царской цензурой произведения, как письмо Белинского к Гоголю, «Вольность» и «Деревня» Пушкина, стихи Рылеева, «Смерть Поэта» Лермонтова, вольнолюбивые произведения Огарёва, к тому времени приехавшего в Лондон.

Тайными путями «Полярная звезда» проникала в Россию, и материалы журнала жадно читались передовыми русскими людьми, переписывались ими от руки, передавались из уст в уста, вызвали страх у реакционеров. Вскоре Герцен имел право заявить: «Труд наш не был напрасен. Наша речь, свободное русское слово раздаётся в России, будит одних, страшает других, грозит гласностью третьим».

Однако «Полярная звезда» выходила редко — не чаще одного раза в год. «Между тем,— писал Герцен,— события в России несутся быстро, их надо ловить на лету, обслуживать тотчас». Стремясь удовлетворить новые потребности русского общества, Герцен с 1 июля 1857 г. начал издание газеты «Колокол», сначала выходившей раз в месяц, затем — два раза в месяц, а в иные годы — еженедельно.

«Колокол» приобрёл огромное влияние, сыграв исключительную роль в революционной истории России. Герцену пересылалось со всех концов страны множество различных материалов, разоблачавших язвы и уродства русской жизни. «Мы — крик русского народа, битого полицией, засекаемого помещиками», — так сам Герцен определял значение «Колокола». «Колокол», по словам В. И. Ленина, «встал горой за освобождение крестьян»; его читали повсюду, от царского дворца до глухих уголков провинции, одни со страхом и ненавистью, другие с радостью и востор-

КОЛОКОЛЪ

VIVOS YOCO!

REMARKS: The page of record is subject
has 8 copies. Remarks to Bureau
found reference - Josephine Quigley
New London, Maryland.

4257 189.
 15 C. 189. (1864.)

2 Tchernov & Co. are situated near
St. Petersburg. 2 Tchernovs,
1, Krasnodarskiy Street, Gorky Street, 2nd,
London, IV Place d'Oratoire.

[illegible]

НОВЫЙ СЕРИОЗНЫЙ ЧЕРЫШЕВСКИЙ

Мы встретились с разными сторонами при слове о П. С. Чернышевском, чтобы дать одну из них нашу оценку. Но сейчас же друг друга видеть не можем.

„Согласно со статута, одредено е, дека членот, избран за член на комисијата, не може да биде член на политичка партија, ниту да биде член на некое друго политичко здружение. Според тоа, членот на комисијата не може да биде член на политичка партија, ниту да биде член на некое друго политичко здружение. Според тоа, членот на комисијата не може да биде член на политичка партија, ниту да биде член на некое друго политичко здружение.“

(470 grams?)

Два года вынужденно толкая Чернышевского в Александровскую палату. Все годы заключенного сидела на узкой доске, его утешало и делало его проходимцем мажоранты, умевшая перекинуться с ним языком. Мы знаем, каково правительство, протестующее Чернышевского, было восторженно, но безответное, полнейшее отрицательное отсутствие объективных данных; каково оно не могло представить из одного обвинения заключенного, а отказать в его требовании обвинения. Сидеть там, в узком пространстве тюрьмы без воздуха Николая не

[illegible]

«Колокол».

гом. «Я впервые увидел эту газету и благоговейно поцеловал её». — записал в своём дневнике Т. Г. Шевченко.

Необычайную популярность «Колоколу» создавали не только разоблачительные материалы. Вдохновенные статьи самого Герцена, боровшегося за победу народа над царизмом, звавшего к революции, властно увлекали читателей. Тираж «Колокола» доходил до очень большой для того времени цифры — 2500 экземпляров. Позднее, в годы усилившейся правительственной реакции, когда провоз «Колокола» в Россию стал особенно затруднительным и опасным, этот тираж значительно уменьшился, но влияние «Колокола» на передовые слои русского общества не ослабевало. Русские революционеры непрестанно искали и находили новые пути его распространения: провозили его через Турцию, Финляндию, Польшу, скандинавские страны, организовывали перепечатку «Колокола» в России.

«Колокол» издавался в течение десяти лет, и за это время вышло 245 номеров газеты. «Герцен создал вольную русскую прессу за границей — в этом его великая заслуга». «Герцен первый поднял великое знамя борьбы путем обращения к массам *с вольным русским словом*» — писал В. И. Ленин,

В последние годы своей жизни, после прекращения издания «Колокола», Герцен почти не имел возможности обращаться к русскому читателю, но сила и зоркость его революционной мысли не ослабевали.

Незадолго до смерти в «Письмах к старому товарищу» он с надеждой и радостью писал о «международных рабочих съездах» (т. е. о конгрессах Первого Интернационала), отмечал «серьезный характер» этой «боевой организации», утверждал, что «работники» (рабочий класс) составят первую сеть и первый всход будущего экономического устройства». Так, в конце своей жизни Герцен «обратил свои взоры... к Интернационалу, к тому *Интернационалу*, которым руководил Маркс» (В. И. Ленин).

Осенью 1869 г. Герцен поселился в Париже: он предчувствовал скорый взлёт революционной волны во Франции. И эти предчувствия не обманули его: разразившиеся вскоре события привели к возникновению Парижской коммуны. Но дожить до этого первого опыта пролетарской диктатуры Герцену не довелось: заболев воспалением лёгких, он скончался 21 января 1870 г.

Похоронен Герцен в Ницце. На его могиле поставлен памятник, изображающий Герцена во весь рост: в глубоком раздумье, со скрещёнными на груди руками, он стоит, обращённый лицом к России, полный веры в её светлое будущее.

«Былое и думы» Крупнейшим художественным произведением Герцена зарубежного периода его жизни были «Былое и думы» — лучшее, что создал он как писатель. Этот «вечерний труд» создавался в то время, когда «чужой мир», «чужое племя» окружали Герцена и ему хотелось мысленным взором охватить пережитое, подвести итоги, рассказать о своём времени и своей жизни, до конца отданной борьбе с самодержавием и крепостничеством. И вот заструился поток его воспоминаний. В своей «исповеди» он развернул огромную историческую панораму, с великолепным мастерством нарисовал образы людей, с которыми дружил и враждовал, и в центре поставил себя — *русского революционера*, главного героя «Былого и дум». Он раскрывал свою жизнь, личную и общественную, с «мужественной и безыскусственной правдой», как сказал Тургенев. Духовная драма Герцена — основное ядро произведения, в котором, по словам самого писателя, дано «отражение истории в человеке».

«Былое и думы» создавались в течение 16 лет (1852—1868), в пору наивысшей творческой зрелости художника, и отличаются изумительным богатством содержания. Это энциклопедия русской и западноевропейской жизни 30—60-х годов XIX в.

Домашний быт и исторические события огромного масштаба, характеристики и портреты людей нескольких поколений: писателей, учёных, художников, артистов, политических и государственных деятелей России и Запада — возникают перед читателем.

Личная жизнь писателя, шутливо рассказанные эпизоды и сцены потрясающего драматизма — всё это органически сплетается с взволнованной авторской исповедью, горькими раздумьями, искрится острым юмором, сверкает беспощадной насмешкой, едкой иронией, пронизано то глубочайшей тоской, то мягкой грустью, овеяно пламенной верой в будущее, ненавистью и любовью борца.

«Всё это,— писал о «Былом и думах» Тургенев,— написано слезами, кровью: это горит и жжёт... Так писать умел он один из русских».

«Былое и думы» — мемуары, своеобразный лирико-философский роман, по широте охвата жизни, по полноте, разнообразию и яркости изображённых явлений не имеющий себе равных во всей мировой литературе.

Особенно поразительна портретная галерея, созданная Герценом. Образы Белинского и Чаадаева, Грановского и Щепкина, Огарёва и Станкевича, итальянского революционера Д. Гарибальди и английского социалиста-утописта Р. Оуэна, как и десятков других лиц, нарисованы писателем с необыкновенным мастерством и жизненной правдой.

Герцен был великолепным мастером литературного портрета, и недаром Тургенев, отмечая эту черту таланта Герцена, писал: «В характеристике людей, с которыми он сталкивался, у него нет соперников».

Вот яркая характеристика В. Г. Белинского:

«В этом застенчивом человеке, в этом хилом теле обитала мощная, гладиаторская натура; да, это был сильный боец! Он не умел проповедовать, поучать, ему надобен был спор. Без возражений, без раздражения он не хорошо говорил, но когда он чувствовал себя уязвлённым, когда касались до его дорогих убеждений, когда у него начинали дрожать мышцы щёк и голос прерываться, тут надобно было его видеть: он бросался на противника барсом, он рвал его на части, делал его смешным, делал его жалким и по дороге с необычайной силой, с необычайной поэзией развивал свою мысль. Спор оканчивался очень часто кровью, которая у больного лилась из горла. Бледный, задыхающийся, с глазами, остановленными на том, с кем говорил, он дрожащей рукой поднимал платок ко рту и останавливался, глубоко огорчённый, уничтоженный своей физической слабостью. Как я любил и как жалел я его в эти минуты!..

...Лишения и страдания скоро совсем подточили болезненный организм Белинского. Лицо его, особенно мышцы около губ его, печально остановившийся взор равно говорили о сильной работе духа и о быстром разложении тела.

В последний раз я видел его в Париже осенью 1847 года: он был очень плох, боялся громко говорить, и лишь минутами воскресала прежняя энергия и ярко светилась своим догорающим огнём. В такую минуту написал он своё письмо к Гоголю».

Вот портрет «будочника», шефа жандармов Дубельта:

«Лицо оригинальное, он, наверное, умнее всего Третьего и всех трёх отделений собственной канцелярии. Исхудалое лицо его, оттенённое длинными светлыми усами, усталый взгляд, особенно рытвины на щеках и на лбу ясно свидетельствовали, что много страстей боролось в этой груди, прежде чем голубой мундир победил или, лучше, накрыл всё, что там было. Черты его имели что-то *волчье* и даже *лисье*, то есть выражали тонкую смыслённость хищных зверей, вместе уклончивость и заносчивость. Он был всегда учтив».

Не менее выразителен портрет «будочника будочников» Николая I:

«Я знаю этот взгляд и ни одного не знаю страшнее, безнадёжнее этого серо-бесцветного, холодного, оловянного взгляда».

Взгляд Николая I — это взгляд *«гремучей змеи»* это *«вечно остриженная... медуза с усами»*. «Он был красив, но красота его обдавала холодом; нет лица, которое бы так беспощадно обличало характер человека, как его лицо. Лоб, быстро бегущий назад, нижняя челюсть, развитая за счёт черепа, выражали непреклонную волю и слабую мысль, больше жестокости, нежели чувственности. Но главное — глаза, без всякой теплоты, без всякого милосердия, *зимние* глаза».

Герцен был оригинальнейшим и замечательнейшим стилистом. Стиль его произведений поражает выразительностью, яркостью, разнообразием. Он умел находить неожиданные словесные формулы, сравнения, эпитеты, создавать запоминающиеся афоризмы и каламбуры, шутки и пародии (*серьёзное* облако; *холостая* религия; *зимние* глаза; *раб при всех храбростях* своих и т. д.). Герцен смело соединял в одной фразе слова разговорной бытовой речи со словами, выражающими самые отвлечённые научно-философские понятия. Он создавал эпиграммы в прозе и фразы, блестящие юмором и неожиданными, яркими сопоставлениями: «Новгород... это большая казарма, набитая солдатами, и маленькая канцелярия, набитая чиновниками».

Полицейских Герцен делит на «явнобрачных» и «тайнобрачных», т. е. принадлежащих к тайной полиции.

Герцен — мастер метких характеристик: Николай I — *высочайший фельдфебель, деспотических дел мастер, будочник будочников, тяжёлый тиран в ботфортах*.

Описания Герцена лиричны. Особую прелесть составляет задушевность тона рассказчика. Лиризмом окрашены описания природы, воспоминания автора о безвозвратно ушедшей юности, о любви и т. д.

Язык его произведений, особенно «Былого и дум», заслужил высокую оценку крупнейших русских писателей. Тургенев, восхищавшийся многокрасочным языком Герцена, говорил: «Язык его, до безумия неправильный, приводит меня в восторг: живое тело». Герцену Тургенев писал: «Язык твой лёгок, быстр, светел».

Л. Н. Толстой, говоря об «удивительном языке» Пушкина, заметил: «Герцен не уступит Пушкину... Где хотите откройте, везде превосходно». По словам Горького, язык Герцена «исключителен по красоте и блеску».

Произведения Герцена десятки лет находились под запретом. Полное собрание его сочинений и писем вышло только после Великой Октябрьской социалистической революции. Но ещё задолго до неё (в 1888 г.) Л. Н. Толстой, оценивая значение творчества Герцена, писал: «Что за удивительный писатель! Наша жизнь русская за последние двадцать лет была бы не та, если бы этот писатель не был скрыт от молодого поколения».

ЛИТЕРАТУРНАЯ БОРЬБА

Резкого обострения достигла в 60-е годы литературная борьба, которая развернулась между крестьянскими демократами во главе с Чернышевским, с одной стороны, и либеральными и консервативными писателями — с другой.

Ареной этой борьбы стал, в частности, журнал «Современник».

«Современник» Журнал «Современник» был создан Пушкиным и начал выходить в 1836 г., за год до его смерти. Один год журнал издавался группой близких поэту людей; в 1838 г. его редактором стал профессор П. А. Плетнёв, ректор Петербургского университета. Журнал стоял вне литературных группировок, был бледным и незаметным.

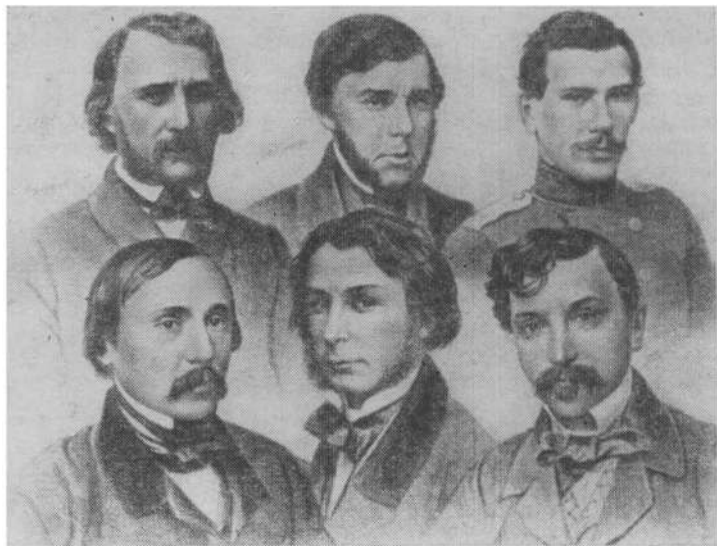
В 1847 г. журнал взяли в аренду Панаев и Некрасов, которые сумели сгруппировать вокруг него все лучшие литературные силы того времени: критический отдел вёл Белинский, в журнале сотрудничали Герцен, Огарёв, Тургенев, Григорович, Достоевский, Л. Н. Толстой, Фет и др.

Однако смерть Белинского и разгул реакции, начавшийся в связи с ростом революционного движения на Западе (в 1848 г.) и в России, снизили общественный уровень журнала.

Но приближалось новое время, слышнее зазвучал голос «новых людей» — революционных демократов, и скоро два их гениальных представителя, Чернышевский и Добролюбов, вошли в редакцию «Современника» и сделали журнал революционной трибуной, орудием борьбы за свержение всех старых властей. Успех журнала возрастал с каждой новой его книжкой, «Журнал наш идёт отлично... Думаю, что много в этом «Современник» обязан Чернышевскому», — писал Некрасов.

Раскол в редакции «Современника»

В то же время среди сотрудников журнала наметились непримиримые разногласия. Писателям-дворянам — Тургеневу, Гончарову, Толстому, Григоровичу, Дружинину, сторонникам медленных и постепенных реформ, — был чужд «мужицкий демократизм» Чернышевского и Добролюбова, сторонников крестьянской революции. Это обострение разногласий отражало резкое размежевание классовых сил, которое наметилось в обществе накануне «освобождения». Чернышевский в ряде статей доказывал классовый характер подготовлявшейся реформы, защищал интересы трудящегося крестьянства; то же делал и Добролюбов.



Сотрудники «Современника» (50-е годы). Нижний ряд: Некрасов, Григорович, Панаев. Верхний ряд: Тургенев, Соллогуб, Толстой.

Чем ближе подвигалось время к крестьянской реформе, тем очевиднее становилась невозможность сотрудничества в одном журнале взаимно чуждых по взглядам людей: Тургенева, которого, по словам Ленина, «тянуло к умеренной монархической конституции», и Чернышевского с Добролюбовым, звавших Русь «к топору».

Раскол в редакции «Современника» становился неизбежным. Последним поводом к нему послужила написанная Добролюбовым в 1860 г. статья «Когда же придёт настоящий день?» (о романе Тургенева «Накануне»). В этой статье Добролюбов предсказывал скорое появление русских Инсаровых, которые будут бороться за освобождение России, против всех угнетателей народа. Со статьёй Добролюбова Тургенев познакомился до её появления в печати и потребовал от Некрасова не печатать этой статьи. Некрасову он предъявил ультиматум: «Выбирай — я или Добролюбов». Некрасов был поставлен в крайне тяжёлое положение: с Тургеневым его связывала почти двадцатилетняя дружба, кроме того, с уходом Тургенева из журнала «Современник» лишился талантливейшего писателя. Однако идейные соображения взяли верх.

Чернышевский и Добролюбов были для Некрасова идейными и нравственными учителями. Поэт «мести и печали» решительно принял сторону Добролюбова, Статья его, хотя и с большими

цензурными сокращениями, появилась в журнале, произвела огромное впечатление, и разрыв стал совершившемся фактом. Ещё раньше из журнала ушли критик и прозаик А. В. Дружинин, резко враждебно относившийся к Чернышевскому и Добролюбову, а также Л. Толстой, И. Гончаров и Д. Григорович, которым были чужды революционные позиции «Современника», сторонники «искусства для искусства» поэты А. Фет и А. Майков.

Непримиримость взглядов, разделивших в то время писателей-дворян и революционных демократов на два лагеря, отчётливо выразил в стихотворении «Отцам» поэт Гольц-Миллер;

Вы — отжившие прошлого тени,
Мы душою в грядущем живём.
Вас страшит рой предсмертных видений,—
Новой жизни рассвета мы ждём...
Мы ли, вы ли в бою победите,—
Мы — враги, и в погибели час
Вы от нас сострадания не ждите,
Мы ие примем пощады от вас.

После раскола После ухода из «Современника» ряда выдающихся писателей Некрасов, Чернышевский и Добролюбов сумели сплотить вокруг журнала талантливую разночинную молодёжь и с её помощью обеспечили «Современнику» такой ошеломляющий успех, какой никогда не выпадал на долю какого-нибудь другого журнала.

Роль «Современника» в тогдашней общественной жизни была огромной. Каждая книжка журнала становилась событием. Пламенные статьи Чернышевского и Добролюбова и стихотворения Некрасова воспитывали «необузданную, дикую к угнетателям вражду», звали к борьбе и революции. Правительство было напугано революционной проповедью, звучавшей со страниц журнала. Начальник корпуса жандармов Тимашёв заявил Панаеву: «Я даю вам совет — очистить свой журнал от таких сотрудников, как Добролюбов и Чернышевский, и всей их шайки». «Чернышевского с братьями и «Современником» уничтожьте. Это враг опасный, опаснее Герцена», — писал анонимный доносчик в охранное отделение.

Цензурные гонения усилились до небывалой степени. В ноябре 1861 г. «Современник» понёс незаменимую утрату: скончался Добролюбов. В том же году был арестован и затем осуждён на каторжные работы в Сибири талантливый поэт и переводчик М. Л. Михайлов, близкий друг Чернышевского; вскоре был сослан на каторгу и другой сотрудник «Современника» — В. А. Обручев; в тюрьме томился ранее печатавшийся в журнале молодой поэт Гольц-Миллер. Ряды сотрудников «Современника» редели с каждым днём, но с тем большей страстью оставшиеся продолжали работу.

Тогда правительство перешло на путь прямой расправы с непокорным журналом: 15 июня 1862 г. «Современник» был закрыт

на восемь месяцев, а спустя три недели был арестован, заключён в Петропавловскую крепость, а затем сослан в Сибирь идейный вождь и вдохновитель журнала Н. Г. Чернышевский.

Восемь месяцев длилось вынужденное молчание «Современника», но когда в 1863 г. появился первый (двойной) номер журнала, читающая публика убедилась, что «Современник» остался верен великим традициям Чернышевского и Добролюбова. Некрасов, Салтыков-Щедрин, Помяловский, Решетников, Николай Успенский, критики-публицисты Антонович и Елисеев, поэт-петрашевец Плещеев дружно продолжали борьбу с реакцией, умело обходя цензурные препоны. Особенно велико было значение деятельности Салтыкова-Щедрина, бичевавшего в своих статьях все уродства общественной жизни тогдашней России. Воспользовавшись оплошностью цензуры, не разглядевшей социалистической направленности романа Чернышевского «Что делать?», Некрасов поместил в журнале это произведение своего заточённого друга и учителя. Роман имел неслыханный успех среди передовой молодёжи и вызвал запоздалые злобные нападки реакционной печати.

Последние годы существования «Современника»

Цензурные преследования не ослабевали. «Современник» постоянно находился под угрозой закрытия, и только нечеловеческими усилиями Некрасова можно объяснить то, что журнал просуществовал ещё три с половиной года. К 1866 г. «Современник» получил уже два предостережения о закрытии, из них второе было результатом помещённого в журнале стихотворения Некрасова «Железная дорога». Цензор нашёл в этом правдивейшем стихотворении «страшную клевету, которую нельзя читать без содрогания». Направление журнала цензура определяла так: «Оппозиция правительству, крайность политических и нравственных мнений, социально-демократические стремления, наконец, религиозные отрицания и материализм».

4 апреля 1866 г. Каракозов совершил покушение на Александра II. Для борьбы с «крамолой» из Вильно был вызван и получил диктаторские полномочия генерал Муравьёв, за жестокое подавление польского восстания получивший прозвище «вешателя».

Все передовые литераторы жили в тревожном ежедневном, ежечасном ожидании обыска и ареста. Об этом времени красочно рассказал сотрудник «Современника» Елисеев: «Тот, кто не жил тогда в Петербурге и не принадлежал к литературным кругам... не может представить той паники, которая здесь происходила. Всякий литератор, не принадлежавший к направлению Каткова ¹ ... считал себя обречённою жертвою и был уверен, что его непременно, потому только, что он литератор, арестуют... Сотрудники «Современника», на который Катков смотрел как на очаг и притон всяких зловредных учений, тем более были уверены в неизбежности такой участи для себя».

¹ М. Я. Катков — реакционный журналист.

Стало ясно, что дни «Современника» сочтены. Некрасов, как и большая часть передовых литераторов, переживал состояние крайней тревоги. Как главный редактор «Современника» Н. А. Некрасов, отдавший журналу двадцать лет жизни, предпринимал разнообразные попытки, чтобы сохранить орган передовой общественной мысли. Однако ничто не помогло. В июне 1866 г. «Современник» был снова закрыт и на этот раз — навсегда. Одновременно с ним был запрещён и другой передовой журнал — «Русское слово», главным сотрудником которого был Д. И. Писарев, четвёртый год томившийся в Петропавловской крепости.

«Русское слово» — журнал, близкий к «Современнику», был основан в 1859 г. Талантливые статьи Писарева принесли журналу широкую известность в кругах демократических читателей и ненависть реакционеров. «Русское слово», по словам демократического деятеля 60-х годов Шелгунова, было другой стороной медали, первую сторону которой представлял «Современник». «Русское слово» было как бы дополнением к «Современнику». Разногласия, возникавшие иногда между этими журналами, отражали разногласия внутри одного, хотя и не единого, демократического лагеря. «Русское слово» до конца разделило судьбу «Современника»: в 1866 г. оба журнала были навсегда запрещены. Все лучшие статьи Писарева были напечатаны в «Русском слове», а когда этот журнал был запрещён, Писарев перешёл в некрасовские «Отечественные записки».

«Библиотека для чтения». Резко враждебную «Современнику» и «Русскому слову» позицию занимали журналы «Библиотека для чтения» и «Русский вестник». Критик «Библиотеки для чтения» А. Дружинин выступил с программой «чистого искусства», не связанного с реальной жизнью. Он утверждал, что искусство должно отказаться от изображения действительности и оставаться чуждым всяким общественно-политическим вопросам. «Поэт,— писал Дружинин,— живёт среди своего возвышенного мира и сходит на землю, как когда-то сходили на неё олимпийцы, твёрдо помня, что у него есть свой дом на высоко-м Олимпе».

Взгляды Дружинина не могли иметь и не имели успеха у широких кругов общества 60-х годов. Лучшая часть русской интеллигенции следовала за Чернышевским и Добролюбовым и соглашалась с Некрасовым, говорившим: «Нет науки для науки, нет искусства для искусства — все они существуют для общества, для облагораживания и возвышения человека...» Поэты, разделявшие теории Дружинина: Фет, Майков и другие, не были популярны среди передовой части русского общества. Поэтическим вождем поколения был Некрасов, за которым шла большая группа талантливых поэтов-демократов: М. Л. Михайлов, А. Н. Плещеев, В. С. Курочкин, Д. Д. Минаев и др.

Особенно враждебную «Современнику» позицию занимал журнал Каткова «Русский вестник» (изд. с 1856 г.). В начале второй половины 50-х годов, когда борьба между крестьянскими демократами и сторонниками правительства не достигла ещё крайней остроты, Катков занимал либеральные позиции (в его журнале в 1856—1857 гг. были напечатаны, например, «Губернские очерки» Салтыкова-Щедрина), но вскоре после «освобождения», «во время первого демократического подъёма в России (начало 60-х годов XIX в.) повернул к национализму, шовинизму и бешеному черносотенству» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 18, стр. 250). Катков изо дня в день травил Герцена, Чернышевского, Писарева, клеветал на революционную молодёжь и призывал правительство к жестокой расправе с ней. «Русский вестник» был центром притяжения для многих либеральных и консервативных писателей. Поддерживаемый правительством, журнал Каткова стал своеобразным «чёрным штабом» реакции.

В политической и литературной борьбе, которую вели революционные демократы 50—60-х годов, ими было выковано разящее оружие — сатира.

50—60-е годы выдвинули Салтыкова-Щедрина, давшего ряд бессмертных сатир в прозе. Те же годы выдвинули большую группу поэтов-сатириков, оружием стиха боровшихся за свержение всех старых порядков. К числу этих поэтов следует отнести в первую очередь Некрасова, в творчестве которого сатира всегда занимала почётное место, Н. А. Добролюбова и В. С. Курочкина. Расцвет сатирической поэзии был вызван стремлением передовой части общества к беспощадному осмеянию тех порядков, которые привели царскую крепостническую Россию к военному разгрому под Севастополем.

Не лстивый бард, не громкий лирик,
Не оды сладеньких певцов,
А вдохновенный злой сатирик —
Поток правдивых горьких слов
Нужны России...—

писал Н. А. Добролюбов.

«Свисток» и «Искра»

В 1859 г. по предложению Добролюбова и Некрасова при «Современнике» начинает выходить специальное сатирическое прибавление «С в и с т о к». «Свисток»,— вспоминал незадолго до смерти Некрасов,— придумал собственно я, а душу ему, конечно, дал Добролюбов». В том же 1859 г. поэт В. С. Курочкин и художник Н. А. Степанов основали журнал «И с к р а».

Несмотря на цензурный «мороз», «Свисток» нападал на всё реакционное, что было в тогдашнем обществе: подвергал осмеянию правительственный произвол, бичевал либералов, обещавших «всё исправить и исцелить... втихомолку и понемножку», издевался над теми дворянскими писателями и поэтами, творчество которых было чуждо и враждебно интересам народа. «Искра» стояла на тех же идейных позициях, что и «Свисток», у них были общие враги и общие друзья и соратники. Добролюбов охотно сотрудничал в «Искре»; в свою очередь Курочкин разделял взгляды Добролюбова, Щедрина, Чернышевского.

«Свисток» и «Искра» говорили горькую и смелую правду о самодержавной России и скоро приобрели необыкновенную популярность. Несмотря на то что «Свисток» выходил всего четыре года (в 1863 г. он был запрещён цензурой), он оставил после себя заметный след в истории русской литературы и явился одним из самых ярких отражений литературной борьбы конца 50-х — начала 60-х годов XIX в.

«Искра»

«Искра» просуществовала дольше «Свистка»: она была запрещена цензурой в 1873 г. Особенно велика была известность «Искры» в первой половине 60-х годов, когда её тираж достигал небывалой для того времени цифры в десять тысяч экземпляров. Номера «Искры», выходившей сначала еженедельно, а потом даже два раза в неделю, становились значительным общественным событием. Не было такого вопроса, которого не касалась бы «Искра». Все крупные, а иногда и мелкие безобразия тогдашней русской жизни находили в ней немедленный отклик в стихах, фельетонах, пародиях, карикатурах. По словам современников, «Искра» играла в Петербурге как бы роль «Колокола». То же в своей «Истории русской литературы» говорит об «Искре» Горький: «Роль «Искры» была огромна. «Колокол» Герцена был журналом, пред которым трепетали верхние слои общества столицы, «Искра» распространялась в нижних слоях и по провинции. «Искра» в первом же году издания поняла, что дело не в мелочных обличениях взяточничества и т. д., а в общих условиях социального быта России... её хороший, здоровый демократизм не пропал даром».



САТИРИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛЪ ИЗ БАРРИКАДЪ. ИСКРА.

Заголовок «Искры»

Враги ненавидели «Искру» и боялись её, она сделалась грозой для всех, у кого была нечиста совесть. «Попастъ в «Искру», «упечь в «Искру» — самые обыденные выражения в жизни 60-х годов.

В. С. Курочкин Душой «Искры» был Василий Степанович Курочкин (1831—1875), талантливый поэт, блестящий переводчик французского поэта Беранже и прекрасный журналист. Сын отпущенного на волю крепостного, он учился в кадетском корпусе, недолгое время был офицером, затем вышел в отставку, мечтая заняться литературой. Первые его литературные опыты успеха не имели, и только переводы из Беранже принесли Курочкину громкую известность. Благодаря ему Беранже, народный поэт Франции, стал одним из любимых поэтов русских демократических читателей.

Но Курочкин не удовлетворялся одной литературной деятельностью, его тянуло к прямому революционному действию, и он стал одним из организаторов и руководителей революционного общества «Земля и воля», боровшегося за интересы ограбленного реформой крестьянства. Хотя правительство не знало о тайной революционной деятельности Курочкина, он всё же считался одним из самых опасных врагов «общества». В 1866 г., после покушения Каракозова на Александра II, Курочкин был арестован и несколько месяцев просидел в Петропавловской крепости. Выпущенный на волю, он почти до самой смерти оставался под надзором полиции. Умер Курочкин в жестокой нужде, пережив основанный им журнал на два года.

Поэзия Курочкина — поэзия борьбы. Беспощадно осмеивал он титулованных воров, высших чиновников, либералов, литературных мракобесов. О чём бы ни писал Курочкин, он всегда видел основную причину всех общественных бедствий — самодержавие:

Я нашёл, друзья, нашёл,
Кто виновник бестолковый
Наших бедствий, наших зол.
Виноват во всём гербовый,
Двуязычный, двуголовый,
Всероссийский наш орёл.

Поэзия Курочкина полна веры в победу над «торжествующим злом», в то, что «в сияньи дня исчезнет мрак».

Поэт понимал, что без революционного насилия невозможна победа над реакцией. Старый мир добровольно не уступит ни малейшей частицы тех богатств, которые им отняты у трудящихся.

Нужны усилия страшные вновь,
Жертвы, мученья, темницы и кровь,
Чтоб хоть крупницы от них уступила
Грубая сила, стихийная сила.

Как Чернышевский и Добролюбов, Курочкин был «мужиком демократом», умевшим, несмотря на все препятствия цензуры, проводить в своём творчестве идеи крестьянской революции.

Н. А. ДОБРОЛЮБОВ

(1836—1861)

Жизненный путь

Литературная деятельность Николая Александровича Добролюбова длилась около пяти лет; критик умер двадцати пяти лет от роду, но влияние, оказанное им на развитие русской общественной жизни, было огромно и чувствуется до сих пор. Добролюбов — человек замечательного природного ума, ясного и светлого, талантливый критик и поэт, блестящий организатор и великий труженик, друг и соратник Чернышевского и Некрасова.

Скупой на похвалы, К. Маркс писал о нём: «Как писателя я его ставлю наравне с Лессингом и Дидро»¹. То же писал и Энгельс: «Чернышевский и Добролюбов — два социалистических Лессинга».

Жизнь Добролюбова лишена внешнего драматизма, но богата сложным и ярким внутренним содержанием. На его могиле Некрасов сказал: «Бедное детство в доме бедного... священника, бедное полуголодное учение, потом четыре года лихорадочного, неутомимого труда и, наконец, год за границей, проведённый в предчувствии смерти, — вот и вся биография Добролюбова!»

Добролюбов родился в Нижнем Новгороде (ныне город Горький), в семье священника, умного и образованного человека, любившего книги и хорошо знавшего светскую литературу. Добролюбов учился в духовном училище, а затем в нижегородской духовной семинарии, где чтение книг было для него главным занятием и единственным наслаждением и отдыхом от тупых и скучных занятий.

Семнадцати лет Добролюбов поступил в Главный педагогический институт в Петербурге. Там Добролюбов доставал запрещённые цензурой книги, увлекался Герценом, просиживал над его статьями целые ночи. Он рвался к активной борьбе за благо обездоленных и немущих, стремился стать в центре предстоящей борьбы за счастье народа. Со жгучим интересом следил он за первыми шагами Чернышевского, видел в нём единственного достойного народа вождя. В 1856 г. Добролюбов принёс свою первую статью в редакцию «Современника».

¹ Лессинг Г. Э. (1729—1781) — немецкий критик и писатель, передовой мыслитель своего времени. Дидро Дени (1713—1784) — учёный, писатель, критик, один из крупнейших французских материалистов.

Добролюбов
в «Современнике»

В романе «Пролог пролога» Чернышевский сказал о том, какое впечатление произвели на него эта статья и её автор. «Вчера, вечером, приносят статью,—небольшую,—читаю; вижу, совсем не то, что у всех дураков,—читаю, думаю: неужели наконец попадается человек со смыслом в голове.— Читаю,—так, так, должно быть, со смыслом в голове.— Ну,

а потом стал говорить с ним... Проговорили с ним часов до трёх. Это — человек, со смыслом человек. Будет работать...

Замечательная сила ума... Пишет превосходно... сжато, легко, блистательно... Всё понимает, как следует».

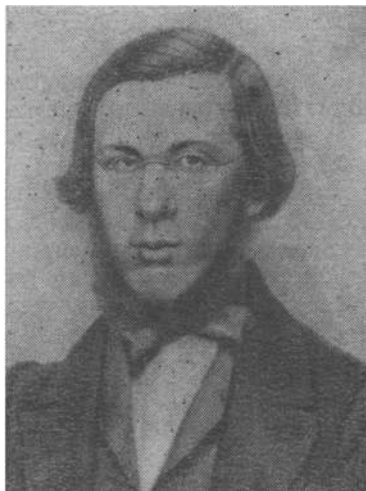
В 1857 г. Добролюбов окончил институт и мог, к великой радости Чернышевского, с головой уйти в журнальную работу. Чернышевский называл его самым сильным талантом в «Современнике» и отмечал, что «ещё в 1858 году Добролюбов имел уже преобладающее влияние в журнале».

Уже осенью 1857 г. Добролюбов стал во главе наиболее важного в то время отдела журнала — критико-библиографического, и Чернышевский сказал ему: «Пишите, о чём хотите, сколько хотите, как сами знаете. Толковать с вами нечего. Достаточно видел, что вы правильно понимаете вещи... Вы единственный человек, который правильно судит о положении нашего общества».

Человек исключительной принципиальности, Добролюбов, как вспоминает близко знавшая его А. Я. Панаева, «очень заботился, чтобы ни одна фраза не противоречила направлению журнала».

Без любимого дела, которому он отдавал все свои силы, Добролюбов не представлял себе жизни. «Если бы мне сказали,—говорил он,— что я могу дожить до глубокой старости, но с условием бросить журнал, я, не колеблясь, предпочёл бы лучше прожить до 30 лет, но не бросать свою журнальную деятельность».

Статьи Добролюбова учили мыслить и жить. Для разночинной интеллигенции он был признанным наставником и руководителем. «Белинский и Добролюбов — это мои нравственные учителя»,—говорил, например, писатель Ф. М. Решетников.



Николай Александрович
Добролюбов.

«Мужицкий демократ», убеждённый революционер, Добролюбов беспощадно разоблачал всё узкое, фальшивое, классово-эгоистическое в современном ему общественном устройстве и литературе. Ему приходилось действовать в условиях жестокой цензуры, прибегать к иносказаниям и умолчаниям, и всё же надо признать, как писал Ленин, «что даже в крепостной России Добролюбов и Чернышевский умели говорить правду то молчанием о манифесте 19 февраля 1861 г., то высмеиванием и шельмованием тогдашних либералов». Как лермонтовский Мцыри, «он знал одной лишь думы власть, одну, но пламенную страсть», жил в постоянном ожидании скорой крестьянской революции, с мучительным нетерпением звал её и готовился к ней.

В суровой ночи николаевского и александровского царствования он провидел рассвет, наступление «настоящего дня», как называл Добролюбов революцию: «Придёт же он, наконец, этот день. И, во всяком случае, канун недалёк от следующего за ним дня: всего-то какая-нибудь ночь разделяет их...»

«Желанная и святая» революция пришла гораздо позднее; Добролюбов умер, не дождавшись её, но, умирая, он знал, что сделал «благое дело» среди царившего зла, и с полным правом сказал о себе:

Милый друг, я умираю,
Оттого что был я честен,
Но зато родному краю,
Верно, буду я известен.

Смерть Добролюбова была великой утратой. Это прекрасно понимал Чернышевский, который любил Добролюбова, как сына. «Я — тоже полезный человек, но лучше бы я умер, чем он. Лучшего своего защитника потерял в нём русский народ», — писал Чернышевский. То же чувство мужественной скорби выразил и Некрасов в замечательном стихотворении «Памяти Добролюбова»:

Но слишком рано твой ударил час,
И вешнее перо из рук упало
Какой светильник разума угас!
Какое сердце биться перестало!

**Критическая
деятельность
Добролюбова**

Литературное наследство Добролюбова очень велико. Он оставил после себя большое количество лирических и сатирических стихотворений, пародий, эпиграмм, несколько прозаических художественных произведений.

Самым главным в этом наследстве являются его критические статьи, посвящённые творчеству Щедрина, Островского, Гончарова, Тургенева, Достоевского, Шевченко и других писателей. В своих гениальных критических статьях Добролюбов выступает как продолжатель Белинского, как самый последовательный и верный ученик Чернышевского. «Мужицкий демократ», Добролюбов страстно восставал против всяких попыток приукрашива-

ния жизни, против искусства, уводящего от борьбы за переустройство жизни на новых началах, достойных человека.

Писатель, по мнению Добролюбова, должен стоять близко к народу, уметь улавливать и угадывать его интересы и потребности, знать, что нужно народу. «Мерою достоинства писателя или отдельного произведения,—писал он,—мы принимаем то, насколько служат они выражением естественных стремлений известного времени и народа».

Искусство должно служить народу, выражать его интересы и потребности, постоянно учил Добролюбов. Поэтому он был таким непримиримым противником сторонников «искусства для искусства», утверждавших, что искусство не должно быть отражением жизни народа и его запросов. «Мы никогда не согласимся,—писал он,—чтобы поэт, тратящий свой талант на образцовые описания листочков и ручейков, мог иметь одинаковое значение с тем, кто с равной силою таланта умеет воспроизводить, например, явления общественной жизни».

Вслед за Чернышевским он боролся за то, чтобы искусство не отрывалось от жизни, а воспроизводило её, объясняло жизнь и произносило приговор над жизнью. Выше всего в искусстве Добролюбов ценил правду. «Главное достоинство писателя-художника состоит в правде его изображений...»

Достоинство и значение литературного произведения определяются тем, «как глубоко проникает взгляд писателя в самую сущность явлений, как широко захватывает он в своих изображениях различные стороны жизни».

Если произведение искусства неправдиво, ложно, «оно становится даже вредным, потому что служит не к просветлению человеческого сознания, а, напротив, ещё к большему помрачению». Правда жизни — необходимое условие подлинного произведения искусства. Задачу критики он видел в разъяснении, правильном истолковании того, что дано художником в произведении искусства. Критик должен помочь читателю разобраться в общественной и художественной ценности произведения, не навязывая читателю и автору того, чего нет в самом произведении.

Отмечая, что иногда сам художник неправильно объясняет смысл своего творения, Добролюбов говорил, что задача подлинной критики в том и состоит, «чтобы разъяснить смысл, скрытый в созданиях художника...»

В лице Добролюбова мы имеем перед собой критика-просветителя, «писателя, страстно ненавидевшего произвол и страстно ждавшего народного восстания против «внутренних турок»—против самодержавного правительства»,—писал В. И. Ленин.

Д. И. Писарев Среди самых видных деятелей демократического лагеря, бывших властителями дум молодого поколения 60-х годов, выдающееся место принадлежит Дмитрию Ивановичу Писареву (1840—1868).

Трагическая случайность (Писарев утонул на морских купаниях, когда ему не было ещё 28 лет) оборвала его жизнь в расцвете сил и таланта, но

пламенная проповедь в защиту «голодных и раздетых» тружеников, звучащая со страниц его статей, ещё долгие годы продолжала волновать умы молодёжи.

По рождению и воспитанию Писарев принадлежал к богатой и культурной дворянской семье. В демократический лагерь он пришёл «с того берега».

Казённая гимназия и императорский университет не оставили серьёзных следов в сознании Писарева. Всё, что он знал и чем охотно делился с читателями, непрестанно учась и уча других, было добыто им самостоятельным трудом. Этот трудовой подвиг тем более достоин восхищения, что из девяти лет, в течение которых Писарев занимался литературной деятельностью, он почти пять лет провёл в одиночной камере Петропавловской крепости.

За деятельностью Писарева правительство следило с большой подозрительностью. Поводом же к аресту послужила его статья, отпечатанная в тайной типографии и направленная против наёмного агента Третьего отделения барона Фиркса (Шедо-Ферроти), выступившего с подлыми нападениями на Герцена, Резко заклеймив «литературный донос» Шедо-Ферроти, «умственно-го пигмея», «нравственного уроды», «сыщика III отделения», Писарев заканчивал свою статью прямым призывом к свержению самодержавия.

«Низвержение... династии Романовых и изменение политического и общественного строя,— писал он,— составляют единственную цель и надежду всех честных граждан. Чтобы при теперешнем положении дел не желать революции, надо быть или совершенно ограниченным, или совершенно подкупленным в пользу царствующего зла... На стороне правительства стоят только негодаи, подкупленные теми деньгами, которые обманом и насилием выжимаются из бедного народа. На стороне народа стоит всё, что молодо и свежо, всё, что способно мыслить и действовать. Династия Романовых и петербургская бюрократия должны погибнуть... То, что мертво и гнило, должно само собой свалиться в могилу. Нам остаётся только дать им последний толчок и забросать грязью их смердящие трупы».

Брошенный в 1862 г. в одиночную камеру Петропавловской крепости, Писарев не пал духом. Большая часть его лучших статей была написана им в заключении. Из крепости своими статьями, печатавшимися в журнале «Русское слово», он оказывал могучее воздействие на чувства и мысли читающей публики, жадно прислушивавшейся к голосу заточённого критика.

Основные идеи критической деятельности Писарева

Каковы же основные идеи критической деятельности Писарева? Всю свою прекрасную жизнь он честно и самоотверженно боролся за интересы трудового народа. Важнейшей идеей всего творчества Писарева была прежде всего идея борьбы за свободу и счастье человеческой личности, «идея общей пользы или общечеловеческой солидарности». Прийти к полному раскрепощению личности Писарев надеялся путём распространения в обществе полезных знаний.

Особенно горячо боролся Писарев за распространение в обществе естественнонаучных знаний. В успехах естественных наук он видел ключ к решению вопроса о том, как сделать, чтобы «вся жизнь человечества представляла бы меньше горя и бедности».

Как многие просветители эпохи 60-х годов, Писарев не отдавал себе ясного отчёта в значении для общества классовой борьбы и склонен был считать науку единственной силой, «которая независимо от исторических событий может разбудить общественное мнение и сформировать мыслящих руководителей народного труда».

В последние годы своей жизни Писарев, однако, подошёл к правильному революционному решению «вопроса о голодных и раздетых людях». В 1865 г. он писал: «Для решения задач о голодных людях необходимо соблюдение двух условий. Во-первых, задачу эту должны решить непременно... сами работники. Во-вторых, решение задачи заключается не в возделывании личных добродетелей, а в перестройке общественных учреждений».

От литературы Писарев требовал служения интересам широких масс, в первую очередь — распространения передовых идей. «Литература,— писал

он,— может приносить пользу только посредством новых идей; это её настоящее дело, и в этом отношении она не имеет соперников».

По его убеждению, истинным, «полезным» поэтом может быть только тот, кто понимает «всё, что... интересуется самых лучших, самых умных и самых просвещённых представителей его века и его народа».

Истинный художник тот, кто пишет «кровью сердца и соком нервов», кто беспредельно и глубоко сознательно любит и ненавидит, для кого «бессознательное и бесцельное творчество... делается... безусловно невозможным».

Поэтому Писарев был непримиримым врагом сторонников «чистого искусства», искавших в поэзии убежища от всех жизненных тревог.

Он порицал творчество поэтов, которым были чужды заботы и страдания народных масс. «Поэт,— писал Писарев,— или великий боец мысли, бесстрашный и безукоризненный рыцарь духа, или ничтожный паразит, потешающий других ничтожных паразитов мелкими фокусами бесплодного фигурства. Середины нет. Поэт — или титан, потрясающий горы векового зла, или же козявка, копающаяся в цветочной пыли».

В расцвете своей литературной деятельности Писарев очень высоко расценивал значение литературы и искусства. Рядом с мыслителями (*титанами мысли*), политическими деятелями (*титанами любви*) он ставит художников (*титанов воображения*).

В последний же период своей недолгой деятельности Писарев демонстративно стал на путь «разрушения эстетики». Искусство Писарев объявил одной из форм тунеядства. Исходя из этой ошибочной мысли, он отрицал положительное значение творчества Пушкина.

Рассматривая поэзию Пушкина вне всякой связи с эпохой, в которую формировалось творчество гениального русского поэта, Писарев совершенно не замечал огромного влияния произведений Пушкина на развитие передовых идей в обществе, идей свободолюбия, протеста против самодержавия и крепостничества, призывов к борьбе за освобождение человеческой личности. В Пушкине он видел лишь «великого стилиста», искусного стихотворца, оставшегося глухим и равнодушным к горю и нуждам народа.

Такая неверная оценка творчества Пушкина в значительной мере объяснялась тем, что в конце 50-х и начале 60-х годов защитники «чистого искусства», извратив смысл творчества Пушкина, объявили великого поэта своим учителем и вдохновителем. «Развенчивая» Пушкина, Писарев тем самым обрушивался на современных ему «чистых эстетиков», прикрывавших свои реакционные идеи именем автора «Евгения Онегина».

В ряде статей Писарев сделал шаг назад по сравнению с Добролюбовым и Чернышевским. Так, например, в отличие от Добролюбова, Писарев не заметил тех типических сторон русской действительности, которые были отражены в романе Гончарова «Обломов» и получили название *обломовщины*, «Ошибкой» назвал Писарев замечательную статью Добролюбова, посвящённую анализу драмы «Гроза». Великого критика Писарев упрекал в том, что тот «увлекся симпатией к характеру Катерины» и будто бы ошибочно «принял её личность за светлое явление».



Дмитрий Иванович Писарев.

Особенно резко разошёлся Писарев с Добролюбовым и Чернышевским в оценке творчества Салтыкова-Щедрина. В статье «Цветы невинного юмора» он расценивал великого русского сатирика как безобидного юмориста, развлекателя; его гневную, скорбную сатиру отождествлял с «невинным юмором», «беспредметным и бесцельным смехом».

В целом же деятельность Писарева оказала могучее влияние на несколько поколений русской молодёжи. Своими блестящими, полными тонкого остроумия статьями он будил мысль, учил думать, любить родину и народ, ненавидеть и презирать богатых туземцев.

Заслуги Писарева, умевшего говорить борцам за народное счастье «самые ободряющие, самые нужные слова», тем более велики, что ему пришлось действовать в то время, когда общественный подъём начала 60-х годов сменился реакцией, когда уже не было в живых Добролюбова и в далёкой ссылке томился Чернышевский.

Неожиданная кончина Писарева была тяжёлой потерей для передовой части общества. «Другом несчастных» назвал Писарева Некрасов. А поэт-демократ Курочкин писал о нём:

Ещё один из строя выбыл вон,
Где уж и так ряды не слишком тесны.
Мир памяти скончавшегося — он
Писатель был талантливый и честный...

ПИСАТЕЛИ-РАЗНОЧИНЦЫ

Дети дьячков, крестьян, мещан — писатели-разночинцы были, по словам Шелгунова, «поднявшейся кверху частью народа, имевшей в нём свои корни». Все они — Николай Успенский в рассказах о деревне, Решетников в повести «Подлиповцы», Помяловский в «Очерках бурсы», Курочкин и Михайлов в стихотворениях и переводах из Беранже и Гейне — рисовали «трезвую правду» жизни.

Н. Г. Помяловский

Сын бедного дьякона, Николай Герасимович Помяловский (1835—1863) на девятом году жизни был отдан в духовное училище — бурсу. В бурсе, а затем в семинарии он пробыл четырнадцать лет, половину своей короткой жизни, и все эти годы учения сам называл «погибшими».

Жестокие и невежественные учителя, ужасающая зубрёжка, «долбня», побои — вот тот «ад», в котором находился Помяловский. За годы пребывания в бурсе его, по собственному счёту, выпороли не менее четырёхсот раз.

После выхода из семинарии (1857) будущий писатель под влиянием статей Добролюбова и Чернышевского постепенно выработал твёрдые убеждения. В 1862 г. он писал Чернышевскому: «Я вас уважаю, мало того, и ваш воспитанник, — я, читая «Современник», установил своё мирозерцание».

Самым значительным произведением Помяловского явились его «Очерки бурсы» (1862). «Замечательным сочинением», из которого «можно почерпнуть самые достоверные и самые любопытные сведения о русской школе», назвал «Очерки бурсы» Писарев.

Перед читателем «Очерков» проходит вереница нравственных уродов, жестоких и невежественных учителей.

Бурсак — совершенно бесправное, забитое существо: училищные сторожа могут безнаказанно избить его, экономя может оставить без обеда. Каждую попытку протеста и возмущения училищное начальство объявляет бунтом. В бурсе царят закон мордобоя, грубая кулачная расправа, беспощадное «драньё».

Для того чтобы легче справиться с непокорными бурсаками, начальство поощряет тех учащихся, которые шпионят за своими товарищами. Дикие

нравы, царящие в бурсе, развращают многих учеников, создают «таких гадин, как Тавля», который издевается над своими товарищами, бьёт слабейших, заставляя их служить себе. Бурсацкие нравы формируют таких жалких людей, как несчастный, всеми презираемый Лягва, «пария бурсы»; либо таких, как Аксютка, юноша блестящих способностей, трагически гибнущий на самом изобретательном воровстве; либо таких, как «чистый разбойник» Мехалка.

Писарев в статье «Погибшие и погибающие», сравнивая жизнь каторжников, изображённых Достоевским в «Записках из мёртвого дома», с жизнью бурсаков Помяловского, отмечает, что жизнь бурсаков тяжелее.

Правдивые очерки Помяловского, страстно бичевавшего палочную систему воспитания, вызвали неодобрение либеральных и консервативных читателей. Демократическая же интеллигенция заслуженно оценила правдивый труд Помяловского и наградила писателя уважением и любовью.

Вот почему Чернышевский писал о Помяловском: «Это был человек го-голевской и лермонтовской силы. Ого потеря — великая потеря для русской поэзии, страшная, громадная потеря».

Ф. М. Решетников Фёдор Михайлович Решетников (1841 — 1871) провёл голодное, безотрадное детство в семье нищего дядька. Среда, в которой рос Решетников, была дикая, косная. Ребёнок рано изведан голодом и побои. Десятилетним мальчиком он был отдан в бурсу, но не вынес из неё никаких знаний. Уездное училище, которое мальчик посещал четыре года, так же как и бурса, не дало образования.

С 1859 г. Решетников начинает самостоятельную жизнь, работая писцом в уездном суде за три рубля в месяц. В это же время он пробует писать.

Вскоре, в поисках лучшей доли, он переехал сначала в Пермь, а потом в Петербург. Страшная нужда ждала его в столице. Но зато здесь Решетников начал печатать свои очерки в различных газетах, а затем послал первое большое произведение, «Подлиповцы», в «Современник» к Некрасову, который и напечатал эту повесть в 1864 г.

В повести «Подлиповцы» рисуется ужасающая нищета, бесправие и дикость крестьян северных губерний. Жители деревни Подлипной слабосильны от постоянного голода, не умеют выстроить избу, не умеют считать дальше пяти. Они забыли свои настоящие имена и называют друг друга кличками. Никогда в жизни они не едят досыта.

Попы и чиновники пользуются заботистостью и невежеством подлиповцев и отбирают у них последнее достояние.

Даже самые смыслённые и развитые из подлиповцев, например Пила, не подозревают о существовании больших городов, верят в колдунов и радуются смерти соседских детей, потому что ребёнок — лишний рот, который нечем накормить. Но подлиповцы — люди. Они дики и грубы, но умеют любить и горевать. Пила, похоронив любимую дочь Апроську, испытывает великое горе. Он со своим другом Сысойкой навсегда покидает Подлинную и отправляется бурлачить, надеясь найти «богачество» и «хлебущко». Но бурлачество не оправдало надежд, возлагаемых на него Пилой. Пила и Сысойка погибли, разбившись насмерть.

Сыновья Пилы, Павел и Иван, задают себе вопрос: «А пошто же не все богаты?» Ответа на этот вопрос Решетников не даёт, предоставляя читателю самому сделать вывод.

Решетников выступил в литературе суровым обличителем российских порядков, правдивым бытописателем бесправного существования трудового люда, блестящим знатоком народного языка.

Героями его произведений являются крестьяне, городские ремесленники, бурлаки, но чаще всего рабочие. Впервые в русской литературе Решетников показал жизнь заводского пролетариата («Горнорабочие», «Где лучше?», «Глумовы» и др.).

Так же как Помяловский, Решетников писал без прикрас, давая «резкую правду жизни», «вгрызаясь в жизнь», «делая людям пользу».

Безотрадная жизнь, суровые материальные лишения рано подточили здоровье писателя, и он умер от болезни лёгких 9 марта 1871 г., всего тридцати лет от роду.

ПОЭТЫ ЧИСТОГО ИСКУССТВА

А. А. Фет

В обстановке ожесточённой борьбы, развернувшейся в 60-е годы между революционными демократами и сторонниками правительства, сложилась школа поэтов «чистого искусства», которая резко противопоставила себя писателям-демократам, идейным соратникам Чернышевского и Добролюбова.

Одним из самых крупных поэтов этой школы был Афанасий Афанасьевич Фет (1820—1892).

Поэзия Фета — поэзия намёков, догадок, умолчаний; его стихи по большей части не имеют сюжета,— это лирические миниатюры, назначение которых передать читателю не столько мысли и чувства, сколько «летучее» настроение поэта.



Афанасий Афанасьевич Фет.

Фет постоянно подчёркивал, что искусство не должно быть связано с жизнью, что поэту не следует вмешиваться в дела, по его выражению, «бедного мира». Истинная поэзия, утверждал он, доступна только избранным. «Благороднейшие произведения гения для тупого большинства людей вечно должны оставаться закрытыми книгами, как общество государей недоступно для черни»,— заявлял Фет.

Неполноценным ему казалось всякое художественное произведение, «имеющее какую бы то ни было тенденцию».

Некрасовской музе, «сестре народа», «музе мести и печали», Фет противопоставлял свою музу — «нетленную богиню», «в венце из роз», чуждую народу.

Заботливо храня твою свободу,
Непосвящённых я к тебе не звал,
И рабскому их буйству я в угоду
Твоих речей не осквернял,—

писал он о своей музе.

Отворачиваясь от трагических сторон действительности, от тех вопросов, которые мучительно волновали его современников, (Фет ограничил свою поэзию тремя темами: любовь, природа, искусств. Ему были чужды душевные бури и тревоги. Поэт писал:

Язык душевной непогоды
Был непонятен для меня.

Любовь для него — защита «от вечного плеска и шума жизни». В то же время любовная лирика Фета отличается богатством оттенков, нежностью и душевной теплотой. «Сердца напрасную дрожь», «мёд благовонный», любовной радости и «пленительных снов» «поэт-чародей», как себя называл Фет, живописал словами удивительной свежести и прозрачности. Пронизанная то светлой печалью, то лёгкой радостью, его любовная лирика до сих пор «золотом вечным горит в песнопенье».

Вторая тема лирики Фета — природа. «Стремясь от людей утаиться», он уходит в мир природы, стремится слиться с нею: «Меж теми звёздами и мною какая-то связь родилась». «Природы тайный соглядатай» и обладает острым поэтическим зрением и слухом: видит, как летящий «против бури» ворон

«крылами машет тяжело», как «в росинке, чуть заметной», отражается солнце, слышит крики перепелов, треск коростелей, «порывистые трели» соловья. Жизнь природы не была для него тайной, и на исходе своей долгой жизни Фет имел право сказать о себе:

Покуда на груди земной
Хотя с трудом дышать я буду,

Весь трепет жизни молодой
Мне будет внятн отовсюду.

Он умел очеловечить природу, находить в ней отзвук своим настроениям и чувствам, тонко ощущал прелесть русской природы, любил красоту родного пейзажа.

Сын севера, люблю я шум лесной
И зелени растительную сырость...—

писал он в стихотворении «Италия». Италии он противопоставляет свою северную родину, где «бархат степи зеленей» и где «смелей, и слаще, и зазорней весенний вишнет соловей». Замечательная пейзажная лирика Фета — лучшая часть его поэзии.

Бесспорным достоинством большинства стихотворений Фета, тонкого лирика в поэзии, является их певучесть и музыкальность. Эту особенность его творчества отметил великий русский композитор П. И. Чайковский, «Можно сказать,— писал он,— что Фет в лучшие свои минуты выходит из пределов, указанных поэзии, и смело делает шаг в нашу область. Это не просто поэт, скорее, поэт-музыкант».

Бегство от современной действительности нашло отражение в ряде стихотворений Фета, посвящённых древней Греции и Риму.

Защитники «искусства для искусства» пытались представить Фета преемником Пушкина. На самом же деле между вольнолюбивой поэзией друга декабристов Пушкина, чей «неподкупный голос» «был эхом русского народа», и оторванной от жизни поэзией Фета — непроходимая пропасть.

А. Н. Майков Типичным представителем школы «чистого искусства» был наряду с Фетом Аполлон Николаевич Майков (1821—1897). Отец его был талантливым художником, мать горячо любила литературу; в доме Майковых постоянно собирались писатели, художники, музыканты, издавался рукописный альманах «Подснежник», в котором принимал участие И. А. Гончаров, бывший первым учителем поэта в русской словесности.

Писать стихи Майков начал пятнадцати лет, в то же время он увлекался живописью, в которой проявлял незаурядное дарование. Позднее Майков ненадолго сблизился с Белинским и кружком «Современника». Но сближение с кружком демократа Белинского, как и сближение с кружком Петрашевского, на вечерах которого изредка бывал Майков, оказалось непрочным.

Освободительным идеям своего времени Майков остался чужд. Некрасовский призыв служить «великим целям века» Майков объявил «лживым лозунгом». «Не отставай от века» — лозунг лживый, коран толпы»,— писал он. Далёкий от тех вопросов жизни, которые волновали его современников, Майков в первых своих стихах, полных мифологических тем и образов, выступил восторженным певцом древнегреческой и римской культуры. Античный мир был для него, как и для Фета, «убежищем от всяческих житейских скорбей, в том числе и гражданских». Поэта пленяли древние дворцы и храмы:

Небес глубоких праздничный простор,
Монастыри да белых вилл ограда
Под зеленью площа и винограда...
Или луны торжественный восход
Между колонн руины молчаливой...

Мир народных страданий остался чуждым Майкову. Недаром Добролюбов причислял его к тем поэтам, которым «до народа и дела-то никогда не было». Он воспевал «царство вечной юности, вечной красоты», «гармонию небесную», «нездешнее» от действительности уходил в мечту и поэтический вымысел. Вот



Аполлон Николаевич Майков.

почему, отмечая «чистенький аристократический характер» стихотворений Майкова, Салтыков-Щедрин с присущей ему резкостью называл их «птичьими песнями», «плодом досужества», предназначенным услаждать досуги «досужих людей».

Лучшие стихи Майкова те, в которых он выступал певцом природы, тонко чувствовавшим её красоту, мастером выразительных, ясных и простых пейзажей («Зимнее утро», «Болото» и др.).

Но и пейзажная его лирика узка и ограничена, ибо природа всегда заслоняла от Майкова человека. Он не был поэтом мысли, и поэтому стихи Майкова не способны так волновать читателя, как, например, стихи Ф. И. Тютчева, старшего современника Майкова. Но, лишённые философской глубины и значительности, стихи Майкова, как и стихи Фета, имеют другое несомненное достоинство: изящество формы и музыкальность.

Взятая в целом, далекая от жизни поэзия Майкова явилась ярким отражением той борьбы, которая велась ревнителями «чистого искусства» против писателей-демократов, сторонников Чернышевского, утверждавшего, что «прекрасное есть жизнь».

Ф. И. ТЮТЧЕВ

(1803-1873)

В середине 50-х годов XIX века в некрасовском «Современнике» было опубликовано свыше ста стихотворений Федора Ивановича Тютчева. Его первые произведения, напечатанные в альманахах и журналах 20—30-х годов XIX века, в том числе и в «Современнике», издававшемся Пушкиным, остались не оценёнными широкой публикой.

Литературная слава пришла к Тютчеву на шестом десятке лет его жизни. В одной из своих статей Некрасов назвал Тютчева «первостепенным поэтическим талантом», а Добролюбов охарактеризовал его как поэта, которому «доступны... и знойная страстность, и суровая энергия, и глубокая дума, возбуждаемая не одними стихийными явлениями, но и вопросами нравственными, интересами общественной жизни».

Литературное наследие Тютчева невелико по объёму, но Фет в надписи на сборнике стихов Тютчева справедливо сказал;

Муза, правду соблюдая,
Глядит, и на весах у ней

Вот эта книжка небольшая
Томов премногих тяжелей.

Ф. И. Тютчев — один из крупнейших русских поэтов-лириков, поэт-мыслитель. Его лучшие стихотворения и сейчас волнуют читателя художественной зоркостью поэта, глубиной и силой мысли.

На всём творчестве Тютчева лежит печать сложности, мучительных раздумий и противоречивости; истоки их в той бурной и противоречивой общественной жизни, участником и вдумчивым наблюдателем которой был поэт,

Называя себя «обломком старых поколений», Тютчев писал:

Как грустно полусонной тенью, Навстречу солнцу и движенью
С изнеможением в кости, За новым племенем брести.

Человека Тютчев называет «беспомощным», «ничтожной пылью», «мыслящим тростником». Судьба и стихии властвуют, по его мнению, над жизнью человека, «злака земного», «сироты бездомного»; участь человека подобна льдине, тающей на солнце и уплывающей «во всеобъемлющее море» — в «бездну роковую».

И в то же время Тютчев славит борьбу, мужество, бесстрашие человека, бессмертие человеческого подвига:

Мужайтесь, боритесь, о храбрые други,
Как бой ни жесток, ни упорна борьба!
Над вами безмолвные звёздные круги,
Под вами немые, глухие гроба.

Пускай олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец.
Кто, ратуя, пал, побеждённый лишь роком,
Тот вырвал из рук их победный венец.

Печать раздвоенности лежит и на любовной лирике Тютчева. С одной стороны, любовь и её «очарование» — это «жизни ключ», это «чудесный плен», «чистый огонь», «союз души с душой родной»; с другой стороны, любовь представляется ему «буйной слепотой», «борьбой неравной двух сердец», «поединком роковым», в котором

Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей.

Одно из самых замечательных явлений русской поэзии — стихи Тютчева о пленительной русской природе. Природа в его стихах всегда одухотворена мыслит, чувствует, говорит:

Не то, что мните вы, природа —
Не слепок, не бездумный лик.
В ней есть душа, в ней есть свобода.
В ней есть любовь, в ней есть язык.

«Душу», жизнь природы поэт стремится понять и запечатлеть во всех её проявлениях. С удивительной художественной наблюдательностью и любовью, очеловечивая жизнь природы, Тютчев создал незабываемые поэтические картины «осени первоначальной», весенней грозы, летнего вечера, ночного моря, утра в горах. Прекрасным образцом такого глубокого, проникновенного изображения мира природы может явиться описание летней бури:

Как весел грохот летних бурь,
Когда, взметая прах летучий,
Гроза, нахлынувшая тучей,
Смутит небесную лазурь.
И опрометчиво-безумно
Вдруг на дубраву набегит,
И вся дубрава задрожит
Широколиственно и шумно...

Как под незримою пятой
Лесные гнутся исполины;
Тревожно ропшут их вершины,
Как совещаясь меж собой,—
И сквозь внезапную тревогу
Немолчно слышен птичий свист,
И кой-где первый жёлтый лист,
Крутясь, слетает на дорогу.

Всё в природе представляется поэту живым, полным глубокого значения, всё говорит с ним «понятным сердцу языком».

Обрами природы он выражает свои сокровенные мысли и чувства, сомнения и мучительные вопросы:

Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе,—
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаём.

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поёт, что море,
И ропщет мыслящий тростник?

«Верный сын» природы, как себя называл Тютчев, он восклицает:

Нет, моего к тебе пристрастья
Я скрыть не в силах, мать-земля!

В «цветущем мире природы» поэт видел не только «преизбыток жизни», но и «ущерб», «изнеможенье», «улыбку увяданья», «стихийный раздор». Таким образом, и пейзажная лирика Тютчева выражает самые противоречивые чувства и раздумья поэта.

В творчестве Тютчева нередко звучали мотивы безнадёжности и обречённости, но не в них значение его лирики. Притягательная сила поэзии Тютчева в том, что с высоким и своеобразным мастерством он передал в ней сложность, мучительность, напряжённость и силу человеческих исканий и раздумий.

Творчество Тютчева высоко ценил В. И. Ленин. Л. Н. Толстой называл Тютчева поэтом, без которого «нельзя жить».

ЖИВОПИСЬ И МУЗЫКА 60-х годов

«Передвижники» В 1852 г., не признанный при жизни критикой, в нищете скончался замечательный русский художник Федотов. В момент смерти Федотова могло казаться, что его дело продолжить будет некому. Но как Гоголь, умерший в том же году, стал, по словам Чернышевского, «отцом русской прозы», так Федотов скоро нашёл преемников, развивших лучшие стороны его творчества. Этими преемниками явились художники Перов, Крамской, Репин, Савицкий, Шишкин и многие другие, получившие впоследствии название «передвижников».

«Передвижники» создали глубоко самобытную, находящуюся на высоком художественном уровне, тесно связанную с жизнью народа и понятную ему живопись.

В общественной борьбе 60—70-х годов «передвижники» заняли своё место рядом с «Современником» Добролюбова и Чернышевского. Молодые художники смело выступили против реакционного искусства, далёкого от жизни. Они не остановились перед открытым «бунтом» против консервативно настроенного начальства императорской Академии художеств, студентами которой они были, и порвали с академией.

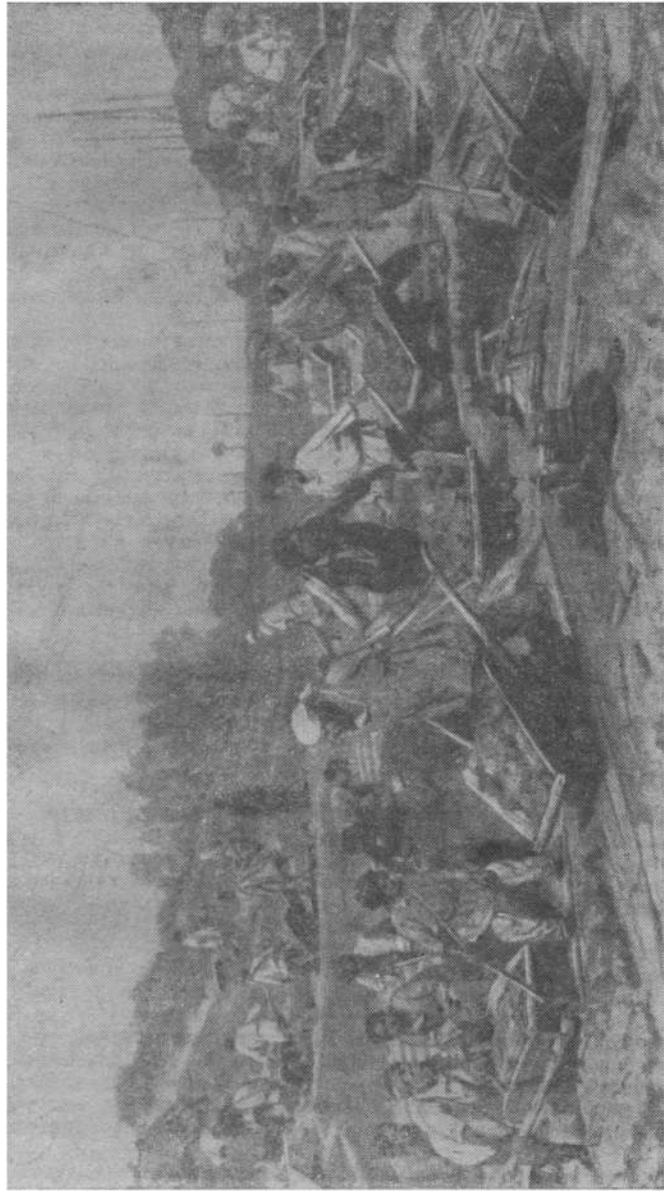
Порвав с академией, они создали «Артель свободных художников», стали совместно жить и работать, образовали своеобразную коммуну. По словам Репина, они «жили высшими духовными сторонами жизни и стремились служить им... клеймили беспощадно все уродства нашей гадкой действительности».

Уже первые полотна Перова («Приезд станového на следствие», «Проповедь в сельском храме», «Чаепитие в Мытищах»), «Знахарь» Мясоедова, «Привал арестантов» Якоби, «Неравный брак» Пукирева показали, что непроходимая пропасть отделяет новую живопись от старого, академического искусства. Реакционная критика не могла не заметить глубокой внутренней связи между творчеством молодых художников и проповедью Некрасовского «Современника».

Перов, Крамской и их товарищи были сторонниками Чернышевского, утверждавшего, что «прекрасное есть жизнь». Как и Некрасов, они черпали вдохновение в реальной действительности, в живой жизни находили краски, темы и мысли.

В области живописи они делали то же, что Некрасов — в области поэзии, Чернышевский — в области политики, критики и философии. Эта близость проявилась в стремлении насытить картины идеями своего времени, в отказе от господствовавших прежде тем и жанров, в тяготении к народу. Некрасовская «муза мести и печали» была и их музой.

Творчество этих художников было глубоко содержательным, идейным. Оно служило интересам неимущих и обездоленных. Сами художники, выходцы из народа, близко знали его мучительную жизнь. Гениальный Репин (1844—1930) был сыном военного поселенца, по его словам, сословия «очень презренного»; «ниже поселян считались разве ещё крепостные».



Ремонтные работы на железной дороге. С картины художника К. А. Савицкого.

Не легче был жизненный путь И. Н. Крамского (1837—1887), мешанина по рождению. Нужда преследовала его очень долго, и даже в последние годы жизни Крамской, ставший знаменитым художником, не мог свободно отдаться любимой работе. «Я продаю себя. Кто купит?!» — восклицал он. Ф. Васильев, рано умерший от чахотки, был почтальоном. Художники Кошелев, Корзухин, Саврасов и многие другие были пролетариями кисти, художниками-плебейми, вышедшими из народных низов. Естественно, что им были близки и понятны думы народа, что они становились последователями и учениками Чернышевского и Добролюбова — «мужицких демократов», боровшихся за счастье народа

Вслед за Чернышевским Крамской, бывший художественным руководителем, советчиком, признанным и авторитетным теоретиком молодых художников, утверждал: «Искусство должно говорить правду о жизни... искусство должно быть национальным... Художник — критик общественных явлений... Только чувство общественности даёт силу художнику и удесятерит его силы... Без идеи нет искусства, но в то же время, и ещё более того, без живописи, живой и разительной, нет картин, а есть только благие намерения и только!»

Любимым поэтом молодых художников, оказавшим огромное влияние на их творчество, был Некрасов. И это не случайно: всё передовое, что было в тогдашнем обществе, считало Некрасова своим поэтическим учителем. Главным героем большинства картин молодых художников был народ. Народу же посвятил и Некрасов лучшие свои произведения. Муза «передвижников», как и муза Некрасова, «была печальной спутницей печальных бедняков, рождённых для труда, страдания и оков». Не случайно поэтому многие картины молодых художников по своей теме и исполнению были чрезвычайно близки творчеству Некрасова. Такова, например, картина Перова «Проводы покойника», в которой всё — и надломленная горем фигура вдовы, и широко раскрытые печальные глаза детей, и сумеречный, тоскливый зимний пейзаж, и гроб, обитый рогожей, — всё с удивительной силой передаёт идею поэмы Некрасова «Мороз, Красный нос» и невольно вызывает в памяти скорбные строки:

Савраска увяз в половине сугроба;
Две пары промёрзлых лаптей
Да угол рогожей покрытого гроба
Торчат из убогих дровней...

Ребятка с покойником оба
Сидели, не смея рыдать.
И, правя Савраской, у гроба
С вожжами их бедная мать
Шагала...

Также необыкновенно близки некрасовским произведениям полотна художников Савицкого («Ремонтные работы на железной дороге»), Мясоедова («Земство обедает»), Кошелева («Офеня-коробейник»).

И Некрасов, и художники-«передвижники» поднимали в искусстве наиболее важные, неотложные темы. Как Островский явился «Колумбом Замоскворечья», так и они были Колумбами, открывшими читателям и зрителям почти неизвестную дотоле страну — русскую деревню.

Некрасов был первым в России поэтом труда. Труд бурлаков, детей, женщин изображали в своих картинах также Репин («Бурлаки»), Перов («Тройка»), Маковский («В гостях у сына») и многие другие художники. Как и Некрасов, они не ограничивались изображением страшной, уродующей человека тяжести подневольного труда, а показывали тех «дольщиков», которые присваивали себе плоды этого труда. Репин, Перов, Неврев, Маковский, Журавлёв, Прянишников, Савицкий, Пукирев и другие в ряде полотен дали полное сарказма изображение купцов, деревенских кулаков, промотавшихся бар, попов.

В 1870 г., после распада «Артели свободных художников», значительная часть наиболее талантливых её членов организовала «Товарищество передвижных выставок». Художники стремились к тому, чтобы донести своё искусство до народа, сделать его достоянием широких демократических слоёв населения. С этой целью они ежегодно стали устраивать передвижные выставки, на кото-



Тройка. С картины художника В. Г. Перова.

рых показывали свои новые работы. Эти выставки организовывались не только в Петербурге или Москве, но и в провинции. Успех их был громаден. Средствами искусства художники вели пропаганду передовых освободительных идей.

Нередко царское правительство запрещало показывать полотна «передвижников». Демократическая живопись и в этом отношении разделяла судьбу демократической литературы, безжалостно преследовавшейся царской цензурой. И всё-таки бессильными оказывались все попытки остановить и заглушить развитие реалистической живописи, ослабить её обличительную силу.

Передвижные выставки были фактом того же порядка, что и знаменитое «хождение в народ». Художники работали над картинами и темами, подсказанными животрепещущей действительностью, на себя смотрели как на борцов за народное счастье. Не случайно поэтому они создали ряд полотен, посвящённых революционному движению современности. В этих картинах духовная близость «передвижников» демократической литературе 60—70-х годов проявляется с особенной силой. Героями их картин становились те люди, для которых

Доля народа,
Счастье его,
Свет и свобода
Прежде всего!

Художник Маковский в картине «Студенческая вечеринка» показал целую группу молодёжи, знающей, что она будет жить «для счастья убогого и тёмного родного уголка». Прянишников в картине «Порожняком» дал образ бедняка студента, едущего в крестьянских дровнях для революционной работы в деревню. В целом ряде полотен («Под жандармским конвоем», «Арест

пропагандиста», «Отказ от исповеди», «Подпольное собрание», «Не ждали») Релин рассказал о героической жизни «народных заступников».

Художников-«передвижников», воспитанных на идеях Чернышевского и Добролюбова, никогда не оставляло «жгучее святое беспокойство» за народную судьбу. Их картины звали к тому же, к чему звали Чернышевский и Добролюбов в своих статьях, Некрасов — в своих стихах и поэмах:

Иди в огонь за честь отчизны,
За убеждение, за любовь...
Иди и гибли безупречно,
Умрёшь не даром... Дело прочно,
Когда под ним струится кровь.

В своих картинах они правдиво воспроизводили действительность, объясняли её и произносили приговор над жизнью, учили жить, мыслить, бороться.

Слова Чернышевского: «Высшее назначение искусства — быть учебником жизни» — стали их девизом.

С потрясающей художественной силой им удалось выразить думы и чаяния народа. Вот почему русский народ по праву гордится перед всем культурным человечеством картинами художников-«передвижников»; вот почему их творчество до сих пор продолжает оставаться самой яркой, немеркнувшей страницей в истории русской национальной живописи.

Музыка. «Могу-чая кучка» Шестидесятые годы — годы могучего расцвета русской национальной музыки. У великих русских композиторов, творивших в это время, был гениальный предшественник — друг Пушкина и Жуковского М. И. Глинка (1804—1857).

Ближайшим его преемником явился композитор А. С. Даргомыжский (1813—1869). Во многом ему пришлось разделить судьбу Глинки. «Он был наследником не только таланта, но и страданий

Глинки», — писал о Даргомыжском критик Стасов.

Как и Глинке, Даргомыжскому пришлось бороться с раблепным преклонением светской публики перед итальянской музыкой, с равнодушным отношением общества к созданию русской оперы. «Артистическое моё положение в Петербурге незавидно, — писал Даргомыжский, — большинство наших любителей и газетных писак не признаёт во мне вдохновения... Я не намерен низводить для них музыку до забавы. Хочу, чтобы звуки прямо выражали слово, хочу правды».

От музыки Даргомыжский требовал того же, чего требовал Чернышевский от всех родов искусства: правды, жизненности, реализма. Но в стремлении к правде в музыке усматривалось нечто зловредное и опасное. Гениальные по глубине и правдивости оперы Даргомыжского «Русалка», «Каменный гость» подверглись осмеянию со стороны музыкальных староверов и не были поняты публикой. На композитора нападали даже за то, что он взял в качестве либретто гениальные создания Пушкина. «Для оперы, — писали иезежды-критики, — нужны стихи скорее с отрицательными достоинствами: не глупые,



Михаил Иванович Глинка.

не пошлые, не топорные, не безграмотные, но отнюдь не гениально-глубокие». Судьба опер Даргомыжского была в руках тупоумных людей, «Гнусный произвол дирекций» и «яркое невежество публики» — вот с чем в первую очередь столкнулся композитор.

Новое русское искусство, здоровое, свежее, равнявшееся к жизненной правде, на каждом шагу встречало помехи. Однако остановить развитие реалистической музыки было нельзя, как не удалось «остановить и запретить» распространение революционных идей Чернышевского в русском передовом обществе. Даргомыжский уже не был так одинок, как Глинка. В 1855 г., когда Чернышевский защищал свою гениальную диссертацию «Об эстетических отношениях искусства к действительности», в Петербурге возник музыкальный кружок, во главе которого стал молодой, разносторонне образованный композитор М. А. Балакирев (1837—1910).

В кружок, помимо Балакирева, вошли Ц. А. Кюи (1835—1918) и М. П. Мусоргский (1839—1881). В начале 60-х годов к ним присоединились Н. А. Римский-Корсаков (1844—1908) и молодой профессор химии А. П. Бородин (1834—1887).

Это были люди нового поколения, воспитанные на творчестве Гоголя, Островского, Некрасова, статьях Белинского и Добролюбова, романах Герцена и Чернышевского.

Кружку Балакирева оказал большую поддержку Даргомыжский, в котором, как и в Глинке, молодые композиторы видели своего учителя.

Члены кружка, за исключением Балакирева, не имели систематического музыкального образования. Но все они страстно любили музыку, были наделены замечательными дарованиями и под руководством Балакирева стали образованнейшими музыкантами своего времени.

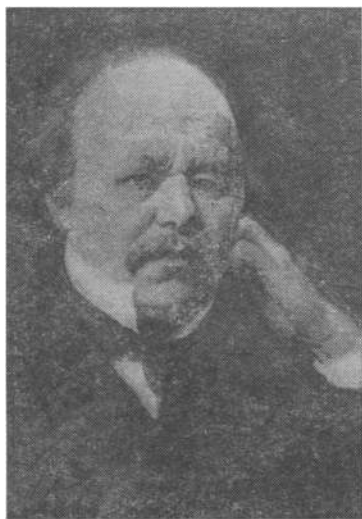
Те же самые люди, которые травили Глинку и Даргомыжского, теперь ожесточённо нападали на Балакирева и его товарищей. Балакиревский кружок называли «гнездом невежд-самохвалов», их сочинения —

«музыкальными безобразиями», а самих творцов — «музыкальными нигилистами». Сочувствие передовым

идеям века, сплочённость и принципиальность отличали членов «балакиревской партии», как называл кружок молодых композиторов Даргомыжский. Свои музыкальные создания они подвергали суровой товарищеской критике, многому учились друг у друга, но при этом каждый из них сохранял творческое своеобразие своей натуры. Отношения внутри балакиревского кружка сложились так же, как внутри «Артели свободных художников», организовавшейся на несколько лет позднее кружка композиторов.

В 1861 г. кружок организовал «Бесплатную музыкальную школу». Концерты, устраиваемые в ней, знакомили публику с замечательными произведениями Глинки, Даргомыжского, крупнейших композиторов Запада, с творчеством членов кружка. Концерты школы были явлением того же порядка, что и выставки «передвижников». Посещая концерты и выставки, широкая публика приобщалась к лучшим созданиям русской музыки и живописи.

Сюжеты для своих музыкальных созданий молодые композиторы находили, как и художники-«передвижники», в историческом прошлом русского народа, в лучших созданиях литературы, в том числе древней, и устного народ-



Александр Сергеевич Даргомыжский.

ного творчества. Так создавались оперы «Псковитянка», «Снегурочка» и «Садко» Римского-Корсакова, «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, «Князь Игорь» Бородина.

Девизом кружка были музыкальный реализм и народность. Члены кружка «основу развития своего творчества видели в способности выразить в своих произведениях дух народа, его характер» (А. А. Жданов).

Глубже всего этими идеями было пронизано творчество Мусоргского. Ему, родившемуся и выросшему в глухой провинции, с детства окружённому музыкой простого народа, всего ближе оказались типы русского простолюдинья; их он рисовал с неподражаемой правдой и естественностью. По основным идеям своего творчества Мусоргский был близок Некрасову, на тексты которого он написал много романсов и песен. Музыкальные образы и темы Мусоргского по своей правдивости, силе обличения и злого сарказма были близки также темам и образам художника-«передвижника» Перова, испытывавшего на себе, как и Мусоргский, сильное влияние некрасовской поэзии.

Поэт, композитор и художник — все они выше всего ценили в искусстве правду, и все трое научились «не робеть перед правдой-царицею».

Одним из учителей Мусоргского поэтому не случайно был Даргомыжский. Посвящая Даргомыжскому свою «Колыбельную Ерёмушке», Мусоргский назвал его «великим учителем музыкальной правды». На творчестве Мусоргского и его товарищей в очень большой мере сказалось влияние передовых идей 60-х годов, в частности влияние идей Чернышевского, говорившего, что сфера искусства не ограничивается только областью прекрасного, что содержание искусства — вся жизнь. «Художественное изображение одной красоты,— говорил Мусоргский,— есть грубое ребячество, детский возраст искусства... Красивенькими звуками не обойдёшься. Не этого нужно современному человеку от искусства, не в этом оправдание задачи художника. Жизнь, где бы ни оказалась; правда, как бы ни была солоня; смелость, искренняя речь к людям...— вот моя закваска, вот чего хочу».

От музыки Мусоргский требовал, чтобы она бесстрашно показала «тончайшие черты человека и человеческих масс». И верный этим мыслям, композитор с небывалой силой и смелостью заставляет музыку говорить и смеяться, негодовать, страдать и печалиться. Для него не существовало, как и для Некрасова, низменных тем, он изображал мужиков и баб, странников и нищих, людские толпы, вёл беспощадную борьбу с музыкальными реакционерами, создал ряд острых сатир, в которых зло осмелял «лгунов и притворщиков», защищавших «чистую» музыку от соприкосновения с жизнью. И в этом отношении он был близок «мужицким демократам» 60-х годов, которые вели непримиримую борьбу со сторонниками «чистого искусства».

На долю композиторов выпали такие же гонения, какие были уделом демократической поэзии и живописи 60-х годов. Их оперы жестоко уродовались театральной цензурой, на десятки лет исключались из репертуара, нередко запрещались вовсе. Такой же была судьба и других музыкальных созданий молодых композиторов. И всё-таки, несмотря на все гонения, их песни и романсы, отрывки из опер подхватывались и переносились в университетские аудитории, распевались на студенческих сходках и вечерах, постепенно проникали в широкую публику.

В историю русской музыкальной культуры композиторы балакиревского кружка вошли под названием «могучей кучки». И действительно могучим было их воздействие на дальнейшие судьбы русской музыки. Вдохновенная правда, звучавшая в их созданиях, заглушила голоса всех врагов нового искусства. Своей подвижнической деятельностью «кучкисты» опрокинули все преграды, которые стояли на пути развития русской музыки. Вслед за своим гениальным учителем Глинкой они создали ряд бессмертных произведений, которые вошли в сокровищницу не только русской, но и всей мировой музыкальной культуры.

И. А. Г О Н Ч А Р О В

1812-1891



К середине XIX в. под влиянием реалистической школы Пушкина и Гоголя выросло и сформировалось новое замечательное поколение русских писателей. Гениальный, критик Белинский уже в 40-х годах отметил появление целой группы талантливых молодых авторов: Тургенева, Островского, Некрасова, Герцена, Достоевского, Григоровича, Огарёва и др.

В ряду этих многообещающих писателей стоял и Гончаров, будущий автор «Обломова», первый роман которого «Обыкновенная история» вызвал высокую оценку Белинского.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО И. Л. ГОНЧАРОВА

Детство и юность

Иван Александрович Гончаров родился 6 июня 1812 г. в Симбирске (ныне Ульяновск). Симбирск

был в то время маленьким губернским городком, быт которого носил ещё прочный отпечаток патриархальной старины. Сонные улицы города с их дворянскими и купеческими особняками, густая тень симбирских садов, широкое раздолье волжских вод, открывавшееся с высокого обрывистого берега Волги,— вот картины, окружавшие в детстве будущего бытописателя провинциальной патриархальной России.

Быт семьи Гончаровых носил двойственный — полукупеческий, полудворянский — характер. Гончаровы вели торговлю хлебом. Между тем дед писателя, дослужившийся из полковых писарей до чина капитана, получил дворянское звание и внёс в исконный купеческий уклад своей семьи отпечаток другой культуры. Поэтому дом Гончаровых с его барской обстановкой и обилием слуг, окружённый садом, людскими, конюшнями, сараями, амбарами и птичниками, напоминал скорее дворянскую усадьбу, чем купеческое владение.

Отец Гончарова умер, когда мальчику было семь лет. Торговые дела семьи продолжала вести мать, умная и энергичная женщина, а заботы о воспитании четверых детей — двух мальчиков и двух девочек — взял на себя Н. Н. Трегубов, помещик, отставной моряк, поселившийся в доме Гончаровых.

По настоянию Трегубова Гончаров был отдан для обучения в частный дворянский пансион. В этом пансионе он получил первоначальное знание иностранных языков и познакомился со многими русскими и иностранными классиками.

В 1822 г. Гончаров был отправлен для продолжения образования в Москву, в коммерческое училище. О восьми годах, проведённых в этом училище, Гончаров вспоминал позже с горечью.



Иван Александрович Гончаров.

Единственным светлым воспоминанием этих лет он считал знакомство со стихотворениями Пушкина, в 20-х годах властно покорившего русское общество обаянием своего гения.

В 1830 г. Гончаров вышел из коммерческого училища, не окончив его, а в 1831 г. поступил на словесное отделение Московского университета.

Университет Годы, проведённые им на студенческой скамье, были памятными в истории университета. В это время в нём учились Белинский, Герцен, Станкевич, Лермонтов, Огарёв. Это была молодёжь, которую не могла сломить реакция, наступившая в стране после недавнего разгрома декабристов.

Гончаров не принадлежал по своим настроениям к этой передовой группе студентов и не примкнул ни к кружку Герцена, ни к кружку Станкевича. Однако о роли университета в его духовном развитии Гончаров всегда вспоминал с благодарностью.

Герцен впоследствии писал: «Московский университет своё дело делал; профессора, способствовавшие своими лекциями развитию Лермонтова, Белинского, И. Тургенева, Кавелина, Пирогова, могут спокойно играть в бостон и ещё спокойнее лежать под землёй» («Былое и думы»). К числу таких профессоров университета эпохи Гончарова следует прежде всего отнести Н. И. Надеждина.

В студенческой жизни Гончарова произошло событие, оставившее неизгладимый след в его памяти. Это — посещение университета Пушкиным. А. С. Пушкин посетил Московский университет в сентябре 1832 г. Гончаров воочию увидел любимого поэта, увлечённого спором с профессором истории М. Т. Каченовским. Речь шла о подлинности «Слово о полку Игореве». «Не умею

выразить, как велико было наше наслаждение — видеть и слышать нашего кумира», — писал потом Гончаров в своих воспоминаниях об университете. Это восторженное отношение к великому поэту Гончаров сохранил на всю жизнь. Несколько позже, в начале 1837 г., когда по Петербургу разнеслась весть о трагической гибели Пушкина, Гончаров, служивший чиновником, заплакал в коридоре департамента, переживая смерть поэта как утрату самого дорогого человека, как тяжкое личное горе.

Служба Университетский курс продолжался в то время три года. В 1834 г. Гончаров окончил Московский университет и уехал в родной Симбирск. Здесь он поступил на службу в качестве чиновника особых поручений при симбирском губернаторе, но через несколько месяцев переехал в Петербург на должность переводчика в министерстве финансов. Так начался долгий период служебной деятельности Гончарова.

В Петербурге он вскоре близко познакомился с семейством художника Н. А. Майкова, детям которого — Аполлону (будущему поэту) и Валериану (будущему критику) — он давал уроки латинского языка и литературы. Семья Майковых с её художественными интересами была своеобразным литературным салоном. Она издавала даже свои литературные рукописные журналы и альманахи. В альманахах «Подснежник» и «Лунные ночи» Гончаров поместил повести «Лихая болезнь» и «Счастливая ошибка».

Начало литературной деятельности Повести «Лихая болезнь» и «Счастливая ошибка» были только первыми литературными опытами будущего писателя, которым он и сам не придавал серьёзного значения. К первому крупному произведению Гончаров приступил только в 1844 г. Это был роман «Обыкновенная история». Роман появился в журнале Некрасова «Современник» в 1847 г. и сразу обратил на себя общее внимание.

В.Г. Белинский в письме к В. П. Боткину сообщал: «Повесть Гончарова произвела в Питере фурор — успех неслыханный! Все мнения слились в её пользу». В год появления «Обыкновенной истории» Гончарову было тридцать пять лет. Первый его роман был произведением уже вполне созревшего таланта.

«Обыкновенная история» В романе «Обыкновенная история» Гончаров ставит интересную тему о судьбе романтика и романтизма в условиях нарождавшегося буржуазного быта в России.

Герой романа Александр Адуев живёт в то переходное время, когда безмятежное спокойствие дворянской усадьбы оказалось нарушенным. Звуки городской жизни с её лихорадочными темпами всё настойчивее и чаще врываются в ленивую тишину маниловских гнёзд и пробуждают провинциальных мечтателей. Там, в городе, перед ними открываются какие-то туманные, но широкие и заманчивые перспективы, Иным они обещают славу,

другим — чины и ордена, третьим — деньги, заводы и фабрики. Дремлющие силы усадебных романтиков под влиянием толчка извне пробуждаются.

Александр Адуев, этот, по выражению Белинского, «трижды романтик — по натуре, по воспитанию и по обстоятельствам жизни», покидает свою усадьбу *Грачи* с её вековыми липами и отправляется искать счастья в город. Именно в столице он надеется найти осуществление своих заветных идеалов — славы, дружбы и любви.

Александр не предвидел, какой трудный путь поисков и разочарований предстоит ему впереди. Он пишет стихи и мечтает о славе поэта.

Но дядя отдаёт его романтические стихи... слуге на оклейку комнаты.

Александр Адуев мечтает о родственной привязанности и о вечной дружбе. Однако даже со стороны дяди он встречает деловой, полуофициальный приём.

Он полон, конечно, волнующих ожиданий «вечной любви». Но жизнь довольно быстро срывает завесу с его мечтаний.

Так жизнь постепенно отрезвляет Александра Адуева. На помощь жизненным урокам приходят практические нравоучения дяди.

Прошло десять — двенадцать лет, и мы видим Александра в роли преуспевающего дельца. Поэта, как показало время, «обыкновенный ждал удел». Отрезвившись от юношеских иллюзий, он добросовестно служит и стоит на пути к удачной карьере. Он пополнел, оплешивел и с достоинством носит внушительное брюшко и орден на шее. Наконец, у него есть богатая невеста, которая принесёт ему пятьсот крепостных душ и триста тысяч денег. С ним происходит «обыкновенная история» — история превращения восторженного романтика в трезвого чиновника, уравновешенного дельца.

В образе Александра Адуева, по словам Гончарова, нашла отражение «вся праздная, мечтательная... сторона старых нравов, с обычными порывами юности — к высокому, великому, изящному, к эффектам, с жаждою высказать это в трескучей прозе, всего более в стихах». Всё это, по словам автора, уже отживало и уходило в прошлое. На смену патриархальным нравам времён Владимира Ленского в 40-е годы приходили иные нравы, иные требования. Черты этого нового, капиталистического развития отразились в образе Петра Адуева — дяди Александра.

Пётр Адуев прежде всего человек дела, а не фразы. «Он достиг значительного положения в службе, он директор, тайный советник, и, кроме того, он сделался и заводчиком».

Каждое движение своего сердца Пётр Адуев подчиняет контролю рассудка и требованиям материального расчёта. У него деловой подход к людям. Даже приёмы гостей у него носят делов-

вой характер: «Что же даром-то кормить!» Дружба, любовь, брак, слава, поэзия — всё это, с его точки зрения, высокопарные слова и понятия, которые очень нетрудно перевести на простой язык жизни.

У этого чиновника-бюрократа и холодного дельца есть и свои положительные качества. Он культурный человек: владеет двумя иностранными языками, знает наизусть Пушкина, любит театр, имеет коллекцию прекрасных картин и пр. В его характере сочетаются две стороны просвещённого дельца новой эпохи: энергия и культурность.

Тем не менее всё ли в Петре Адуеве так гармонично, как думает он сам? Оказывается, нет. Он богат, влиятелен в обществе. И всё же какая-то внутренняя неудовлетворённость чувствуется в его словах, обращённых к племяннику в эпилоге романа: «Я сказал бы тебе: продолжай идти во всём по моим следам, только...». В этом *только* звучит печальное признание. Действительность показала, что его рассудочный жизненный идеал, лишённый мечты и чувства, не выдержал проверки в семейном быту.

В образе Петра Адуева нашёл сочувственное отражение тип дельцов, появившийся в период ломки феодальных устоев и роста буржуазных отношений.

Социальный смысл романа, следовательно, и заключался, с одной стороны, в разоблачении фальши адуевского романтизма, являвшегося тормозом на пути буржуазного развития, а с другой — в пропаганде деловитости и инициативы, хотя Гончаров видит и изнанку буржуазного быта: оскудение человеческой личности, охваченной погоней за деньгами.

Именно так и оценили значение романа современники во главе с Белинским, заявившим, что «Обыкновенная история» — это «страшный удар романтизму, мечтательности, сентиментальности, провинциализму».

Новые литературные планы Между тем как служебная деятельность Гончарова продолжалась своим чередом, в голове его родился план нового романа — «Обломов». Уже в 1849 г. были готовы первые главы романа, и одна из них, «Сон Обломова», в том же году появилась в «Литературном сборнике» журнала «Современник». Восторженное одобрение, которое эта глава встретила среди читателей, должно было бы, казалось, побуждать Гончарова к энергичной работе над романом, однако целый ряд обстоятельств помешал этому.

Летом 1849 г. Гончаров после четырнадцатилетнего перерыва совершил поездку в Симбирск.

Там, под влиянием впечатлений, нахлынувших на него со всех сторон, у него зарождается план третьего романа — «Обрыв». Интерес к «Обрыву» отодвигает на некоторое время работу над «Обломовым».

Кругосветное путешествие

В 1852 г. новое обстоятельство нарушает спокойное течение жизни Гончарова и мешает ему полностью отдаться работе над «Обломовым». В этом году из Петербурга отправлялась в кругосветное плавание экспедиция русских кораблей под начальством вице-адмирала Путятина. В качестве секретаря, на обязанности которого лежало описать путешествие к берегам Японии и Америки, к Путятину был прикомандирован Гончаров.

Посетив на фрегате «Паллада» (так называлось судно Путятина) берега Европы, Атлантический океан, берега Африки, Мадеру, Индийский океан, Яву, Китай, Японию и ряд других стран и местностей, Гончаров в начале 1855 г. вернулся через Сибирь в Петербург. Литературным плодом этого «путешествия по казённой надобности», как называл его Гончаров, были путевые заметки, изданные писателем в 1858 г. двухтомной книгой под названием «Фрегат «Паллада».

«Фрегат «Паллада» — ценный и интересный образец путевых очерков, в которых описание быта и нравов посещаемых стран облечено в подлинно художественную форму.

Окончание романа «Обломов»

Работа Гончарова над романом «Обломов» затянулась. Роман был закончен летом 1857 г. за границей.

Некоторого времени потребовал процесс завершающей обработки материала. В печати роман появился только в 1859 г., т. е. более чем через десять лет после создания первых глав.

«Обломов» окончательно закрепил за Гончаровым славу первоклассного русского писателя. Добролюбов посвятил роману знаменитую статью «Что такое обломовщина?».

В 1856 г. Гончаров получил должность цензора. Работа эта, вынуждавшая Гончарова прочитывать буквально десятки тысяч рукописных и печатных страниц в год, пошатнула здоровье писателя. В феврале 1860 г. он отказался от должности цензора и подал в отставку.

Двухлетний отдых от работы цензора, новое путешествие за границу, в Мариенбад, и поездка на родину, в тихий Симбирск, подкрепили здоровье Гончарова.

В октябре 1862 г. он снова возвращается к служебной деятельности, сначала в качестве редактора официальной газеты «Северная почта», а затем члена совета Главного управления по делам печати. В 1867 г. Гончаров окончательно вышел в отставку, отдав служебной деятельности около тридцати лет. Освободившись от обязанностей чиновника, Гончаров мог спокойно отдаться работе над своим третьим романом — «Обрыв», задуманным ещё в 1849 г. Роман вышел, наконец, в свет в 1869 г. Вокруг имени Гончарова снова поднялись оживлённые толки, на этот раз не такие единодушные, как в связи с появлением «Обломова».

ствовал: «Этот роман была моя жизнь: я вложил в него часть самого себя, близких мне лиц, родину, Волгу, родные места, всю, можно сказать, родную и близкую мне жизнь».

Но любимое детище оказалось далеко не самым лучшим созданием автора. Консерватизм Гончарова, усилившийся в 60-е годы, привёл к тому, что оценка соотношения сил в стране, данная в романе, оказалась неправильной. Это выразилось в откровенной идеализации патриархальной старины и во враждебном изображении революционной демократии того времени.

Роман «Обрыв» носил в первоначальных планах название «Художник». Главный герой его — художник Райский.

Р а й с к и й — даровитая натура. Его тянет к искусству — к живописи, поэзии, скульптуре. Но в области искусства он ничего не достигает. Причиной этого является неспособность его к упорному, усидчивому труду, неумение доводить до конца свои замыслы.

Райский — это разновидность «лишнего человека» своей эпохи. Уехав за границу, он разделяет участь большинства «лишних людей», метавшихся в поисках счастья с одного места на другое.

Идеализация в романе «старой, консервативной русской жизни» нашла себе основное выражение в образе Б е р е ж к о в о й — бабушки, как все называют её в романе.

В бабушке всё своеобразно, гармонично. У неё есть дворянская спесь и родовая гордость, она даже несколько деспотична и в то же время умеет быть терпимой и уважать чужое мнение. Она строга и требовательна к людям, но Марфиньку и Веру, своих внучек, любит глубоко и нежно.

Образ бабушки в изображении Гончарова превратился в символ «другой великой бабушки» — России патриархальной, старозаветной.

Иное отношение у Гончарова мы видим к представителю революционно-демократических идей Марку В о л о х о в у.

Волохов — политический ссыльный. В провинции он с увлечением отдаётся пропаганде материалистических и социалистических идей и объявляет непримиримую борьбу консервативным воззрениям и устоям жизни. Он умен и наблюдателен. В разговорах Волохова с Райским и Верой проявляются его остроумие и начитанность. Есть у него и другие положительные качества. Так, чувство товарищества толкает его просиживать ночи у постели заболевшего Козлова. Все эти положительные свойства Волохова легко объясняют его влияние на окружающих, в частности на Веру.

Но автора страшили люди, «готовые от почвы праздной теории безусловного отрицания перейти к действию». В «новых людях» Гончарова отталкивали их материализм, прямолинейность и презрительное отношение к эстетике. Поэтому он окрасил

образ Марка густыми непривлекательными красками. Марк превратился у него в тип циника, нигилиста. Отрицание собственности выражается у него в краже яблок из чужого сада. Демонстрируя презрение к традициям, Волохов принципиально пользуется вместо двери окном. Представление о свободе у него претворяется в проповедь свободной любви, «любви на срок».

В конечном итоге образ Марка Волохова оказался карикатурой на революционно-демократическую молодёжь 60-х годов.

Идеал верности старой, бабушкиной морали и отрицание разрушительного влияния новой, революционной идеологии вскрывается в романе также при помощи образов Марфиньки и Веры. У Марфиньки сложившийся взгляд на жизнь, не знающий никаких «проклятых вопросов» и сомнений. В основе этого взгляда лежит традиция, верность идеалам патриархальной, «бабушкиной» Руси. Собственный жизненный идеал её прост и нетребователен. Она вся земная, непосредственная, цельная. «Нет, нет, я все здешняя, вся вот из этого песочку, из этой травки», — заявляет она. От неё веет поэзией, радостью, красотой. Это грациозный образ девушки, простой и наивной, гармоничной в сочетании всех своих внешних и внутренних свойств.

Значительно сложнее образ Веры, сестры Марфиньки. Райский, характеризуя Марфиньку, как «луч, тепло и свет», говорит о Вере: «Эта вся — мерцание и тайна, как ночь — полная мглы и искр, прелести и чудес». В противоположность Марфиньке, Вера не удовлетворяется старым бытом и в доме бабушки живёт по-своему, сложным внутренним миром. Она много и серьёзно читает, вырабатывает свой, независимый взгляд на жизнь, рвётся к какому-то ей самой ещё неясному, но прекрасному идеалу.

И когда на её пути появляется Марк с его смелым презрением к рутине, он кажется ей героем, который поведёт её вперёд. Вера влюбляется в него. Однако взгляды на любовь у неё и у Марка оказались различными, и Веру постигает горькое разочарование.

Пережив страсть — эту «грозу жизни», по выражению Райского, Вера смиряется в своих тревожных порывах. Она как бы капитулирует перед тем старым миром, вырваться из рутины которого она так страстно стремилась.

Вера приходит к убеждению, что старый, бабушкин порядок «есть существенный, непогрешительный, совершеннейший идеал жизни».

Несмотря на искусственность финала романа, Вера остаётся одним из самых пленительных женских образов в русской художественной литературе XIX в.

Для понимания авторского замысла романа важен и образ Тушина. Тушин — это помещик, заводчик, лесопромышленник, провинциальный делец. Он умело хозяйничает в своём имении, применяя новые методы капиталистического хозяйства. Райский

говорит о нём: «Тушин — наша истинная «партия действия», наше прочное будущее». Нетрудно увидеть, что в лице Тушина Гончаров дал только новый вариант просвещённого дельца, тип которого он ещё раньше приветствовал в лице Адуева-дяди и Штольца.

Но тип буржуазного дельца оказался обрисованным у Гончарова только общими чертами. Тушин, как признавался потом сам автор, оказался лишь бледным, неясным намёком «на лучшее большинство» нового поколения.

В романе «Обрыв» особенности таланта Гончарова — эпическая манера повествования, тщательная обработка деталей, превосходный язык — выступают необычайно ярко. Особенно удались Гончарову женские образы романа, достойные кисти автора «Обломова». Веру и Марфиньку можно поставить рядом с образами Татьяны и Ольги из романа Пушкина «Евгений Онегин».

К недостаткам романа следует отнести неверную трактовку образа Волохова, бледность образов Беловодовой и Тушина.

Критика довольно единодушно высказалась против ложной идеи романа. Салтыков-Щедрин в статье «Уличная философия» указывал, что в романе «Обрыв» Гончаров совершенно исказил идею революционного поколения.

После выхода в свет романа «Обрыв» Гончаров прожил более двадцати лет. Мучимый долгие годы одышкой, ставший очень подозрительным к людям, он замкнуто жил в своей петербургской квартире на Моховой улице. Иногда однообразное течение его жизни прерывалось путешествиями за границу. Изредка в печати появлялись небольшие статьи, очерки и воспоминания старого писателя («Литературный вечер», «В университете», «На родине», «Заметки о личности Белинского», «Милльон терзаний», «Лучше поздно, чем никогда», «Слуги старого времени»). Наибольший интерес и значение представляют среди них «Милльон терзаний» (1872)—прекрасная статья о комедии Грибоедова «Горе от ума», и «Лучше поздно, чем никогда» (1881) —образец искренней авторской исповеди.

Эти произведения творца «Обломова» вскрыли новые стороны его писательской личности.

В 1882 г. исполнилось семьдесят лет со дня рождения Гончарова, пятьдесят лет со времени напечатания его перевода из романа «Атар-Гюль» и тридцать пять лет с момента появления в печати «Обыкновенной истории».

Отмечая этот тройной юбилей, друзья и поклонники поднесли Гончарову бронзовые часы с фигурой Марфиньки — одной из героинь романа «Обрыв».

Гончаров умер 15 сентября 1891 г. дряхлым стариком в Петербурге, в той квартире на Моховой, в которой он прожил последние тридцать лет своей жизни. Всё состояние он завещал семье своего старого слуги.

Последние годы жизни

Похоронили его на кладбище Александро-Невской лавры, на краю обрыва. Один из друзей его записал в своих воспоминаниях: «Когда почил Иван Александрович Гончаров, когда с ним произошла всем нам неизбежная *обыкновенная история*, его друзья... выбрали место на краю этого крутого берега, и там покойся теперь автор *Обломова*... на краю обрыва...»

Трилогия Гончарова

Гончаров не раз указывал, что «Обыкновенная история», «Обломов» и «Обрыв» представляют собой нечто цельное, что он видит «не три романа, а один. Все они связаны одной общей нитью, одной последовательной идеей — перехода от одной эпохи русской жизни... к другой...» В этом смысле романы Гончарова могут быть названы трилогией¹.

Переход от одной эпохи к другой, совершавшийся в те двадцать пять лет, когда писалась трилогия, не мог, конечно, не отразиться на взглядах и настроениях самого автора. История страны — сложный процесс, сопровождающийся обычно и ростом новых общественных групп, и изменением форм общественной жизни. Как отразился этот процесс в трилогии Гончарова?

В «Обыкновенной истории», когда перед русским обществом 40-х годов встала задача трезвой оценки столкновения патриархальной и буржуазной культуры, Гончаров твёрдо стоит на прогрессивных позициях просвещённой буржуазии и разоблачает с этих позиций несостоятельность дворянско-усадебной культуры.

Роман «Обломов» создавался позже, в 50-е годы, когда конфликт между двумя укладами — патриархально-крепостническим и капиталистическим — ещё более обострился и поставил вопрос о неизбежности ликвидации крепостного права. Приближалась реформа 1861 г. В «Обломове» Гончаров углубляет показ разложения феодально-крепостнического строя и выносит ему суровый приговор, хотя и с некоторой затаённой грустью.

«Обрыв» создавался в основном в 60-е годы. Патриархально-усадебный быт теперь уже уходил в прошлое. Позиции буржуазии окрепли. Но в это время на сцену русской истории выступила новая общественная сила — революционная демократия, грозившая расшатать основы того нарождавшегося капиталистического строя, защитником которого был Гончаров. Теперь позиции Гончарова, врага всякой насильственной ломки, становятся всё более и более консервативными. Он оглядывается назад и ищет спасения от надвигающейся опасности в союзе между дворянством и буржуазией. Это был союз во имя борьбы против общего врага дворянства и буржуазии — против революционной демократии.

Так — от разоблачения патриархально-дворянского уклада и утверждения торжества буржуазии к союзу между дворянством и буржуазией против революционной демократии — изменялись в трилогии взгляды и настроения Гончарова.

¹ Трилогией называются три произведения, связанные единством замысла.

Роман «Обломов» появился в печати вскоре по окончании Крымской войны. Что было главной причиной поражения России в этой войне, несмотря на беззаветную храбрость русских воинов? Вот вопрос, который встал теперь во весь рост перед русским народом.

Роман Гончарова давал как бы «ключ» к пониманию социальной обстановки в России, проливая свет на основную причину бессилия страны — её крепостнический строй.

Конечно, передовым людям России и до появления романа Гончарова было ясно, каким тормозом в деле дальнейшего развития страны являлось крепостное право. Его смело и честно обличали многие русские писатели, начиная с Радищева. Но в 50-х годах, в связи с тяжёлой общественно-политической обстановкой в России, важно было заострение вопроса об опасности крепостного права, важен был талантливый диагноз этой страшной социальной болезни. Этот диагноз вдумчиво и поставил Гончаров. Автор заклеил крепостное право в своём романе с такой художественной силой, что слово «обломовщина» превращается с этого времени в нарицательное слово и делается синонимом застоя и косности, стоящих на пути всякого общественного и культурного прогресса.

Происхождением своим термин «обломовщина» обязан главному герою романа Обломову.

Образ Обломова Илья Ильич Обломов — русский помещик, живущий в Петербурге на доходы, получаемые с крепостного имения.

«Это был человек лет тридцати двух-трёх от роду, среднего роста, приятной наружности, с тёмно-серыми глазами, гулявшими беспечно по стенам, по потолку», — так рисует автор на первых страницах романа портрет Обломова. Дорисовывая этот портрет, Гончаров останавливается далее даже на цвете лица героя, на мягких, изнеженных плечах его, маленьких пухлых руках, ленивых движениях, домашнем костюме и квартирной обстановке.

Кто же был этот помещик, которого мы застаём в начале романа лежащим на диване? И почему автору понадобилась такая тщательная зарисовка не только портрета Обломова, но даже его халата?

Перед нами культурный человек, получивший приличное образование, которое открывало ему широкую дорогу в жизнь. Автор отмечает у него богатую внутреннюю жизнь, «внутреннюю вулканическую (т. е. вулканическую) работу пылкой головы, гуманного сердца». Было время, когда он мечтал о том, чтобы служить, пока станет сил, для блага России, путешествовать по чужим краям, обогащать свои знания. Он твердил тогда: «Вся жизнь есть мысль и труд, труд хоть безвестный, тёмный, но непрерывный». Одно время он даже увлекался поэзией.

По уму и развитию Обломов стоит значительно выше своих знакомых — Волкова, Пенкина, Судьбинского, Тарантьева. Он видит пустоту Волкова, иронизирует над карьеризмом Судьбинского и недоволен бездушным взглядом на жизнь и людей Пенкина, мелкого журналиста. Обломов — человек со многими положительными качествами, способный вызвать искреннюю симпатию окружающих. Он честен, добр, кроток. «Это — хрустальная, прозрачная душа!» — говорит о нём Штольц, отмечая у Обломова «честное, верное сердце». Из этого видно, что Обломов — не сатирический образ. Автор рисует его многосторонне и беспристрастно, наделяя и хорошими качествами.

Но положительные качества Обломова оказываются похожими на клад, глубоко и тяжело, по замечанию его друга Штольца, заваленный дрянью, всяким наносным сором. Этот культурный, умный человек лежит целыми днями на диване, и мысль его лениво бродит по стенам и потолку. Все мечты и планы его так и остаются неосуществлёнными.

Что служит причиной этой бездеятельности? Безволие и лень.

Благодаря этим пагубным свойствам характера у Обломова пропадает всякое желание работать и бороться за свои идеалы. Зачем эта борьба, думает он, когда можно беззаботно жить на те семь — десять тысяч дохода, которые он получает с имени, и спокойно проводить жизнь на диване?

Постепенно он порывает связь сначала со службой, а затем и с обществом. У него осталось только несколько приятелей, которые иногда навещают его и пытаются соблазнить рассказами об удовольствиях столичной жизни. Обломова шумная жизнь не прельщает. Нормальным его состоянием делается лежание. Халат, диван и туфли заменяют ему теперь все радости жизни. Он лежит на диване, отгоняя от себя мысли даже о неотложных жизненных делах: только бы отодвинуть эти дела на завтра, только бы думать о них не сейчас.

Иногда Обломов пробует читать, но и чтение начинает утомлять его. Вялые мечты отрывают его от страниц книги, и она остаётся недочитанной. Это — признак полной умственной пассивности и апатии. Умственная лень, естественно, превращает все знания Ильи Ильича в бесполезный клад.

Больше всего Илья Ильич боится перемен, боится того, чтобы «жизнь его не тронула». Но «трогает жизнь, везде достаёт». И старосте в деревню надо написать, и хозяйственные счёты свести, и переехать на новую квартиру. Но вместо того чтобы действовать, Обломов только лежит на диване, мечтает и спит. Ему даже «во сне хочется спать». В разговоре со Штольцем Обломов признаётся, что ему и жить-то лень. Это — полный паралич ума и воли. «Всё знаю, всё понимаю, но силы воли нет», — жалуется Обломов Штольцу.

Лень, боязнь движения и жизни, неспособность к практической деятельности, подмена жизни расплывчатой мечтатель-

ностью — вот свойства, превратившие Обломова из нормального человека в праздного лежебоку. Все эти свойства охарактеризованы в романе словом *обломовщина*. «Одно слово,— думал Илья Ильич,— а какое... ядовитое!»

Любовь к Ольге на время словно духовно воскресила Обломова. Он сам понял, что в жизни его наступает перелом. «Теперь или никогда!.. Быть или не быть!» — рассуждает он. Любовь заставила его почувствовать, что истинное счастье заключается не в уходе от жизни, а, наоборот, в живой, богатой чувствами и красками действительности. В жизни его явились «и божество, и вдохновение, и жизнь, и слёзы, и любовь». Однако «поэма любви» длилась у Обломова недолго. Любовь к Ольге не смогла перевоспитать его. Она не захватила его так глубоко, чтобы во имя её он мог пожертвовать своим спокойствием. Любовь показала ему «претрудной школой жизни».

Нетрудно видеть, что настроение и поведение Обломова в истории с Ольгой целиком были определены обломовщиной. Разрыв с Ольгой был по существу победой обломовщины.

Обломов поселяется на Выборгской стороне. В домике Пшеницыной он находит подлинно обломовскую «норму любви» — ту спокойную обстановку уюта и лени, которая наиболее соответствовала его характеру. «Он смотрел на настоящий свой быт, как на продолжение того же обломовского существования, только с другим колоритом местности и, отчасти, времени». Штольц правильно определяет, что это была «та же Обломовка, только гаже». Идеал Обломова — прожить век так, как будто счастливо проспал его,— нашёл законченное выражение в его безмятежной жизни на Выборгской стороне.

Крепостное право и обло- мовщина

У читателя должен неизбежно встать вопрос: какие же жизненные условия создавали обломовщину? Ответ на этот вопрос автор даёт в романе в главе «Сон Обломова».

Илья Ильич родился и вырос в имении, находившемся в глуши, где-то за тысячу двести вёрст от Петербурга. Там, за Волгой, в восьмидесяти верстах от губернского города и в тридцати верстах от уездного, мирно дремала патриархальная Обломовка.

Обломовка была тихим, захолустным помещьем, где жизнь текла вяло и по привычке и куда почти совсем не проникали вести со стороны. Даже получение письма было там необыкновенным явлением. Только на четвёртый день *обломовцы* со страхом распечатали письмо, опасаясь, как бы оно не принесло им какую-нибудь беду. Замкнутый уклад Обломовки напоминал эпоху натурального хозяйства.

Умственные интересы в жизни обломовцев отсутствовали. Реальное понимание жизни у них заменял наивный вымысел в виде сказок и преданий с их волшебным миром чудес. У них на всё имелись приметы: если чешется кончик носа — это значит смотреть в рюмку, переносье — к покойнику, лоб чешется — кла-

няться, губы — целоваться, подошва — к дороге и т. п. Целая система таких старинных примет и поверий всегда характеризовала патриархальную русскую жизнь.

Главной заботой в Обломовке была забота о пище. И если в этой безмятежной жизни были свои торжественные дни и события: крестины, именины, родственные съезды и т. п., то эти дни отличались от обычных только более сытным угощением.

Атмосфера такого быта должна была, несомненно, накладывать свой отпечаток и на воспитание детей. Лучшей иллюстрацией к этому служит воспитание Илюши Обломова. Илюша рос нормальным ребёнком — здоровым, живым и любознательным. Но Обломовка постепенно заглушила хорошие его качества. А так как непосредственное влияние Обломовки сказывалось на Илье Ильиче приблизительно до двадцати лет, то легко понять силу обломовских привычек и традиций в его быту и характере.

Глава «Сон Обломова» проливает ясный свет на условия русской жизни, порождавшие обломовщину. Основным из этих условий было крепостное право. Именно оно, с его «тремястами Захаров», с его даровым трудом крепостных, избавлявших «барина» от необходимости работать, с изнеженным воспитанием в сытом «дворянском гнезде», порождало сначала неумение настойчиво трудиться, а затем и отвращение ко всякой деятельности.

Действительно, на всех привычках и взглядах Обломова видно пагубное влияние крепостного права. Мысль об иной, не крепостнической основе жизни в его уме даже не возникает. Законченный тип лежебоки, избалованного ленивца, которому, по выражению Тарантьева, и спать-то помогает Захар, мечтающего о жизни в имении, где «будет вечное веселье, сладкая еда да сладкая лень», мог выработаться только в условиях крепостного быта.

На основе крепостнической психологии вырастает и консерватизм Обломова. Его пугает сообщение Штольца, что около тихой Обломовки предполагается устроить пристань и шоссе, а в ближайшем уездном городе — ярмарку. Он боится, что город ворвётся в сонное затишье его деревни не только своим шумом, но и «развратом» смазных сапог, гармошки, чаепития. Грамотность, с точки зрения Обломова, тоже вредна мужику: «Выучи его, так он, пожалуй, и пахать не станет». Консервативно-дворянские взгляды чувствуются и в отношении Обломова к будущей семье и детям. На замечание Штольца, что забота о детях не должна смущать мысли Обломова, так как детей нужно только воспитывать и направлять, Илья Ильич сухо отвечает: «Нет, что из дворян делать мастеровых!»

Крепостнические стремления, правда, не находят себе активного выражения в деятельности Обломова. Этому мешает его лень. Но взгляды на то, что, по мнению Обломова, резко отличает его от «других», подтверждают его чисто крепостническую

идеологию. Когда Захар однажды неосторожно сравнил Обломова с другими людьми, Илья Ильич реагировал на это с совершенно несвойственной ему страстностью: «Я — другой! Да разве я мечусь, разве работаю? Мало ем, что ли? Худошав или жалок на вид? Разве недостаёт мне чего-нибудь? Кажется, подать, сделать — есть кому! Я ни разу не натянул себе чулок на ноги, как живу, слава богу!» В другой раз Обломов с гордостью заявляет: «Да, я барин и делать ничего не умею».

Неприспособленность и ненужность Обломова особенно проявляются в условиях кипучей жизни города. У Обломова совершенно отсутствует «чувство нового», понимание неизбежности социальных перемен. Но Обломов был бы одинаково ненужным человеком даже и в родной Обломовке. Там также требовались люди, умеющие работать, и Илье Ильичу, который не знал, что такое четверть ржи и в какие месяцы сеют и жнут хлеб, в деревне делать было нечего. Эту ненужность Обломова чувствовал даже Захар. «Зачем ты на свет-то божий родился?» — восклицает он, обращаясь к спящему барину. Ещё точнее обобщает ту же мысль Штольц: «Началось с неуменья надевать чулки, а кончилось неумением жить». В условиях нарождавшегося буржуазно-капиталистического быта, требовавшего деловой предприимчивости и энергии, это «неумение жить» делало Обломова лишним человеком.

**Тип Обломова
в оценке
Добролюбова**

Обломов — образ огромного обобщающего значения. Это отметил Н. А. Добролюбов в своей классической статье «Что такое обломовщина?», опубликованной вскоре после появления в пе-

чати романа Гончарова.

Добролюбов показал, что в идейном отношении роман «Обломов» был безусловно знаменем времени, как выражение новой оценки жизненных явлений, как приближение поры общественной работы. В романе, глубоко отразившем русскую жизнь, перед читателем предстаёт, по словам критика, «живой, современный русский тип, отчеканенный с беспощадной строгостью и правильностью».

Главные черты обломовского типа — апатия, лень и бездеятельность — «создание воспитания и окружающих обстоятельств». Они являются, с точки зрения Добролюбова, столько же результатом положения Обломова как помещика крепостной эпохи, усвоившего гнусную привычку получать удовлетворение своих желаний не от собственных усилий, а от «чужих», сколько и от особого склада его умственного и нравственного развития.

Отметив, что мировоззрение Обломова характеризуется прежде всего взглядом на жизнь как на стремление к покою и наслаждению, презрением к труду и трудящейся части общества, Добролюбов указывает, что обломовщина не была новым явлением в русской литературе, что черты обломовщины были присущи в какой-то мере и Онегину, и Печорину, и Манилову, и Бельтову, и Рудину.

Добролюбов не отрицал, впрочем, некоторой разницы между Обломовым и его литературными предшественниками. Это была естественная разница личных свойств, темперамента и условий времени.

Совершенно очевидно, например, что у Обломова есть черта, явно выделяющая его из среды других «лишних людей». Обломов — неисправимый крепостник, помещичья психология которого чувствуется во всём.

Следуя за Добролюбовым, и другие русские писатели и критики отмечали широту литературного обобщения в образе Обломова. А. И. Герцен, например, считал, что Онегины и Печорины относятся к Обломову, как отцы к детям. Д. И. Писарев, современник Добролюбова, тоже признавал общие свойства у Обломова и других «лишних людей».

И ещё одну сторону в обрисовке образа Обломова правильно отмечает Добролюбов. «Лишние люди» предшествующих десятилетий, по его мнению, всё же окружены некоторым романтическим ореолом и кажутся нам даже сильными личностями, искореняемыми жизнью.

Обломов же является перед нами вполне разоблачённым героем, «сведённым с красивого пьедестала на мягкий диван». Над обломовщиной Гончаровым произведён строгий и беспристрастный суд, и приговор, вынесенный обвиняемому, оказался беспощадным.

Добролюбов рассматривал обломовщину как социальное зло, влияние которого чувствуется в самых различных слоях русского общества — и в среде чиновников, и офицеров, и журналистов, и общественных деятелей.

В статье «Что такое обломовщина?» Добролюбов дал превосходную трактовку романа Гончарова. Сам Гончаров, прочитав статью, признал, что критик «очень полно и широко разобрал обломовщину» и что об обломовщине «уже сказать после этого ничего нельзя».

Образ Захара Обломова трудно представить себе без Захара, а Захара — без Обломова. Типичный слуга эпохи крепостного права, Захар своей забитостью и рабской психологией как бы подчёркивает крепостническую сущность обломовщины и помогает освещению характера Ильи Ильича в его излюбленной сфере — в домашнем быту.

Образ Захара дан в романе замечательно выпукло. Вот Захар тяжело спрыгивает с лежанки и с угрюмым видом появляется в дверях комнаты Обломова. Сначала показываются его бакенбарды, а затем и он сам «в сером сюртуке с прорехой подмышкой», откуда торчит клочок рубашки. Обломов указывает ему на беспорядок в комнате, на пыль, покрывающую вещи. Захар оправдывается: «Стараюсь, жизни не жалею! и пыль-то стираю, и мету-то почти каждый день». Лентяй, под стать самому Обломову, он искренне убеждён в том, что выполняет свои обязанности

безупречно. Разве он виноват, что «уберёшь, а завтра опять пыль наберётся»? Обломов жалуется: «...захочется пить, взял графин, да стакана нет». «Можно и из графина напиться!» — добродушно разъясняет Захар.

Захар угрюм и груб. Грубовата и его речь. «Бесится с жиру», — говорит он о барине. «Вишь дрыхнет, словно чурбан осиновый». «Эк его там с квасу-то раздувает». Однако у него доброе сердце. Он ласков с детьми, и среди детей на дворе у него было много своих маленьких приятелей. Несмотря на ворчливость по отношению к Обломову, Захар по-своему любил барина. Ему было присуще «кровное, родственное чувство преданности... ко всему, что носит имя Обломова, что близко, мило, дорого ему». Он не мог «представить себе другого барина, кроме Ильи Ильича, другого существования, как одевать, кормить его, грубить ему, лукавить, лгать и в то же время внутренне благоговеть перед ним». Без услуг ворчливого, неуклюжего, но преданного Захара Обломов беспомощен, как ребёнок.

Захар так же порождён крепостным правом, как и Обломов. Он и Обломов — не контрасты, а глубоко родственные натуры.

В галерее образов слуг крепостной эпохи, созданных в нашей художественной литературе, Захар по праву занимает место рядом с образами Савельича из «Капитанской дочки» Пушкина и Фирса из «Вишнёвого сада» Чехова.

Образ Андрея Штольца Задача разоблачения обломовщины была бы выполнена Гончаровым не до конца, если бы рядом с Обломовым он не показал в романе человека, характер и деятельность которого явились живым обличением обломовщины. Таким человеком представлен в романе Андрей Штолец.

Андрей Штолец во всех отношениях противоположен Обломову. Обломов — барин. Штолец — новый буржуазный делец.

Если в Обломове мы видим паралич воли и беспробудную лень, то в Штольце чувствуется непреклонная энергия. Если Обломов живёт воображением, то Штолец — практически делом, опытом, фактами. Если идеалом жизни для Обломова служит безмятежный покой, то во взглядах Штольца мы находим подлинный культ труда, делачества, предприимчивости.

Штолец — друг Обломова с детства, с тех времён, когда они оба ещё учились в пансионе отца Штольца, в Верхлёве. Жизнь Штольца, однако, сложилась совершенно иначе, чем жизнь Обломова. Он всегда что-то делает, к чему-то стремится, чего-то добивается. Взгляд на жизнь раскрывается у него в следующих словах: «Труд — образ, содержание, стихия и цель жизни, по крайней мере моей».

Штолец делает всё, чтобы пробудить Обломова к деятельности. Попытки эти ни к чему не приводят, и жизненные пути двух друзей расходятся. В то время как Обломов заживо хоронит себя в домике Пшеницыной, Штолец расширяет размах своей деятель-

ности, жадно берясь за новые предприятия. Штольц идёт по жизненному пути как победитель. В романе это подчёркнуто тем, что всё, что было особенно дорого Обломову, переходит к Штольцу: он становится мужем Ольги, невесты Обломова; делается управляющим имением Обломова и, наконец, воспитателем его сына.

Так в романе утверждается идея: на смену беспочвенным мечтателям типа Обломова идёт новая общественная сила, буржуазия, шаг за шагом вытесняя дворянство.

Типичен ли образ Штольца? Да, по-своему типичен. Буржуазно-капиталистическое общество порождало различные типы энергичных, предприимчивых дельцов, ставящих целью личное обогащение. Чем объяснить, однако, что образ Штольца получился в романе Гончарова бледнее и схематичнее, чем образ Обломова, хотя последний почти всё время лежит на диване, а Штольц весь в движении, в действии? Объясняется это тем, что интересный по замыслу образ Штольца оказался в романе художественно недорисованным, а потому и маловразумительным. Штольц дан вне своей естественной сферы — сферы практической деятельности. Писатель главным образом рассказывает о нём, а не показывает его на деле. Читатель узнаёт, что Штольц разбогател (по словам Тарантьева, «сделал тысяч триста капиталу»), что он необыкновенно легко устраивает свои дела и дела Обломова, но как он это делает, читатель не знает.

Гончаров и сам сознавал, что художественный образ Штольца «слаб, бледен — из него слишком голо выглядит идея».

Людей, которые шли на смену беспочвенным мечтателям и лентяям, требовала сама жизнь и ждало общество. Но Штольц очень далёк от идеала русского общественного деятеля. Он сам признаётся Ольге: «Мы не титаны с тобой... мы не пойдём... на дерзкую борьбу с мятежными вопросами». Вот почему Добролюбов говорит о нём: «Не он тот человек, который сумеет на языке, понятном для русской души, сказать нам это всемогущее слово «вперёд!»

Добролюбов, как и все революционные демократы, видел идеал «человека дела» в служении народу, в революционной борьбе. От этого идеала Штольц далёк. Однако рядом с Обломовым и обломовщиной Штольц был всё же явлением прогрессивным.

После выхода в свет «Обыкновенной истории» Белинский отметил, что к особенностям таланта Гончарова нужно отнести его «необыкновенное мастерство рисовать женские характеры». В первом романе Гончарова это мастерство обнаружилось в обрисовке характеров Наденьки и Елизаветы Адуевой. Ещё значительно сказало́сь оно в романе «Обломов» — в изображении Ольги Ильинской и Пшеницыной.

**Женские образы
в романе**

Ольга Ильинская — центральный положительный образ романа.

Это образ девушки, в характере которой, как замечает Дობролюбов, гармонически слились «сердце и воля». Соединение в облике Ольги таких черт, как сознательность взгляда на жизнь, настойчивость в борьбе за поставленную цель, пытливость ума, глубина чувства и женственность, действительно, делает её образ одним из самых гармонических, светлых образов девушки в русской литературе XIX в.

Гончаров любовно рисует портрет своей героини. Отметив, что Ольга в строгом смысле не была красавицей, он пишет дальше: «Но если бы её обратить в статую, это была бы статуя грации и гармонии».

Ольга полюбила Обломова. У читателей иногда возникает вопрос: как могла такая умная, серьёзная девушка полюбить Обломова, бездельника, не способного к жизни человека? Не нужно забывать, что у Обломова был целый ряд положительных качеств: он был умён, достаточно образован, хорошо говорил по-французски и читал книги на английском языке. Лень Обломова, о которой Ольга знала сначала только со слов Штольца, могла показаться ей вполне исправимым недостатком. Наконец, самая любовь Ольги к Обломову возникла как раз на почве благородных стремлений перевоспитать Обломова, воскресить его для нормальной деятельности.

Обломов первый признаётся Ольге в любви. Несколько позже Ольга вносит поправку в это признание: Обломов только влюблён, а любит она. Действительно, её чувство глубже, серьёзнее. Ольга говорит: «Для меня любовь — это всё равно, что... жизнь, а жизнь... долг, обязанность, следовательно — любовь тоже долг». Любовь наполняет её жизнь новым содержанием, освещает её каким-то новым светом. Жизнь теперь кажется Ольге глубже и содержательнее, словно она прочла большую книгу.

Когда Ольга поняла, что в сознательном отношении к жизни она стоит выше любимого человека, она твёрдо ставит перед собой задачу перевоспитания Обломова. Ольге нравилась «роль путеводной звезды», «луча света» для Обломова. Она звала и «толкала его вперёд». Её настойчивость побеждает на время лень Обломова. Ольга заставляет его читать газеты и книги и рассказывать ей их содержание, совершает с Обломовым прогулки по окрестностям Петербурга, побуждая спутника подниматься на каждый пригорок. Обломов жалуется: «Каждый день вёрст по десяти пешком». Он посещает по просьбе Ольги музеи, магазины, а дома пишет деловые письма старосте в имение. Ольга добивается от Обломова и физического движения, и умственной работы. Она сравнивает свою роль с ролью врача, спасающего больного.

Поведение безвольного Обломова доставляет ей немало страданий. Видя нерешительность действий Обломова, она с тоской

признаётся ему, что «теряется в соображениях» и что «у неё гаснут ум и надежда». Когда Обломов, нерешительно отодвигая вопрос о свадьбе, заявляет Ольге, что пройдёт ещё «какой-нибудь год» и Ольга станет его женой, у Ольги открываются глаза. Она поняла, что мечта её о перевоспитании Обломова разбилась о его непобедимую лень. Разрыв с Обломовым стал для неё неизбежен.

Ольга говорит жениху: «Я любила будущего Обломова! Ты кроток, честен, Илья, ты нежен... как голубь, ты прячешь голову под крыло — и ничего не хочешь больше, ты готов всю жизнь проворковать под кровлей... да я не такая: мне мало этого, мне нужно чего-то ещё, а чего — не знаю!» Автор разъясняет дальше: «Признав раз в избранном человеке достоинства и права на себя, она верила в него и потому любила, а переставала верить — переставала и любить, как случилось с Обломовым».

Разрыв подкосил силы и Обломова, и Ольги: Обломов заболел горячкой, а больную Ольгу тётка увезла за границу. В Париже Ольга встретила Штольца. Время смягчило горечь её разочарования в Обломове, и она стала женой Штольца — человека, который соответствовал её идеалу мужа. Казалось бы, теперь Ольга могла стать вполне счастливой женщиной. Штолец создал ей жизнь, полную комфорта и спокойствия. Однако безмятежный покой, которым окружил её Штолец, начинает смущать и томить её. Ольгу не удовлетворяет спокойная, безмятежная личная жизнь. Штольца пугают «мятежные вопросы», т. е. то, что волновало тогда мысль передовых общественных деятелей. А Ольгу тянут именно «мятежные вопросы». У неё постепенно созревает мысль о какой-то другой жизни, полной, быть может, труда и лишений, и она уже мысленно «измеряла свои силы» для предстоящей борьбы. Добролюбов писал: «Ольга бросила Обломова, когда перестала в него верить, она оставит и Штольца, ежели перестанет верить в него».

Вопрос о дальнейшей судьбе Ольги составлял тему, которая выходила за рамки сюжета романа. Тема эта осталась поэтому неразработанной. Но образ Ольги и без того ясен для читателя.

Добролюбов писал: «Ольга... представляет высший идеал, какой может теперь русский художник вызвать из теперешней русской жизни... В ней-то более, нежели в Штольце, можно видеть намёк на новую русскую жизнь; от неё можно ожидать слова, которое сожжёт и развеет обломовщину».

Ольга — тип русской женщины того периода русской жизни, когда в России под влиянием роста культуры стало пробуждаться самосознание женщин, когда они почувствовали своё право на участие в общественной деятельности.

Наряду с тургеневскими Натальей Ласунской («Рудин») и Еленой Стаховой («Накануне») Ольга Ильинская принадлежит к лучшим, пленительным образам русской женщины, созданным нашими писателями в 50-е годы XIX в.

Иной тип женщины дан Гончаровым в лице Агафьи Матвеевны Пшеницыной. Любовь Обломова к ней выросла в основном на почве барских привычек Ильи Ильича. Пшеницына, добрая, скромная женщина, прекрасная хозяйка, мещанка по социальному положению, благоговела перед Обломовым. Для неё Обломов был существом высшего порядка, идеалом барина. Она готова была стать рабой Ильи Ильича и в глубокой преданности ему находила радость и счастье. Она, не задумываясь, несла в ломбард последние вещи, лишь бы Илья Ильич не нуждался ни в чём. Обстановка, которой она окружила Обломова, чем-то напоминала Обломовку. Здесь Илья Ильич нашёл то, что было его жизненной мечтой: идеал «ненарушимого покоя жизни». Пшеницына не могла подняться до сознания того, что её любовь несёт Обломову гибель, бесповоротно хоронит все его порывы к деятельности. Она любила просто, бездумно, беззаветно. Это тип скромной, самоотверженной женщины-хозяйки, весь кругозор которой ограничивался только миром семейных забот и обывательского благополучия.

Ольга Ильинская и Пшеницына так же противоположны, как Обломов и Штольц. В таком расположении женских фигур в романе есть глубокий смысл. Умная Ольга с её идейными порывами и серьёзными требованиями и патриархально-тихая Пшеницына, каждая по-своему, помогают раскрыть идею романа, обнажая сущность обломовщины.

Особенности художественной формы романа

Роман Гончарова — замечательный образец общественно-психологического романа, в котором исчерпывающе полно и глубоко дана характеристика обломовщины.

Выбор темы — чрезвычайно важная сторона творческого процесса, так как именно тема определяет общественную роль произведения. Анализ обломовщины как печального явления крепостнического строя и быта был, несомненно, важной и своевременной темой. Но одной темы ещё недостаточно, чтобы привлечь внимание читателей к произведению. Материал темы важно расположить и изложить так, чтобы читатель с интересом и волнением следил за развитием темы и был захвачен произведением. Отсюда видно, какое значение имеет мастерство писателя и художественная форма произведения: сюжет его, композиция, обрисовка образов, язык и пр. Какие же особенности характеризуют художественную форму романа Гончарова?

Сюжет романа прост и ясен. Он заключается в изображении борьбы в Обломове двух чувств: любви к Ольге и властного стремления к покою и лени. Последнее побеждает. Простоту и естественность сюжета романа очень удачно раскрывает Добролюбов, излагая всё содержание романа в таких словах: «В первой части Обломов лежит на диване; во второй ездит к Ильинским и влюбляется в Ольгу, а она в него; в третьей она видит, что ошиблась в Обломове, и они расходятся; в четвёртой она

выходит замуж за друга его Штольца, а он женится на хозяйке того дома, где нанимает квартиру. Вот всё». Действительно, основное содержание романа сводится именно к этому.

Действие основной части романа продолжается около восьми лет и относится к 40-м годам (1843—1851). Содержание же всего романа, если считать «предысторию» Обломова (т. е. 6-ю и 9-ю главы первой части романа) и эпилог, охватывает огромный период времени — около 37 лет. Это не только история целой жизни героя, — это целая эпоха русской истории.

Содержание романа развёртывается естественно, неторопливо и плавно. Гончаров избегает искусственных приёмов развлекательности и сцен, рассчитанных на эффект (таинственных встреч, необыкновенных приключений, убийств и самоубийств и пр.), к которым обычно прибегают авторы романтических повестей и авантюрных романов в целях усиления занимательности произведения.

Для *композиции* романа характерно наличие в нём двойной сюжетной линии. Приблизительно с середины произведения развиваются два романа: роман Обломова и роман Штольца. Единство целого достигается Гончаровым при помощи образа Ольги, связывающего двойную цепь событий.

В связи с двойной сюжетной линией находится ещё одна композиционная особенность романа: *контрастность образов*, отчётливо проведённая автором. Обломову противопоставлен Штолец, Ольге — Пшеницына, Захару — Анисья.

Этот приём контрастности проходит через все три романа Гончарова: всюду противопоставляется тип «романтика» (Александр Адуев, Обломов, Райский) и тип буржуазного дельца (Пётр Адуев, Штолец, Тушин); тип патриархальной домовитой женщины (Софья Пшеницына, Марфинька) и женщины с порывами к новой жизни (Наденька, Ольга Ильинская, Вера).

Обращает внимание оригинальное построение первой части романа. Вся эта часть представляет в сущности обширную *экспозицию*, знакомящую с героем уже в зрелом его возрасте. С описания Обломова, лежащего в постели и на диване, и начинается роман. Но как жил Обломов до этого дня? Автор отвечает на этот вопрос в особых, вставных главах (6-й и 9-й), где даётся «предыстория» героя. В частности, при помощи искусного использования сна героя в главе «Сон Обломова» автор рисует детство Обломова и картину быта Обломовки. Это вносит ясность в понимание психологии взрослого Обломова.

Роман кончается *эпилогом*, где рассказывается о смерти Обломова. Такая композиция романа позволила автору дать историю всей жизни героя — с детства и до могилы. Русская литература до Гончарова не имела ещё произведения, в котором биография героя была бы дана так полно.

Как же раскрываются в романе образы Обломова и других героев?

Важнейшей чертой реалистического искусства является *типизация* образов. По классическому определению Ф. Энгельса, «реализм подразумевает, помимо правдивости деталей, верность воспроизведения типических характеров в типических обстоятельствах». Все три стороны этого определения — верность деталей, типичность характеров и типичность обстоятельств — находят полное выражение в романе Гончарова.

В создании типических характеров особенно ярко проявилось мастерство Гончарова как писателя-реалиста. Создание характера — искусство, требующее глубокого умения проникать и в тайники сложной и противоречивой психики человека, и в сущность общественных отношений. Из истории русской литературы мы знаем, что русские писатели далеко не сразу овладели этим искусством. Схематичные, односторонние образы классицистов, чувствительные герои писателей-сентименталистов, исключительные, необыкновенные образы писателей-романтиков не отвечали задаче создания живых, полнокровных, многогранных образов человека. Задачу эту могли осуществить только писатели-реалисты. Гончаров, идя по пути Пушкина и Гоголя, создаёт в своём романе цельный, многогранный, типический образ Обломова.

Автор следит за формированием личности героя начиная с детства Обломова, и ни одна деталь не ускользает от его внимательного взора. Для *раскрытия характера* героя Гончаров использует самые разнообразные приёмы: рисует портрет Обломова, указывает его возраст, описывает одежду и домашнюю обстановку, раскрывает факты его биографии (происхождение, детство, учение в пансионе и в Петербурге, службу и пр.), рассказывает об отношении Обломова к другим людям, и, с другой стороны, об отношении к нему окружающих, раскрывает мысли и настроения героя, знакомит с его языком, прибегает к авторской характеристике героя и, наконец, показывает героя в действии, в поступках, раскрывающих существо его характера. При этом в характере Обломова тщательно подчёркиваются его основные черты — лень и презрение к труду, парализующие даже положительные качества Обломова. Отмечая тщательность и многогранность обрисовки личности героя в романе, Добролюбов пишет: «В этом уменье осветить полный образ предмета, отчеканить, изваять его — заключается сильнейшая сторона таланта Гончарова». Прямо подчёркивая типичность образа Обломова, Добролюбов говорит о Гончарове: «Он хотел добиться того, чтобы случайный образ, мелькнувший перед ним, возвести в тип, придать ему родовое и постоянное значение». Литературный тип — это собирательный образ, обобщение черт, собственных целой группе людей, в одном индивидуальном образе. «Возвести в тип» образ Обломова и значило сделать его похожим на множество людей, которые встречаются в жизни, и в то же время обрисовать его как живую личность с собственной биографией и своеобразной судьбой.

Но характеры людей проявляются в неразрывной связи с «типическими обстоятельствами», вызвавшими их развитие. Художник только тогда создаёт правдивый образ, когда он вполне верит действительности. Критика всегда отмечала исключительное мастерство Гончарова в изображении *быта*. Писатель умеет обрисовать быт эпохи такими яркими и выразительными красками, что читатель не только видит этот быт, но как бы чувствует, осязает его. Патриархальная Обломовка с её невозмутимым спокойствием, будничными заботами, пирогами, сытными обедами и угаром от жарко натопленных печей; петербургская квартира Обломова с её диванами, пылью и вечно угрюмым Захаром, непрестанно бьющим посуду; Выборгская сторона с хозяйственной атмосферой домика Пшеницыной — всё это дышит у Гончарова такой жизненной правдой и естественностью, что со страниц романа, как живая, встаёт обломовская Русь. Взглянув на обломовщину объективно, Гончаров сумел обнажить её социальную никчёмность и растлевающее влияние на человека.

В связи с полнотой и тщательностью зарисовки быта у Гончарова стоит его, *внимание к деталям* изображаемого быта. Халат, туфли и диван Обломова, прорехи под мышкой у Захара и размеренный стук маятника в доме Пшеницыной вырастают в настоящие символы. Добролюбов отмечает: «Мелкие подробности, непрерывно вносимые автором и рисуемые им с любовью и с необыкновенным мастерством, производят наконец какое-то обаяние». Предшественником Гончарова в области тщательной обрисовки деталей был в русской литературе Гоголь. Действительно, вещи в квартире Обломова характеризуют Илью Ильича так же, как комната, заваленная всяким хламом, характеризует у Гоголя Плюшкина. Так осуществляется в романе Гончарова одно из требований реализма — верность деталей.

Гончаров — первоклассный портретист. *Портреты* его героев так выразительно обрисованы, что встают в представлении читателя как живые. При этом портрет у Гончарова всегда социально характерен. Так, белые руки, мягкие плечи и тучность Обломова характеризуют его барскую изнеженность, а составленная из костей, мускулов и нервов фигура Штольца подчёркивает в нём энергический склад натуры дельца. В романе даны не только выразительные портреты главных действующих лиц — Обломова, Ольги, Штольца, Пшеницыной, Захара, но и таких второстепенных героев, как Тарантьев, Волков, Судьбинский и др. В самой портретной манере Гончарова заметно сходство с манерой Гоголя. Например, одного из посетителей Обломова автор характеризует так: «не красив и не дурен, не высок и не низок ростом, не блондин и не брюнет». Нетрудно убедиться, что таким же приёмом Гоголь характеризует одного из героев «Мёртвых душ»

Пейзаж у Гончарова обычно соответствует настроениям героев. Во второй части романа изображаются нравственное пробуждение Обломова и его светлые мечты под влиянием любви

к Ольге. И пейзажи этой части радостны и светлы. Но вот у Обломова произошёл разрыв с Ольгой. Обломов утром подошёл к окну и увидел, что на улице густыми хлопьями валил снег и засыпал землю. «Всё засыпал!» — в отчаянии шепнул Обломов и заснул свинцовым сном. Вообще же пейзаж в романе занимает скромное место. Лишь там, где даётся описание патриархальной деревенской обстановки, кисть автора любовно набрасывает картины природы. Чувствуется влюблённость Гончарова в красоту деревенской русской природы, в её мягкие тона и краски (например, 8-я глава или 9-я глава первой части). Величественные картины природы в Швейцарии или Крыму не привлекают внимание Гончарова.

Язык романа отличается чистотой и лёгкостью. Белинский, при жизни которого вышел только первый роман Гончарова — «Обыкновенная история», отмечал «чистый, правильный, лёгкий, свободный, льющийся» язык Гончарова. К этому критик добавлял, что рассказ Гончарова — «живая импровизация», что, «читая Гончарова, думаешь, что не читаешь, а слышишь мастерской изустный рассказ». Те же особенности языка Гончарова видны и в романе «Обломов».

Основная особенность авторской речи в романе заключается в том, что построена она на основе живого, разговорно-бытового народного языка. Однако из простонародных слов Гончаров отбирает только те, которые вошли в общий оборот. Даже персонажи романа не употребляют таких диалектизмов, как *чаво*, *от-тэда*, *ищицо* и др. Но в языке персонажей встречаются такие общеупотребительные народные слова, как *чай* в значении «вероятно» («чай, валяются где-нибудь на чердаке») или *дрыхнуть*, *брякнуть*, придающие речи героев разговорный колорит.

Сравнения Гончарова просты и очень часто основаны на материале крестьянского быта: «лежишь, как колода», «не человек, а просто солома»; луна похожа у него «на медный, вычищенный таз», а Пшеницына, когда Обломов хотел поцеловать её, «стояла, как лошадь, на которую надевают хомут». Когда Тарантьев говорил, то могло показаться, как пишет автор, «будто три пустые телеги едут по мостовой». Подобные сравнения явно обнаруживают стремление автора к просторечию. Но в романе много сравнений и литературного характера. Попытку как-то расшевелить сонную жизнь Обломова знакомством с Ольгой Штольц сравнивает с внесением лампы в мрачную комнату. Есть в романе и сравнения-афоризмы такого типа: «Хитрость всё равно, что мелкая монета, на которую не купишь много». Использует Гончаров и поэтические метафоры: когда Ольга запела романс без увлечения, автор говорит: «Она вынула свою душу из пения».

В реалистическом произведении язык героя необходимо носит отпечаток его социального положения и профессии. Это мы находим и в романе Гончарова. Обломов и Ольга говорят обычным

языком интеллигентного слоя дворянства. При этом у Ольги, выросшей в городе, почти не чувствуется простонародная лексика. Это изящный язык благовоспитанной девушки. В языке Обломова, выросшего в деревне, простонародные слова встречаются довольно часто, например: «Дёрнуло меня, брякнул!»; «Трескает он картофель да селёдку»; «намедни» и др. Но в основном язык персонажей Гончарова характеризуется не словарным составом, а своеобразной интонацией. Речь Обломова обычно спокойна. Только в редких случаях под влиянием раздражения (например, когда Захар сравнил его с «другими» людьми или в сцене изгнания Тарантьева) она принимает взволнованный характер. Речь Ольги изящна, рассудительна, вдумчива, то оживлённо остроумна, то грустна. В речи Штольца звучит самоуверенность, настойчивость, в речи Захара сказывается неповоротливость мысли, простоватость, а в речи Тарантьева — грубость.

В речи персонажей встречаются *пословицы* и *поговорки*, например: «Перемелется — мука будет», «Пострел везде поспел» и др.

В языке романа совершенно не чувствуется влияния славянизмов и архаизмов. Редко в нём встречаются и иностранные слова, а если встречаются, то только самые общеупотребительные: *атмосфера*, *коллекция*, *варьяции*, *мотив* и т. п. Интересно, что в романе упоминается термин «русские пролетарии» — едва ли не впервые в русской художественной литературе.

Диалогом Гончаров владеет блестяще. Читателя невольно захватывают не только такие драматические эпизоды романа, как сцена разрыва Обломова с Ольгой или разговор Обломова со Штольцем об обломовщине, но и бытовые диалоги, полные юмора, вроде разговора Обломова с Захаром в 8-й главе второй части романа.

Все эти художественные достоинства романа Гончарова делают понятной всеобщую высокую оценку, какую даёт ему русское общество. Впечатление, произведённое «Обломовым» при его появлении в свет, было огромно. На роман сразу откликнулся Н. А. Добролюбов. Герцен назвал роман «превосходной вещью». Л. Н. Толстой и А. М. Горький оценили роман как один из лучших в русской литературе.

Горький называл Гончарова одним из «великанов русской литературы», которые «писали пластически, слова у них — точно глина, из которых они богоподобно лепили фигуры и образы людей, живые до обмана...»

А Тургенев писал: «Пока останется хоть один русский, до тех пор будут помнить «Обломова». Роман «Обломов» действительно обессмертил имя Гончарова.

«Если бы Гончаров написал лишь одного «Обломова», то и этого было бы достаточно, чтобы признать за ним непрерываемое право на одно из самых выдающихся мест в первом ряду русских писателей», — писал А. Ф. Кони»

Значение Гончарова

Творческая деятельность Гончарова продолжалась несколько десятилетий. Гончаров был свидетелем и активным деятелем литературной эпохи,

обнимавшей почти весь XIX век. Юность его была озарена ослепительными лучами славы «солнца русской поэзии» — А. С. Пушкина. Когда Гончаров был студентом, вышло первое издание бессмертной комедии Грибоедова «Горе от ума» (1833). На глазах Гончарова ярко вспыхнула звезда поэзии Лермонтова. Одновременно с Гончаровым жили и писали Белинский, Гоголь, Герцен, Тургенев, Некрасов, Чернышевский, Добролюбов, А. Островский, Салтыков-Щедрин, Л. Толстой. Гончарову довелось слышать смех Чехова, выступившего со своими первыми рассказами за одиннадцать лет до смерти автора «Обломова». Какие имена в истории русской литературы! А в Западной Европе одновременно с Гончаровым творили Бальзак (1799—1850), Флобер (1821—1880), Диккенс (1812—1870).

Свободно владея французским, немецким и английским языками, Гончаров был в курсе всех крупнейших литературных явлений своего времени. Однако одно из них, своё, родное, захватило его глубже всего, поразило и навсегда подчинило своему обаянию. Это поэзия Пушкина. Гончаров вырос и воспитался в атмосфере пушкинского реализма. Прелесть, строгость и чистота поэзии Пушкина покорили Гончарова и сделали Пушкина его великим учителем.

Влияние «натуральной школы» Гоголя с её «воспроизведением действительности во всей истине», со всеми отрицательными сторонами будничного быта сказалось у Гончарова прежде всего в критическом подходе к отдельным явлениям жизни, в тщательности изображения бытовых сцен, в тщательной обработке деталей.

Согретый творчеством Пушкина и Гоголя, выросший в крупное литературное явление, созрел реализм Гончарова, достигнув своей вершины в изображении обломовщины.

Произведения Гончарова получили широкую известность у русских читателей. Особенной популярностью пользовался и пользуется роман «Обломов».

Обломовщина, как проявление лени, праздной мечтательности и неумения работать, встречалась и встречается в характере и быту многих людей. Крепостное право давно исчезло, сошло с общественной сцены и дворянство, но пережитки обломовщины как наследия прошлого ещё встречаются иногда и в нашем быту.

В. И. Ленин в одном из своих докладов говорил: «Был такой тип русской жизни — Обломов. Он все лежал на кровати и составлял планы. С тех пор прошло много времени. Россия проделала три революции, а все же Обломовы остались, так как Обломов был не только помещик, а и крестьянин, и не только крестьянин, а и интеллигент, и не только интеллигент, а и рабочий

и коммунист. Достаточно посмотреть на нас, как мы заседаем, как мы работаем в комиссиях, чтобы сказать, что старый Обломов остался, и надо его долго мыть, чистить, трепать и драть, чтобы какой-нибудь толк вышел. На этот счет мы должны смотреть на свое положение без всяких иллюзий».

Правда, жизнь наша идёт гигантскими шагами вперёд. «Мы уже не те русские, какими были до 1917 года, и Русь у нас уже не та, и характер у нас не тот,—говорил А. А. Жданов в докладе о журналах «Звезда» и «Ленинград».— Мы изменились и выросли вместе с теми величайшими преобразованиями, какие в корне изменили облик нашей страны». Но «мы должны показать,— продолжал А. А. Жданов,— в то же время нашим людям, какими они не должны быть, должны бичевать пережитки вчерашнего дня, пережитки, мешающие советским людям идти вперёд».

Значение художественной литературы Гончаров определял примерно так же, как Н. Г. Чернышевский.

Чернышевский считал художественную литературу «учебником жизни», а Гончаров называл романы «школой жизни». Роман «Обломов» и явился своеобразным *учебником жизни, школой*, которая учила читателей критически всматриваться в жизнь и её отрицательные явления.

В борьбе за новые формы коммунистического труда образ Обломова, созданный Гончаровым, и в наше время продолжает показывать, как не нужно жить, как нельзя работать.

А. Н. ОСТРОВСКИЙ

1823 - 1886



В репертуаре русского театра первой половины XIX в. было несколько замечательных пьес: «Недоросль» Фонвизина, «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» и «Женитьба» Гоголя. Но пьесы эти были лишь блестящим исключением на общем фоне массового репертуара русских театров. Преобладающую часть этого репертуара составляли малохудожественные изделия, не имевшие никакого литературного значения. Это были или безвкусные, напыщенные мелодрамы¹, созданные в духе казённого патриотизма (например, «Рука всевышнего отечество спасла» Кукольника), или бессодержательные водевили². Ни требовательных актёров, ни подлинно культурных зрителей, ни взыскательных ценителей искусства такой репертуар удовлетворить не мог. Правда, появлялись тогда на сцене и пьесы крупнейших западноевропейских драматургов (Шекспира, Мольера и др.), но, улучшая и обогащая театральный репертуар России, они выходили за рамки национальной русской драматургии. «Репертуар русской сцены необыкновенно беден», — писал Белинский в 1841 г.

Русский театр ждал драматурга, который продолжил бы лучшие традиции реалистической драматургии Фонвизина, Грибоедова, Пушкина и Гоголя и внёс бы новый богатый вклад в дело создания русской национальной драматургии. Такой замечательный драматург и явился у нас в середине XIX в. в лице А. Н. Островского.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО А. Н. ОСТРОВСКОГО

Детство и юношеские годы

Александр Николаевич Островский родился в Москве 31 марта 1823 г. в семье чиновника-разночинца.

Семья Островских жила в то время в Замоскворечье, на Малой Ордынке. Замоскворечье было тогда районом

¹ *Мелодрама* — драма с преувеличенной слезливостью или нагромождением ужасов; действующие лица в мелодраме резко делятся на добродетельных героев и отъявленных злодеев (отсюда термин — *мелодраматический злодей*).

² *Водевил* — одноактная весёлая комедия, иногда с пением и танцами.

Москвы, где издавна обосновалось купечество. Здесь было много типичных купеческих особняков, окружённых глухими заборами, служебными постройками и садами. Картины быта и своеобразных нравов этого замкнутого купеческого мирка с раннего детства запали в душу будущего драматурга.

Первым учителем мальчика был семинарист, подготовивший его к поступлению в губернскую гимназию (единственную тогда в Москве). Гимназист Островский страстно увлекался



Александр Николаевич Островский.

театром и, посещая спектакли Московского Малого театра, где выступали замечательные актёры Щепкин и Мочалов, весь находился под обаянием их могучих артистических талантов.

Окончив гимназию, Островский по совету отца поступил в 1840 г. на юридический факультет Московского университета. Но не юридические науки были его призванием. В 1843 г. он оставил университету не окончив курса обучения, и решил полностью отдаться литературной деятельности.

Отец настоял, однако, на том,

чтобы Островский определился на службу канцеляристом в так называемый «совестный

суд». Это учреждение, существовавшее ещё со времён Екатерины II, рассматривало «по совести» судебные дела, уголовные и гражданские, между родителями и детьми. Судились здесь люди самых различных слоёв населения, преимущественно же купцы и мещане. Они не любили выносить сор из избы, жили замкнуто, и постороннему взгляду трудно было проникнуть в их личную жизнь. На суде же обнаруживались все закулисные пружины их имущественных и семейных отношений, и это как нельзя более пригодились впоследствии бытописателю «тёмного царства».

Спустя два года Островский перешёл служить в коммерческий суд. «Жалованья» он получал четыре рубля в месяц. Перед Островским проходила длинная вереница дел — о злостных банкротствах, уловках с кредиторами, о хитроумных обходах закона, к которым прибегали купцы, стремясь разбогатеть во что бы то ни стало. Будущих персонажей своих купеческих комедий он изучал здесь в натуре.

С замоскворецкими Тит Титычами встречался он и у себя дома. Отец его, оставив казённую службу, занялся частной адвокатской практикой в качестве «ходатая по гражданским делам». Клиентами были главным образом купцы, постоянные посетители его приёмной. Александр Николаевич через отца мог пополнить своё знакомство с своеобразной жизнью купечества.

Начало драматургической деятельности. «Банкрот»

Первые произведения А. Н. Островского были напечатаны в 1847 г. в газете «Московский городской листок» под следующими заглавиями: «Несостоятельный должник» (сцены из комедии), «Картины семейного счастья» и «Записки замоскворецкого жителя».

Понятно, что молодой писатель использовал прежде всего свой богатый запас наблюдений над бытом купцов, приказчиков и мещан. «Замоскворецкие жители» были им впервые «открыты» в русской художественной литературе, за что позднее Островского называли *Колумбом Замоскворечья*.

Правда, в русской комедии до Островского, начиная ещё с XVIII в., неоднократно делались попытки представить на сцене купеческую жизнь, нарисовать картины домашнего быта купцов, показать их взаимоотношения с другими классами общества. Однако даже лучшие из пьес («Сиделец» Плавильщикова, «Санкт-Петербургский гостинный двор» Матинского) были схематичны, далеки от подлинно реалистического искусства и не оставили сколько-нибудь заметного следа в истории нашей литературы.

Сцены с заглавием «Несостоятельный должник» представляли собой отрывок из незаконченной тогда комедии «Банкрот» (озаглавленной позже «Свои люди — сочтёмся»). В литературных и артистических кругах Москвы они имели исключительный успех, который навсегда определил дальнейший жизненный путь Островского. «Я стал считать себя русским писателем и уже без сомнений и колебаний поверил в своё призвание», — писал он в автобиографической заметке.

Слушать Островского, который превосходно читал свои произведения, приезжали литераторы, профессора, артисты. «Читал ли ты, — спрашивал одного из своих друзей В. Ф. Одоевский, — комедию или лучше трагедию Островского «Свои люди — сочтёмся», которой настоящее название «Банкрот»?.. Я считаю на Руси три трагедии: «Недоросль», «Горе от ума», «Ревизор», на «Банкроте» я поставил номер четвёртый». Сохранилось также письмо Гоголя, в котором он с похвалой отзывался о таланте молодого драматурга.

Нетрудно объяснить причины такого крупного успеха, выпавшего на долю первой комедии А. Н. Островского. Его своеобразное дарование выразилось в «Банкроте» со всей силой художественного реализма. Как живые встают перед нами лица самодура-хозяина Большова, его безответной, тупо покорной жены, дочери Липочки, исковерканной нелепым образованием, и плута-приказчика Подхалюзина.

Правдиво, до мельчайших деталей, с превосходным знанием всей обстановки очерчена в пьесе жизнь представителей старомосковского купечества. «Тёмное царство» — так охарактеризовал великий русский критик Н. А. Добролюбов эту затхлую, грубую жизнь, основанную на деспотизме, невежестве, обмане и произволе.

Не удивительно, что комедия Островского, так метко и сильно обличавшая «тёмное царство», вызвала ожесточённый отпор со стороны реакционных «столпов» купечества. В результате пришлось пострадать не только пьесе, но и её автору. Его обвинили в политической неблагонадёжности, отдали под негласный надзор полиции и вынудили выйти в отставку с государственной службы. На комедию же «Банкрот», несмотря на то что она была уже напечатана в журнале (под названием «Свои люди — сочтёмся»), театральная цензура наложила запрет. Только одиннадцать лет спустя, в 1861 г., эта замечательная пьеса была допущена к представлению в Петербурге и Москве и то в изменённом виде. За эти годы Островский успел поставить одиннадцать

других пьес, написанных после «Банкрота», в том числе; «Не в свои сани не садись», «Бедную невесту», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочешь», «В чужом пиру похмелье» и «Гроз».

Драматические произведения А. Н. Островского постепенно входят в репертуар русского театра. Каждый год он даёт одну, иногда и две новые пьесы. Всего им было создано сорок семь оригинальных комедий, драм, драматических хроник, не считая пьес, написанных в сотрудничестве с другими драматургами, а также переводов произведений западноевропейских писателей (Шекспира, Сервантеса, Гольдони, Теренция) ¹.

Вот почему реалистическое творчество Островского *возродило русскую сцену*. Всю жизнь он работал только для неё, все его пьесы входили в репертуар театров; очень многие из них пользовались шумным успехом у публики, сделались её любимейшими представлениями.

Творчество Островского в 50-е годы

В начале 50-х годов драматург выступил с комедиями, окрашенными славянофильским ² настроением. Таковы пьесы «Не в свои сани не садись» и «Бедность не порок». В это время Остров-

ский сблизился с литературным критиком и поэтом Аполлоном Григорьевым, с Тertiем Филипповым, Борисом Алмазовым и другими членами и сотрудниками так называемой «молодой редакции» журнала «Москвитянин». Под их влиянием он несколько иначе, чем раньше, подходит к изображению типов русского купечества: любителю патриархальными отношениями, сложившимися в купеческом доме между хозяевами и работниками, осуждает претензии купцов жить на новый, «европейский» манер, сочувственно воспроизводит сохранившиеся в купеческом быту традиционные обычаи, обряды и старинные песни («Бедность не порок»).

Даже злые самодуры, заедающие век своих домашних, оказывается, способны подчас совершать поистине добрые, великодушные поступки: в критические минуты на них неожиданно находит «просветление», они меняют гнев на милость, и всё кончается по-хорошему. Так кончается, например, комедия «Бедность не порок». Главный герой её, провинциальный купец-самодур Гордей Торцов, оскорблённый другим купцом, Коршуновым, неожиданно изменяет решение выдать дочь за Коршунова и, растроганный речами своего брата Любима, выдаёт дочь замуж за приказчика Митю.

Однако славянофильские настроения Островского не были глубокими и продолжительными. События 50-х годов (Крымская война, крушение старого, крепостного порядка) должны были рассеять славянофильские иллюзии о патриархальной жизни.

¹ Шекспир (1564—1616)—гениальный английский драматург.

Сервантес (1547—1616) — знаменитый испанский писатель.

Гольдони (1707—1793) — итальянский драматург.

Теренций (185—159 гг. до н. э.)—римский писатель-драматург.

² Славянофилы (в буквальном переводе — друзья славян) — сторонники своеобразного мировоззрения, доходившие в защите национальной самобытности русского народа до крайностей; в общественной борьбе 30 — 40-х годов занимали консервативные позиции.

В литературе очень усилились обличительные тенденции, и следующие пьесы Островского в этом отношении не представляли собой исключения.

С середины 50-х годов Островский сближается с редакцией «Современника». Начиная с 1856 г. он печатает свои пьесы преимущественно в журналах Некрасова «Современник» и «Отечественные записки». Это сближение с редакцией русских прогрессивных журналов само по себе свидетельствовало, что идеализация патриархальной старины в настроениях Островского уступила место критическому отношению к старозаветному укладу жизни, поискам иных, прогрессивных форм жизни.

В 1857 г. вышло «Доходное место» Островского, разоблачающее тогдашний бюрократический строй с его чиновниками-взяточниками, продажными карьеристами, подхалимами. Пьеса эта была напечатана в журнале «Русская беседа».

В комедии сталкиваются две силы: пробуждающаяся новая общественная сила в лице Жадова и сила консервативных грубых традиций, представленная в лице самодура Вышневецкого и его сторонников — Юсова и Белогубова. Моральная победа остаётся за Жадовым. В этой трактовке Жадова и в отрицательном изображении мира чиновников-взяточников и заключалось прогрессивное значение пьесы. Заслугой Островского явилось и то, что в его пьесах были представлены на суд общества не только мелкие, но и высокопоставленные чиновники.

В том же 1856 г. Островский совершил с научно-этнографической целью большую поездку по верховьям Волги (от Твери до Нижнего Новгорода), обогатившую его новыми ценными материалами для творческой работы.

Собранного материала хватило ему на несколько драматических произведений. Лучшим из них была «Гроза», законченная автором в 1859 г.

Дворяне и промышленники нового типа в пьесах Островского

Среди многочисленных драматических произведений Островского, появившихся после «Грозы», большой интерес представляют пьесы, написанные на тему о дворянском разорении. Типы промотавшихся дворян фигурировали и в ранних комедиях драматурга, но лишь эпизодически, изредка. В комедии «Не в свои сани не садись» выведен был, например, отставной кавалерист Вихорев, промотавший своё состояние и намеревавшийся поправить дело выгодной женитьбой на купеческой дочери. В произведениях второго периода творчества Островского галерея дворянских типов увеличивается. Мы встречаем здесь и представителей титулованной знати, проматывающих остатки больших наследственных состояний, и искателей богатых невест, и авантюристок, рассчитывающих на «выгодную партию», и беспечных прожигателей жизни, и даже самых обыкновенных приживальщиков у богатых купцов.

Целая группа таких представителей разорившегося барства выведена в комедии «Бешеные деньги». Чебоксаров, лишившийся службы за то, что он «не знал различия между своими и казёнными деньгами», и теперь тщетно пытавшийся спасти своё последнее имение; дочь его Лидия, не желающая знать, «что значит дорого, что дешево», и готовая торговать своей красотой; Кучумов, промотавшийся аристократ, с грустью отмечающий, что княжеские

и графские дворцы перешли к «Петровым да Ивановым»; Т е л я т е в, беспечно прожигающий деньги в надежде на наследство со стороны «одинадцати тёток и бабушек»; Г л у м о в, интересующийся главным образом клубом и ресторанами, совершенно беспринципный человек, — таковы колоритные фигуры этих представителей оскудевшего барства в комедии «Бешеные деньги». Чебоксаровых, Кучумовых, Телятевых и Глумовых объединяет то, что все они живут на «бешеные деньги», т. е. деньги, которые попадают к ним случайно и которые долго в их карманах не держатся.

В комедиях «Лес» (1871) и «Волки и овцы» (1875) мы встречаемся с другой разновидностью дворянской группы. Это помещицы Г у р м ы ж с к а я («Лес») и М у р з а в е ц к а я («Волки и овцы»). Они ещё сохранили видимость внешнего дворянского благополучия. У них есть имения, слуги, родственники, живущие на их счёт. Но моральное разложение коснулось и этих представителей последних «дворянских гнёзд».

Гурмыжская, развращённая барыня, занята всецело своими любовными похождениями и, несмотря на преклонный возраст, выходит замуж за недочившегося гимназиста. А Мурзавецкая, помещица-ханжа, «барышня» лет шестидесяти пяти, не прочь использовать даже поддельные письма и векселя для поддержки пошатнувшегося благосостояния. В таком обличительном плане рисует Островский дворян.

Много внимания в произведениях второго периода творчества Островский уделяет и изображению дельцов новой складки, пришедших на смену Большовым и Тит Титычам из Замоскворечья. Таковы Васильков («Бешеные деньги»), Беркутов («Волки и овцы»), Кнуров и Вожеватов («Бесприданница»), Великатов («Таланты и поклонники»). Это уже далеко не прежние невежественные самодуры вроде Большова и Дикого. Наоборот, дельцы эти обычно образованны, знакомы даже с западноевропейскими порядками. Таков, например, Васильков в пьесе «Бешеные деньги». Это расчётливый, энергичный делец. Таков и Беркутов («Волки и овцы»), хищная натура которого подчёркнута даже в его фамилии, тип дельца из дворян, интересующегося главным образом постройкой заводов, железнодорожными спекуляциями и приобретением лесных угодий. Это изворотливый, удачливый и смелый «рыцарь наживы и чистогана».

Образы тружеников

С большой любовью Островский останавливается в пьесах этого периода и на образах маленьких, честных тружеников, разночинцев и актёров. Таков, например, разночинец М е л у з о в в комедии «Таланты и поклонники», бедняк, ставящий своей задачей борьбу с развращённым дворянским обществом, пропаганду просвещения. У него есть свой мир радостей, недоступных пониманию пустых и легкомысленных бар: мечты и беседы о «движении науки», «об успехах цивилизации». «Я просвещаю, а вы развращаете», — говорит он, обращаясь к Бакину губернскому чиновнику из дворян.

В трёх пьесах Островский с особенным сочувствием останавливается на художественной характеристике актёрской среды («Лес», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые»). Провинциальные актёры владели у нас тогда жалкое существование. Так называемое «светское» общество считало ещё тогда профессию «комедиантов» предосудительной и относилось к ней свысока, пренебрежительно. Иначе смотрел на эту профессию Островский близко знакомый с артистической средой. Идейность, чувство собственного достоинства, презрительное отношение к людям, привилегии которых основаны на богатстве и высоком общественном положении, любовь к искусству — вот те чувства, которые характеризуют лучших представителей актёрского мира у Островского. Нравственное превосходство актёра Н е с ч а с т л и в ц е в а над пошлой средой провинциальных помещиков особенно сильно звучит в следующих его словах: «Комедианты? Нет, мы артисты, благородные артисты, а комедианты вы. Мы, коли любим, так уж любим; коли не любим так ссоримся или деремся; коли помогаем, так уж последним трудовым грошом. А вы? Вы всю жизнь толкуете о благе общества, о любви к человечеству. А что вы сделали?»

«Снегурочка» Особое место в творчестве Островского и во всей русской драматургии занимает весенняя сказка «Снегурочка» (1873).

Островский искусно использовал в «Снегурочке» богатство русской народной поэзии: обрядовые и лирические песни, поверья, свадебные приговоры, местные преданья (например, о граде берендеев).

Несомненно также влияние на сказку Островского замечательного памятника русской литературы XII в. — «Слова о полку Игореве», которое можно почувствовать и в хоре гуслей, и в обращении Купавы к пчёлкам, хмелю и реке, напоминающем по форме плач Ярославны.

Используя все эти источники, Островский по-своему переработал их — вложил в них своё содержание и создал подлинный поэтический шедевр.

Основная мысль сказки Островского может быть выражена в следующих словах. Любовь — могучее чувство, свойственное всякому живому существу, чувство естественное и неизбежное. За краткий миг этого прекрасного, светлого чувства можно заплатить жизнью. Жизнью своей заплатила за несколько счастливых мгновений любви и Снегурочка. Она была целомудренна и холодна. Но с наступлением весны и в её сердце проснулась потребность в любви и радости. Мать-Весна напоминает ей, что любовь погубит её, но Снегурочка отвечает:

Пусть гибну я, любви одно мгновенье
Дороже мне годов тоски и слёз...

Встретив Мизгиря, она полюбила его, и весь мир наполнился для неё незнакомым очарованием. Но недолго длилось её счастье. Вечный враг Деда Мороза — Ярило-Солнце — губит Снегурочку, и она умирает, растаяв, «как весенний снег».

Образ Снегурочки переносит нас в мир сказочной народной фантастики. Но жизнь берендеев, нарисованная в пьесе, воссоздаётся Островским в чертах бытовых зарисовок, хотя и во вкусе народнопоэтических исторических представлений: здесь и царь в «узорчатом кафтане», и бояре с боярынями, и скоморохи, и глашатаи, и народные игры, празднества и обычаи и т. п.

Образы Снегурочки, Леля, Купавы, царя Берендея и других овеяны в пьесе подлинной поэзией, а жалобы Купавы и её разговор с Берендеем принадлежат к лучшим поэтическим сокровищам русской драматической литературы.

Поэтические достоинства «Снегурочки» привлекли к себе внимание крупнейших русских композиторов — Чайковского и Римского-Корсакова, написавших музыку на сюжет этой сказки.

Жизнь Островского в 60—80-е годы После выхода в свет драмы «Гроза» жизнь Островского шла внешне ровно, без особых перемен. Порвав с казённой службой (1851 г.), он целиком отдаётся любимому делу—драматургии.

Однако ни трудолюбие, ни возрастающая популярность не принесли Островскому материальной обеспеченности. Особенно тяжело было его положение в середине 60-х годов. В 1866 г. драматург пишет актёру Ф. Бурдину: «Объявляю тебе по секрету, что я совсем оставляю театральное поприще. Причины вот какие: выгод от театра я почти не имею, хотя все театры в России живут моим репертуаром!.. Давши театру 25 оригинальных пьес, я не добился, чтобы меня хоть мало отличали от какого-нибудь плохого переводчика. По крайней мере я приобрету себе спокойствие и независимость вместо хлопот и унижения».

Понять причины этих жалоб будет нетрудно, если мы представим себе положение русских писателей-драматургов в сере-

дине XIX в. Театр в России был тогда государственной монополией. Частных театров в Москве и Петербурге до 1881 г. не было. Так как пьеса могла увидеть в России свет, только появившись на императорской сцене Москвы и Петербурга, то драматурги находились в полной зависимости от дирекции государственных театров. Безвыходность положения иногда вынуждала их отдавать пьесы в театр бесплатно, лишь бы пьеса появилась на сцене. Не избежал этой участи и Островский. Так, за первую пьесу, поставленную на сцене («Не в свои сани не садись»), он не получил от театра ни копейки. Первый гонорар от театра был получен Островским только в 1854 г. за пьесу «Бедность не порок».

Положение Островского осложнялось ещё и несправедливым отношением к нему со стороны театральной администрации. Пьесы его казались театральным чиновникам грубыми и незидными. Начальник репертуарной части Московского театра композитор А. Н. Верстовский ворчал, что сцена «провоняла от полушубков Островского».

Материальные невзгоды, впрочем, не парализовали энергии Островского. Драматург по складу своего характера не был замкнутым кабинетным работником. Это был человек выдающихся организаторских способностей. Тяжёлое положение русского театра, естественно, толкало его на борьбу с театральной рутинной, толкало к общественной деятельности. В 1859 г. по инициативе Островского основывается «Общество для пособия нуждающимся литераторам и учёным».

В 1865 г. он организует в Москве «Артистический кружок», а в 1874 г. — «Общество русских драматических писателей и оперных композиторов».

В 1881 г. Островский составил докладную записку правительству о создании русского национального театра, настойчиво проводя в ней мысль о необходимости разрешения в России частных театров. В этой «Записке» он писал: «Театр с честным, художественным, здоровым народным репертуаром развивает народное самосознание и воспитывает сознательную любовь к отечеству. Драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы. Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии — для всего народа; эта близость к народу нисколько не унижает драматической поэзии, а, напротив, удваивает её силы и не даёт ей ополиться и измельчать».

В январе 1886 г. Островский был назначен заведующим репертуарной частью московских театров и начальником театрального училища. Мечты драматурга о возможности реорганизации театрального дела в России, наконец, стали сбываться.

Островскому не удалось провести в жизнь своих широких планов. Здоровье его к этому времени было уже подорвано. Весной 1886 г. он, тяжело заболев, уезжает в село Щельково Костромской губернии. Там 2 июня 1886 г. он умер от грудной жабы.

Драму Островского «Гроза» И. С. Тургенев охарактеризовал как «удивительнейшее, великолепнейшее произведение русского могучего... таланта».

Действительно, и художественные достоинства «Грозы», и её идейное содержание дают право считать эту драму самым замечательным произведением Островского.

«Гроза» была написана в 1859 г., в том же году поставлена в театрах Москвы и Петербурга и в 1860 г. появилась в печати. Появление пьесы на сцене и в печати совпало с самой острой полосой в истории 60-х годов. Это был период, когда русское общество жило напряжённым ожиданием реформ, когда многочисленные волнения крестьянской массы стали выливаться в грозные бунты, когда Чернышевский звал народ «к топору». В стране, по определению В. И. Ленина, отчётливо наметилась революционная ситуация.

Оживление и подъём общественной мысли на этом переломном этапе русской жизни нашли своё выражение в обилии обличительной литературы. Естественно, что общественная борьба должна была найти своё отражение и в художественной литературе.

Особенное внимание русских писателей в 50—60-х годах привлекали три темы: крепостное право, появление на арене общественной жизни новой силы — разночинной интеллигенции и положение женщины в стране.

Но в ряду тем, выдвинутых жизнью, была ещё одна, требовавшая неотложного освещения. Это — тирания самодурства, денег и старозаветного авторитета в купеческом быту, тирания, под гнётом которой задыхались не только члены купеческих семей, особенно женщины, но и трудящаяся беднота, зависевшая от капризов самодуров. Задачу обличения экономической и духовной тирании «тёмного царства» и поставил перед собой Островский в драме «Гроза».

Как обличитель «тёмного царства» Островский выступил ещё в пьесах, написанных до «Грозы» («Свои люди — сочтёмся» и др.). Однако теперь, под влиянием новой общественной обстановки, он ставит тему обличения шире и глубже. Он не просто обличает теперь «тёмное царство», но и показывает, как в глубине его возникает протест против вековых традиций и как старозаветный уклад начинает рушиться под напором требований жизни.

Протест против отживших устоев жизни находит выражение в пьесе прежде всего и сильнее всего в самоубийстве Катерины. «Лучше не жить, чем жить так!» — вот что означало самоубийство Катерины. Приговора общественному быту, выраженного в такой трагической форме, русская литература до появления драмы «Гроза» ещё не знала,

Трагический конфликт живого чувства Катерины и мёртвого уклада жизни — это основная сюжетная линия пьесы. Но, как правильно указал Добролюбов, зрители и читатели пьесы думают «не о любовной интриге, а обо всей жизни». Это значит, что обличительный пафос «Грозы» распространяется на самые разнообразные стороны русского быта, затрагивая самые его основы. Он звучит в той или иной форме в речах Кулигина, Кудряша, Варвары и даже безответного Тихона (в финале пьесы). «Злодеи вы! Изверги! Эх, кабы сила!» — восклицает Борис. Это — предвестие крушения старых форм жизни. Обречённость «тёмного царства» начинает сознавать даже Кабаниха, эта властная блюстительница домостроевского уклада. «Старине приходит конец», — мрачно заявляет она.

Так в драме «Гроза» Островский вынес суровый приговор «темному царству») и, следовательно, тому социально-политическому строю, который всемерно поддерживал «тёмное царство».

Бытовой фон пьесы Действие драмы «Гроза» происходит в провинциальном городе Калинове, расположенном на берегу Волги. Крутой, высокий берег реки... Внизу — спокойная, широкая Волга, вдали — мирные селенья и поля Заволжья. Таков вид на окрестности, открывающийся из общественного сада города Калинова. «Вид необыкновенный! Красота! Душа радуется!» — восклицает Кулигин, один из местных жителей, который вот уже пятьдесят лет любит и всё не может налюбоваться знакомым пейзажем.

На фоне этого мирного, полного красоты и спокойствия пейзажа безмятежно и ровно, казалось бы, должна была протекать жизнь обитателей города Калинова. Но спокойствие, которым дышит жизнь калиновцев, — это только видимое, обманчивое спокойствие. Это даже не спокойствие, а сонный застой, равнодушие ко всяким проявлениям красоты, безразличие ко всему, что выходит из рамок обычных домашних забот и волнений.

Жители Калинова живут той замкнутой и чуждой общественных интересов жизнью, какая характеризовала быт глухих провинциальных городков в старые, дореформенные времена. Они живут в полном неведении того, что совершается на белом свете. Только странницы донесут иногда вести о далёких странах, где правят «султан Махнут турецкий» и «султан Махнут персидский», да ещё принесут слух о земле, «где все люди с пёсыми головами». Вести эти сбивчивы и неясны, так как странницы «сами, по немощи своей, далеко не ходили, а слышать — много слышали». Но досужие рассказы таких странниц вполне удовлетворяют нетребовательных слушателей, и калиновцы, посидев на завалинке у ворот, крепко заперев ворота и спустив на ночь собак, уходят спать.

Невежество и полный умственный застой характерны для быта города Калинова. За внешним спокойствием жизни здесь кроются суровые, мрачные нравы. «Жестокие нравы, сударь,

в нашем городе, жестокие!» — говорит бедняк Кулигин, механик-самоучка, испытывавший на себе всю тщетность попыток смягчить нравы своего города и образумить людей. Описывая Борису Григорьевичу жизнь города и сочувственно указывая на тяжёлое положение бедноты, он говорит: «А богатые-то что делают?»

...Вы думаете, они дело делают либо богу молятся? Нет, сударь! И не от воров они запираются, а чтоб люди не видали, как они своих домашних едят поедом да семью тиранят! И что слёз льётся за этими запорами, невидимых и неслышимых!»

Островский беспощадно правдиво рисует тёмный быт и «жестокие нравы» города Калинова, и произвол местных самодуров, и мертвящий домостроевский уклад¹ семейного быта, приводящий молодое поколение к бесправию и забитости, и эксплуатацию беззащитного трудящегося люда богачами, и власть религиозных суеверий в купеческой среде, и ненависть толпов «тёмного царства» ко всему новому, и вообще мрак и рутину, нависшие над бытом «тёмного царства»?

Действующие лица «Грозы» В пьесе выступают две группы обитателей города Калинова. Одна из них олицетворяет гнетущую власть «тёмного царства». Это Дикой и Кабаниха, угнетатели и враги всего живого и нового. К другой группе относятся Катерина, Кулигин, Тихон, Борис, Кудряш и Варвара. Это жертвы «тёмного царства», угнетённые, одинаково ощущающие грубую силу «тёмного царства», но по-разному выражающие свой протест против этой силы.

Образ Дикого В комедии Островского «В чужом пиру похмелье» так определяется значение слова *самодур*: «Самодур — это называется, коли вот человек никого не слушает: ты ему хоть кол на голове теши, а он всё своё... Это — дикий, властный человек, крутой сердцем».

Таким самодуром, поведением которого руководят только необузданный произвол и тупое упрямство, является Савёл Прокофьевич Дикой. Дикой требует беспрекословного повиновения окружающих, которые идут на что угодно, лишь бы как-нибудь не прогневить его. Особенно тяжело приходится его домашним: дома Дикой распоясывается без всякого удержу, и члены семьи, спасаясь от его ярости, целыми днями прячутся на чердаках да в чуланах. Вконец затравил Дикой племянника Бориса Григорьевича, зная, что тот находится от него в полной материальной зависимости.

Нисколько не стесняется Дикой и с посторонними, над которыми можно безнаказанно «покуражиться». Благодаря деньгам он держит в своих руках всю бесправную массу обывателей и издевается над ними. Особенно ярко черты самодурства проявляются у него в разговоре с Кулигиным.

¹ «Домострой» — книга, написанная в XVI в., содержащая наставления в вере и благочестии и суровые правила житейского поведения и домашнего быта.

Кулигин обратился к Дикому с просьбой дать десять рублей на устройство солнечных часов для города.

Дикой. А может, ты украсть хочешь; кто тебя знает!..

Кулигин. За что, сударь, Савёл Прокофьевич, честного человека обижать изволите?

Дикой. Отчёт, что ли, я стану тебе давать? Я и поважней тебя никому отчёта не даю. Хочу так думать о тебе, так и думаю. Для других ты честный человек, а я думаю, что ты разбойник, вот и всё. Хотелось тебе это слышать от меня? Так вот слушай! Говорю, что разбойник, и конец! Что же ты судиться, что ли, со мной будешь! Так ты знай, что ты червяк. Захожу — помилую, захожу — раздавлю.

Дикой чувствует свою силу и власть — власть капитала. «Толстосумы» почитались тогда «именитыми людьми», перед которыми бедняки вынуждены были заискивать и пресмыкаться.

«Выйти в люди» — это значит «сколотить» себе капитал. Хороши были любые средства, лишь бы только разбогатеть. Тот же Кулигин говорит об этом так: «А у кого деньги, сударь, тот старается бедного закабалить, чтобы на его труды даровые ещё деньги нажить».

Ради денег Дикой готов пойти на какое угодно мошенничество и обман. Вот один из его приёмов: «Много у меня в год-то народу перепребывает... не доплачу я им по какой-нибудь копейке на человека, а у меня из этого тысячи составляются, так оно мне и хорошо!» Жалобы обиженных не достигают цели. Да и что бедняки могут сделать с самодуром, когда он даже городничего фамильярно хлопает по плечу?

Деньги — это его страсть. Расстаться с ними, если уж они попали в его карман, для Дикого мучительно. «У него в доме никто и пикнуть не смей о жалованье: изругает на чём свет стоит». Лучше всего говорит об этом сам же Дикой: «Да что ж ты мне прикажешь с собой делать, когда у меня сердце такое! Ведь, уж знаю, что надо отдать, а всё добром не могу!.. Я отдам, отдам, а обругаю. Потому только заикнись мне о деньгах, у меня всю нутреннюю разжигать станет: всю нутреннюю вот разжигает, да и только: ну, и в те поры ни за что обругаю человека». «Пронзительный мужик», — так характеризует Дикого за его грубость и ругательства Кудряш.

Пасует Дикой лишь перед теми, кто способен дать ему отпор. Раз на перевозе, на Волге, он не посмел связаться с про-



Дикой. *Артист М. М. Тарханов.*

езжим гусаром, а после опять-таки выместил свою обиду дома, разогнав всех по чердакам да чуланам. Сдерживает он свой нрав и перед Кабанихой, видя в ней ровно себе.

Власть денег была, однако, не единственной причиной, создававшей почву для необузданного произвола. Другой причиной, помогавшей процветанию самодурства, было невежество. Невежество Дикого особенно наглядно проявляется в сцене его разговора с Кулигиным относительно устройства громоотвода.

Дикой. Да гроза-то что такое по-твоему, а? Ну, говори!

Кулигин. Электричество.

Дикой (топнув ногой). Какое ещё там елестричество? Ну, как же ты не разбойник! Гроза-то нам в наказание посылается, чтобы мы чувствовали, а ты хочешь шестами да рожнами какими-то, прости господи, обороняться. Что ты, татарин, что ли?

Язык человека, манера говорить и самая интонация речи обычно соответствуют характеру человека. Это в полной мере находит подтверждение в языке Дикого. Речь его всегда груба и насыщена бранными, оскорбительными выражениями и эпитетами: *разбойник, червяк, дармоед, дурак, проклятый* и т. п. А искажение им иностранных слов (*езуит, елестричество*) только подчёркивает его невежество.

Деспотизм, необузданный произвол, невежество, грубость — вот те черты, которые характеризуют образ самодура Дикого, типичного представителя «тёмного царства».

Кабаниха Образ суровой и властной Марфы Игнатьевны Кабановой (Кабанихи) позволяет нам познакомиться ещё с одной разновидностью представителей «тёмного царства», такой же типичной, как Дикой, но ещё более зловещей и мрачной.

«Ханжа, сударь! Нищих оделяет, а домашних заела совсем», — так правильно и метко определяет характер Кабанихи Кулигин.

Действительно, Кабаниха прежде всего ханжа, прикрывающая и оправдывающая все свои действия идеалами патриархальной, церковной, домостроевской старины. Кабаниха строго соблюдает все обычаи и порядки этой патриархальной старины. Она требует, например, чтобы Катерина при расставании с мужем обязательно «выла» (т. е. причитала) и чтобы она не обнимала его, а кланялась ему в ноги.

Новые порядки кажутся ей нелепыми и даже смешными. Всех хочет она заставить жить по старинке и не терпит ни в ком из окружающих проявления «своей воли», своей инициативы. «Молодость-то что значит? — размышляет она после сцены расставания Катерины с мужем. — ...Ничего-то не знают, никакого порядка. Проститься-то путём не умеют. Хорошо ещё, у кого в доме старшие есть, ими дом-то и держится, пока живы... Так-то вот старина-то и выводится... Что будет, как старики перемрут, как будет свет стоять, уж и не знаю».

Как истинная блюстительница старины, Кабаниха суеверна. У неё показное благочестие. Она не пропускает ни одного церковного богослужения, оделяет деньгами нищих, принимает в своём доме странниц вроде Феклуши. Но деспотизм её в домашнем быту ещё тяжелее, чем деспотизм Дикого.

Дикой покричит, поругается, сгоряча даже прибьёт, да и остынет, а Кабаниха мучит и преследует свои жертвы систематически, изо дня в день, истязая их хладнокровно, назойливо, подтачивая, «как ржа железо». Семью она бездушным деспотизмом

и ханжеством доводит до полного развала. Она свела в могилу Катерину, из-за неё ушла из дому Варвара, а Тихон, в сущности добрый, хотя и безвольный человек, потерял всякую способность думать и жить самостоятельно. Семья, по выражению Тихона, «врозь расшиблась».

Кабаниха так же консервативна, как и Дикой. Если Дикой не может понять, что нет никакого греха в громоотводе, Кабаниха не может помириться с тем, что «для ради скорости» люди выдумали «огненного змея» — паровоз. «А меня хоть ты золотом осыпь, так я не поеду», — решительно заявляет она в ответ на сообщение Феклуши о «машине».

Неумолимый враг всего нового, Кабаниха, впрочем, уже предчувствует, что старине приходится неизбежный конец, что наступают тяжёлые для неё времена. «Нам бы только не дожить до этого», — говорит Феклуша боязливо, указывая, что «за грехи» людей уже и дни делаются всё короче и короче. «Может, и доживём», — с мрачным озлоблением заявляет Кабаниха.

Кабаниха типична как представительница деспотического уклада «тёмного царства». И в то же время она не во всём похожа на Дикого. Это более сложная разновидность представителей «тёмного царства». Кабаниха прежде всего умнее Дикого. В то время как Дикой действует больше «нутром», как грубая физическая и денежная сила, Кабаниха выступает как своеобразный теоретик старого уклада, фанатически защищая домостроевщину. В отличие от необузданного, дикого в своих выходках и не владеющего собой Дикого она сдержанна, внешне бесстрастна и сурова. Это единственный человек в городе, с которым как-то считается Дикой.



Кабанова.
Артистка В. И. Массали-
тинова.

И язык её богаче и сложнее, чем язык Дикого. В нём тоже проскальзывают иногда грубые выражения, но не они характерны для её речи. Властность Кабанихи сказывается не в ругательствах, а в повелительном тоне её речи («В ноги, в ноги!»; «Ну!»; «Разговаривай ещё!»). Заметный отпечаток на её речь наложила та атмосфера «благочестия» и старинной обрядовости, которую она поддерживает в своём доме.

Странницы и нищие, покровительствуемые и одеяемые ею, устанавливают постоянную её связь с народным говором и, по-видимому, с устной народной поэзией, легендами, духовными стихами и пр.

Поэтому в речи Кабанихи встречаются и пословицы, и образные обороты народной речи. Всё это делает язык Кабанихи своеобразно колоритным, хотя и не смягчает общий облик этой властной, суровой, непреклонной блюстительницы устоев «тёмного царства».

Деспотизм, ханжество, невежество, бездушная защита отживших свой век порядков и обычаев — таковы черты внутреннего облика Кабанихи, делающие её наряду с Диким суровой и ещё более страшной охранительницей устоев «тёмного царства».

Тихон
и Борис Самодурство и деспотизм, подавляя в окружающих людях проблески свободы и самостоятельности, неизбежно порождают людей запуганных и забитых, не смеющих жить своим умом и волей. К таким жертвам «тёмного царства» относятся в пьесе Тихон и Борис.

Тихон с детства во всём привык повиноваться своей матери, привык до того, что и в зрелом возрасте боится поступить не по её воле. Безропотно он переносит все издевательства Кабанихи, не смея протестовать. «Да как же я могу, маменька, вас слушаться!» — говорит он Кабановой и прибавляет потом: «Да я, маменька, и не хочу своей волей жить. Где уж мне своей волей жить!»

Единственное заветное желание Тихона — это вырваться, хотя бы ненадолго, из-под опеки матери, запить, загулять, загулять так, чтобы на целый год отгуляться.

Тихон по-своему любит жену. Будучи по природе добрым и мягким человеком, он от всей души жалеет её и желает облегчить её тяжёлое положение. Но человек он не только безвольный, но и ограниченный, простоватый. Душевный мир Катерины для него слишком высок и непонятен. «Не разберу я тебя, Катя! — говорит он ей. — То от тебя слова не добьёшься, не то что ласки; а то так сама лезешь».

Не умея понять глубокой души Катерины и её мечтательных порывов, он не может, конечно, понять и драмы, назревающей в ней. Отказав Катерине в поддержке в самый критический момент её жизни, он невольно становится одним из виновников её гибели,

Борис Григорьевич, племянник Дикого, по уровню своего развития стоит значительно выше окружающей его среды. Образование, полученное им в Москве, в коммерческой академии, привило ему некоторые культурные взгляды и потребности. Ему трудно ужиться в среде Диких и Кабановых. Но и у него не хватает характера, чтобы вырваться из-под их порабошающей власти. «Образование отняло у него силу делать пакость... но не дало ему силы противиться пакостям, которые делают другие», — замечает Добролюбов.

Он искренно, по-настоящему любит Катерину, готов пострадать за неё, облегчить её муки. Простыми словами выражает он своё глубокое чувство: «Делайте со мной, что хотите, только её не мучьте!»

Он единственный среди всех действительно понимает Катерину, но помочь ей он не в силах: у него недостаёт решимости бороться за свою любовь. Катерине он советует покориться судьбе, а сам скрепя сердце смиряется и уезжает по настоянию Дикого приказчиком в Кяхту, хотя и предчувствует, что любимая женщина без него погибнет.

Борис — добрый, мягкий человек. Но прав Добролюбов, отмечая, что Катерина полюбила его «больше на безлюдьи», т. е. за отсутствием в окружающей среде более достойного человека. Катерину толкнуло к Борису в сущности её стремление порвать с той обстановкой, в которой она задыхалась. Она ошиблась, и ошибка эта стоила ей жизни.

Оба они — и Тихон, и Борис — не сумели защитить и спасти Катерину. И обоих «тёмное царство», превратившее их в безвольных, забитых людей, не способных бороться за своё счастье, обрекло на то, чтобы «жить на свете да мучиться».

Образ Катерины Центральным персонажем в драме «Гроза» является Катерина. По складу характера и интересам Катерина резко выделяется из той среды, в которую она попала в силу бытовых условий. В этой исключительности и своеобразии характера героини и заключается причина глубокой жизненной драмы, которую она должна была пережить в «тёмном царстве» Диких и Кабановых.

Катерина — натура поэтически-мечтательная. Вспоминая о своём детстве и девичьих годах, промелькнувших так незаметно, Катерина сама рассказывает Варваре о том, как сформировался мир её чувств и настроений. Тогда, в родительском доме, ей жилось радостно, легко и привольно.

Ласки матери, которая в ней «души не чаяла», уход за любимыми цветами, которых у Катерины было «много-много», вышивание по бархату, посещение церкви, прогулки по саду, рассказы странниц и богомолков — вот круг тех ежедневных впечатлений, под влиянием которых сложился внутренний мир Катерины.

Девушкам её общества в те времена не давали образования. Книгу заменяли рассказы досужих странниц и богомолков. Впе-

чтлительная от природы, Катерина жадно прислушивалась к каждому их слову, всё принимая на веру.

Жила она замкнутым внутренним миром, погружаясь порой в какие-то сны наяву, подобные сказочным видениям. «В солнечный день из купола такой светлый столб вниз идёт, и в этом столбе ходит дым, точно облака, и вижу я, бывало, будто ангелы в этом столбе летают и поют. А то, бывало... ночью встану... да где-нибудь в уголке и молюсь до утра. Или рано утром в сад уйду, еще только солнышко восходит, упаду на колени, молюсь и плачу, и сама не знаю, о чём молюсь и о чём плачу», — рассказывает она Варваре.

Катерина говорит языком, каким в купеческой среде того времени могла говорить только женщина поэтически настроенная и одарённая. Из рассказов её о детстве и девичестве видно, под какими влияниями сложилось у неё тонкое чувство красоты народной речи. Это влияние того бродячего люда — странниц, странников и нищих, — который, растекаясь по русской земле в поисках пропитания, незаметно разносил и произведения устного народного творчества.

Из этих произведений Катерина черпала и образные народные сравнения (*точно голубь воркует; дым, точно облака; летала бы, как бабочка*, и др.), и народные обороты речи (*души не чаяла*), и певучесть речи, и образы народных песен. Вот Катерина, думая о Борисе, восклицает: «Ветры буйные, перенесите вы ему печаль-тоску мою!» Образец такого обращения к ветру мы находим ещё в плаче Ярославны в «Слове о полку Игореве», а словосочетание *печаль-тоска* — во многих народных лирических песнях. В языке Катерины, кроме того, чувствуется ещё и некоторый налёт книжности.

Катерина сама указывает источник этой книжности: странницы, как вспоминает она, рассказывают «жития разные либо стихи поют». Жития — это описания жизни святых, имевшиеся в церковной литературе, а стихи — это, очевидно, духовные стихи, которые любили распевать странники и нищие, особенно слепые. Влиянием церковно-книжной литературы, а также и церковных богослужений, которые «до смерти» любила посещать Катерина, объясняется наличие таких слов в её языке, как *храм, рай, ангелы, грех* и др. Язык Катерины в общем значительно богаче и



Катерина. Артистка В. Н. Попова

красочнее языка других персонажей «Грозы». Выделяют его и особый мягкий лиризм, эмоциональность и задушевность тона, соответствующие общему складу характера Катерины.

Натура мечтательная, впечатлительная, с характером по преимуществу «любящим, идеальным», по определению Добролюбова, Катерина в то же время обладает пылкой и страстной душой. «Такая уж я зародилась горячая! — говорила она. — Я ещё лет шести была, не больше, так что сделала! Обидели меня чем-то дома, а дело было к вечеру, уж темно; я выбежала на Волгу, села в лодку, да и отпихнула её от берега. На другое утро уж нашли вёрст за десять!»

Катерина — женщина не только со страстным, но и с сильным характером. Она способна на полный разрыв с опостылевшей ей средой и жизнью. «Эх, Варя, не знаешь ты моего характеру! — признаётся она. — Конечно, не дай бог этому случиться! А уж коли очень мне здесь опостынет, так не удержат меня никакой силой. В окно выброшусь, в Волгу кинусь. Не хочу здесь жить, так не стану, хоть ты меня режь!»

И вот такая впечатлительная, поэтически настроенная и в то же время решительная женщина попадает в семью Кабановой, в затхлую атмосферу ханжества и назойливой, мелочной опеки. После домашнего рая с его волшебным миром грёз и видений Катерина попадает в обстановку, от которой веет мертвенным холодом и бездушием. Естественно, что конфликт между этой обстановкой «тёмного царства» и светлым душевным миром Катерины завершился трагически.

Трагизм положения Катерины осложнялся ещё тем, что её выдали замуж за человека, которого она не знала и любить не могла, как ни старается она быть ему верной и любящей женой.

Попытки Катерины найти отзыв в сердце мужа разбиваются о рабскую приниженность и недалёкость Тихона и грубость его интересов. Тихон думает только о том, как бы забежать к Дикому «выпить», покутить.

Нетрудно понять, с какой силой должно было вспыхнуть чувство Катерины, когда на пути её встал новый человек, не похожий на всех окружающих.

Любовь к Борису стала единственным смыслом её существования. Эта любовь открывала ей дорогу в иную жизнь. А Катерина любит жизнь. Она говорит: «Кабы моя воля, каталась бы я теперь на Волге, на лодке, с песнями, либо на тройке на хорошей, обнявшись».

Понятно, как задыхалась она в мертвящей, нестерпимой обстановке дома Кабанихи.

Катерина и любит не так, как окружающие её женщины. Она готова на всё для любимого человека, преступая даже те понятия о грехе и добродетели, которые были для неё священными. Внутренняя чистота и правдивость не позволяют ей лгать в любви, обманывать, притворствоваться. «Пусть все знают, пусть

все видят, что я делаю!.. Коли я для тебя греха не побоялась, побоюсь ли я людского суда?» — заявляет она возлюбленному.

Катастрофа наступает именно потому, что Катерина не хочет и не может таить своего «греха». Она публично, на городском бульваре, кается перед мужем. Скоро происходит и *развязка* драмы — самоубийство героини, которым она проявила свой отчаянный, хоть и бессильный, протест против «тёмного царства».

Добролюбов назвал Катерину «лучом света в тёмном царстве». Самоубийство её как бы на миг осветило беспробудный мрак «тёмного царства». В её трагическом конце, по словам критика, «дан страшный вызов самодурной силе... В Катерине видим мы протест против кабановских понятий о нравственности, протест, доведённый до конца, провозглашённый и под домашней пыткой, и над бездной, в которую бросилась бедная женщина».

А. И. Герцен, касаясь в 1864 году «Грозы», писал: «В этой драме автор проник в глубочайшие тайники... русской жизни и бросил внезапный луч света в неведомую душу русской женщины, этой безгласной, которая задыхается в тисках неумолимой и полудикой жизни патриархальной семьи».

Образ Катерины по справедливости принадлежит к лучшим образам женщин не только в творчестве Островского, но и во всей русской художественной литературе.

Образ Кулигина Светлым лучом в «тёмном царстве» можно назвать и Кулигина. Фамилия Кулигина напоминает известного нижегородского механика — изобретателя Кулибина, талантливого самородка из мещан, занимавшегося и литературой: несколько его стихотворений было напечатано в конце XVIII в. Кулигин у Островского также чувствует пристрастие к поэзии и сам пробует писать стихами: «По-старинному, сударь. Поначитался-таки Ломоносова, Державина...».

Кулигин — бедный часовщик, механик-самоучка, мечтающий о том, чтобы найти *perpetuum mobile* (*перпетуум мобиле*)¹. Он думает не о своей личной выгоде, а о служении обществу, о благоустройстве родного города, о положении бедняков. Мечтая получить за вечный двигатель миллион, он говорит: «Я бы все деньги для общества и употребил, для поддержки. Работу надо дать мещанству-то. А то руки есть, а работать нечего». А пока этого миллиона нет, Кулигин хлопочет о том, чтобы поставить в городе громоотвод и построить солнечные часы.

«Какой хороший человек! Мечтает себе и счастлив», — говорит о нём Борис. Правда, Кулигин только мечтает, он не вступает в решительную борьбу с самодурами и действует больше угрозами и обличениями.

Он просто вынужден подчиниться силе, так как он одиночка и сила не на его стороне: «Съедят, живого проглотят!», «Нечего

¹ *Perpetuum mobile* — вечный двигатель; над осуществлением идеи вечного двигателя тщетно трудились тысячи людей.

делать, надо покориться», — грустно рассуждает он. Но покориться внешне ещё не значит внутренне успокоиться. Вот почему Борис ошибался, думая, что Кулигин счастлив.

Словами Кулигина автор высказывает свои взгляды на жестокие нравы «тёмного царства» и сочувствие к талантливым людям из народа, задавленным общественно-политическим строем.

Образ Кулигина помогает нам понять и *идею* пьесы. Это идея неминуемой гибели «тёмного царства». Самодуры боятся новшества и того просвещения и гуманного взгляда на жизнь, представителем которых является Кулигин. Но если просвещение начинает проникать в самые различные уголки и слои русского общества, то конец «тёмного царства» близок.

Так Кулигин и Катерина, каждый по-своему, освещают тяжёлый мрак, сгустившийся над мёртвым «тёмным царством».

Добролюбов анализу творчества Островского
о драме «Гроза» посвятил две статьи: «Тёмное царство» и «Луч света в тёмном царстве».

Первая статья была напечатана в «Современнике» в 1859 г., вскоре после выхода в свет первого собрания сочинений Островского. Вторая статья, посвящённая анализу драмы «Гроза», была напечатана вслед за постановкой этой пьесы в Московском Малом театре в 1860 г.

Мир, изображённый в пьесах Островского, Добролюбов называл «тёмным царством», подчеркнув этими словами, что уродливые общественные отношения, показанные в пьесах Островского, характеризуют не только мир чиновников и купцов, но и жизнь всей тогдашней России. В этом «тёмном царстве» все блага жизни захвачены богатыми дармоедами, в нём царят беззаконие, произвол, грубая сила, самодурство. В статье «Луч света в тёмном царстве» Н. А. Добролюбов дал блестящий анализ идейного содержания и художественных особенностей драмы «Гроза». В статье мы находим прекрасную характеристику всех действующих лиц «Грозы», не исключая даже таких третьестепенных, как Глаша — «девка Кабанихи». Всего больше внимания критик уделил образу Катерины, правильно видя в нём идейный центр пьесы. Нужно иметь в виду, что критик вложил в эту статью, как незадолго до этого и в статью «Тёмное царство», скрытый политический смысл. Под «тёмным царством» он вообще разумеет мрачный феодально-крепостнический строй России с его деспотизмом и гнётом. Поэтому самоубийство Катерины он рассматривает как вызов деспотическому укладу жизни, как протест личности против какого бы то ни было гнёта, начиная с семейного.

Говоря о том, что настала пора пробуждения личности, Добролюбов намекал на неизбежность борьбы с самодержавно-крепостническим строем. А так как под термином *самодурство* критик подразумевал именно самодержавие, то он многозначительно писал: В «Грозе» есть даже что-то освежающее и ободряющее. Это «что-то» и есть, по нашему мнению, фон пьесы,

указанный нами и обнаруживающий шаткость и близкий конец самодурства».

«Русская жизнь и русская сила вызваны художником в «Грозе» на решительное дело», — заявлял Добролюбов. А «решительное дело» на подцензурном эзоповском языке 60-х годов значило революционное дело.

В этих словах можно видеть ключ к пониманию идейного смысла «Грозы». В этом можно видеть также доказательство того, что Островский во многом был близок к революционно-демократическим кругам России 60-х годов.

**Приёмы
композиции и
характеристики
в «Грозе»**

Художественные достоинства драмы «Гроза» дают право считать её одним из шедевров русской драматургической литературы. Восторгаясь пьесой, И. А. Гончаров писал: «С какой бы стороны она ни была взята, — со стороны ли плана создания, или драматического движения, или, наконец, характеров — всюду запечатлена она силою творчества, тонкостью наблюдательности и изяществом отделки».

Гончаров особенно подчеркнул типичность образов «Грозы»: «Всякое лицо в драме есть типический характер, выхваченный прямо из среды народной жизни. Автор дал целый, разнообразный мир существующих на каждом шагу личностей». К этому можно добавить, что типичен и самый город Калинов, изображённый в пьесе.

Действие драмы раскрывается с глубокой внутренней закономерностью, стройно и естественно. Вместе с тем драматург искусно использует и такие приёмы композиции, которые придают пьесе особую сценичность, а движению действия — остроту и напряжённость. Таков приём использования пейзажа на протяжении всей пьесы.

Пейзаж выполняет в «Грозе» двойную функцию. В начале пьесы он является фоном, на котором развёртывается драматическое действие.

Он как бы подчёркивает несоответствие между мёртвым, неподвижным бытом калиновцев и их «жестокими нравами», с одной стороны, и прекрасными дарами природы, которые не умеют ценить калиновцы, — с другой.

Пейзаж этот действительно прекрасен. Любуясь им, Кулигин говорит Борису: «Хорошо, сударь, гулять теперь. Тишина, воздух отличный, из-за Волги с лугов цветами пахнет, небо чистое...

Открылась бездна, звезд полна,
Звездам числа нет, бездне — дна».

Но Кулигин — поэт, мечтатель — одинок в городе со своим восторженным отношением к природе. Тем рельефнее обрисовывается равнодушие ко всему изящному, прекрасному со стороны Диких и Кабановых, готовых задушить всякое проявление хорошего, естественного чувства в окружающей их среде.

Различную роль в пьесе играет гроза в первом и четвёртом актах. Гроза в природе, атмосферная гроза, здесь непосредственно вторгается в душевную драму героини, влияя на самый исход этой драмы. Наступает она в момент наиболее сильных переживаний Катерины.

В душе Катерины под влиянием чувства любви к Борису начинается смятение. Она выдаёт свою тайну Варваре и борется между двумя чувствами: любви к Борису и сознанием греховности, «незаконности» этой любви. Катерина чувствует, будто на неё надвигается какая-то беда, страшная и неотвратимая, — и в это время начинается гроза. «Гроза! Побежим домой! Поскорее!» — с ужасом восклицает она. Раздаются первые удары грома — и Катерина снова восклицает: «Ах, скорей, скорей!» Это в первом действии пьесы. Но вот гроза надвигается вторично:

Ж е н щ и н а . Ну, всё небо обложило. Ровно шапкой, так и накрыло.

1-й гуляющий. Эко, братец ты мой, точно клубком туча-то вьётся, ровно что в ней там живое ворочается.

2-й гуляющий. Уж ты помани моё слово, что эта гроза даром не пройдёт... Либо уж убьёт кого-нибудь, либо дом сгорит...

К а т е р и н а (прислушиваясь). Что они говорят? Они говорят, что убьёт кого-нибудь... Тиша, я знаю, кого убьёт... Меня убьёт.

Разражается гроза, и напряжённые нервы Катерины не выдерживают: она публично кается в своей вине. Удар грома — и она падает без чувств.

Важное композиционное значение имеет и роль старой «барыни с двумя лакеями». Её появление также совпадает с картинами грозы. «Быть греху какому-нибудь,—говорит Катерина.— Такой на меня страх, такой-то на меня страх! Точно я стою над пропастью, и меня кто-то туда толкает...»

Она боится соблазна, «страшного греха» запретной любви — и тут же появляется старуха со своими зловещими речами: «Что, красавицы? Что тут делаете? Молодцов поджидаете, кавалеров? Вам весело? Весело? Красота-то ваша вас радует? Вот, вот, в самый омут», — пророчит она Катерине её судьбу. Вдали же за Волгой ползут, обволакивают небо тучи перед грозой.

Барыня с палкой и два лакея в треугольных шляпах сзади показываются ещё раз в момент наивысшего напряжения действия пьесы. Гремят удары грома. До Катерины доносятся опять слова безумной старухи: «Что прячешься? Нечего прятаться! Видно, боишься: умирать-то не хочется!.. В омут лучше с красотой-то. Все в огне гореть будете в неугасимом!»

Катерина в ужасе подбегает к стене галереи и, как нарочно, опускается на колени возле картины, изображающей «геенну огненную»: «Ад! Ад! Ад! Геенна огненная! *(Кабанова, Кабанов и Варвара окружают её.)* Всё сердце изорвалось! Не могу я больше терпеть. Матушка! Тихон! Грешна я перед богом и перед вами!»

Такими средствами автор «Грозы» намеренно усиливает драматизм её сценических положений.

Картинность и рельефность изображения обстановки и характеров в пьесе усиливается ещё приёмом контраста.

Параллельно основной интриге пьесы (Катерина и Борис Григорьевич) развивается также второстепенная (Варвара и Кудряш), противопоставленная первой.

На параллелизме и контрасте построена вся сцена свидания ночью в овраге: простодушно-грубоватые чувства и речи Кудряша и Варвары оттеняют приподнято-лирический тон объяснений Бориса и Катерины. Самые характеры их во всём противоположны. Кудряш, в отличие от Бориса,— человек бойкий, смелый, ловкий, умеющий постоять за себя даже перед Диким; просто и легко смотрит на жизнь Варвара, не мучается угрызениями совести, как Катерина, и даже не понимает её мук. «По-моему,— рассуждает она,— делай, что хочешь, только бы шито да крыто было». Варвара не даёт себя в обиду, не поддаётся матери и, отстаивая свою свободу, бежит из дому с Кудряшом.

Характерные качества героев Островский подчёркивает и так называемыми знаменательными или *изобразительными фамилиями*, при помощи которых автор раскрывает внутренний мир своих героев, доминирующие черты их характера (*Дикой* — дикий человек, *Кудряш* — кудрявый добрый молодец, *Тихон* — тихий человек, *Кулигин* — похожий на Кулибина). Этот приём характеристики вообще широко употребляется в драматургии Островского, причём герои его носят не только аллегорические фамилии, но и имена: *Гордей* и *Любим* Торцовы в комедии «Бедность не порок», *Сила Грозное* в драматических сценах «Правда хорошо, а счастье лучше», *Луп Лупыч* — чиновник в «Пучине» и т. д.

Иногда основные свойства героя Островский подчёркивает в именах и фамилиях даже пародийно-преувеличенно: квартирный в комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын» носит имя *Тигрия Львовича Лютова* (*лютый*, словно *тигр* и *лев*). Купцы у Островского носят фамилии *Пузатова*, *Брюхова*, *Разновесова*, *Ахова* и т. д.

Очень отчётливо характеризует действующих лиц и самый их язык. Речь персонажей строго индивидуализирована. В самом складе её, в выборе выражений, в оборотах речи видна внутренняя сущность человека. В этом мы уже убедились, говоря о языке Дикого, Кабанихи и Катерины. То же самое можно сказать и о языке других действующих лиц пьесы.

Так, язык Кулигина, поклонника Ломоносова и Державина, несколько старомоден. В нём чувствуется влияние книжных, церковнославянских оборотов.

Язык Кудряша испещрён просторечными словами (*слободно*, *пойдём... в разгул*), народными пословицами, поговорками и присловьями; в нём проглядывает и краснобайство приказчика.

Страница Феклуша плетёт свои лстивые словеса, рассказывает о своих чудесных «видениях» да о землях, «где все люди с пёсьими головами», — и сам собой рисуется образ ханжи и святоши, живущей за счёт обывательской темноты и невежества.

Сравнительная образованность Бориса подчёркивается одним штрихом. Кулигин говорит: *перпету мобиле*, а Борис поправляет: *перпетуум мобиле*.

Островский как мастер- драматург

Островский выступил со своими пьесами на переломе от 40-х к 50-м годам. Это был критический период в истории русской сцены, когда она оказалась заполненной или напыщенными трагедиями, или водевилями и чувствительными мелодрамами, частично заимствованными с Запада. Собственно русского, народного театра, который бы широко отображал быт России, не было.

Что же дал русской драматургии Островский?

Островский выступил в своих пьесах прежде всего как перво-классный художник-реалист. Превосходно зная русский быт, в особенности быт купечества, Островский перенёс на сцену русскую жизнь во всей её самобытности и естественности. Семейная жизнь купцов с её деспотизмом и самодурством, грубость и невежество в общественном и домашнем быту, бесправное положение женщины, обрядовая сторона жизни, предрассудки и суеверия, народный говор — всё это отразилось в бытовых пьесах Островского настолько правдиво и ярко, что театральный зритель как бы ощущал на сцене самую атмосферу русской жизни.

Окончательно порвав с шаблонами классицизма и романтизма и сделав свои многочисленные произведения «пьесами жизни», Островский довершил в драматургии дело Фонвизина, Грибоедова, Пушкина и Гоголя и навсегда утвердил в России торжество реалистической драмы.

Не следует забывать, что Островский описывал жизнь не только купцов. Мы видим в его пьесах и чиновников, и приказчиков, и свах, и актёров, и коммерсантов новой формации, и дворян, и бедных тружеников-интеллигентов, и генералов, и крестьян и т. д. Это целая энциклопедия быта и нравов эпохи со всеми их положительными и отрицательными сторонами.

Возврат к ходульной трагедии и чувствительной мелодраме после реалистических пьес Островского стал уже невозможен.

Мастерство реалиста сказывается у Островского и в языке его пьес, характеризующем изображаемую среду.

Речь каждого персонажа служит одним из важных приёмов типизации и в произведениях эпического жанра. Но в романах автор располагает разнообразными средствами характеристики героев, до прямой авторской характеристики включительно¹. В пьесе же авторская речь отсутствует. Поэтому язык персонажей в ней является главнейшим средством их типизации. Действующие лица пьесы, как разъясняет Горький, «создаются исключительно и только их речами». Герой пьесы должен говорить

¹ Вспомните, какими приёмами охарактеризованы Манилов, Собакевич, Плюшкин и Чичиков в поэме Гоголя «Мёртвые души» или Обломов в романе Гончарова «Обломов».

так, как говорил бы человек его характера, образа мыслей, настроений, культурного уровня и общественного положения или профессии. Следовательно, образ героя в пьесе только тогда может получиться типичным и выразительным, когда речь его типична для этого образа.

В пьесах Островского более тысячи действующих лиц, и каждое из них говорит языком, соответствующим своему духовному облику и профессии. Так, лирически окрашенный язык Катерины в пьесе «Гроза» не имеет ничего общего с грубой, отрывистой речью Дикого. А речь Дикого в свою очередь значительно отличается от речи другого самодура — Гордея Торцова («Бедность не порок»), увлекающегося внешней, показной стороной культуры и употребляющего такие «иностранные» слова, как *небель*, *шампанское*, *фицианты* и т. п.

Умелая индивидуализация речи героев характеризует Островского как замечательного мастера *диалога*. Достаточно прочитать или прослушать разговор Кабановой, Тихона и Катерины в третьем явлении второго действия или разговор Дикого с Кулигиным во втором явлении четвёртого действия, чтобы убедиться в этом. Различие речи действующих лиц в этих диалогах дано так выразительно и отчётливо, что характер каждого героя делается понятным без всяких разъяснений.

Необходимо отметить в пьесах Островского и искусное использование языковых богатств *народной поэзии*: песен, пословиц, поговорок и т. п.

Вспомним, например, песни Кудряша в третьем действии драмы «Гроза». Пословицы Островский использует даже в заглавиях пьес: «Не так живи, как хочется», «Не в свои сани не садись», «Свои люди — сочтёмся», «Бедность не порок», «Правда хорошо, а счастье лучше», «Старый друг лучше новых двух» и т. п.

Верность и меткость народного языка Островского отмечены были уже Добролюбовым.

Оценивая замечательное языковое мастерство Островского, Горький назвал его «чародеем слова».

Задаче реалистического изображения действительности служит и *композиция* пьес Островского. Действие его пьес развёртывается обычно медленно, спокойно, в соответствии с тем устойчивым, малоподвижным бытом, который в них изображается. Драматических эффектов в виде выстрелов, самоубийств, переодеваний и т. п. Островский избегает. Самоубийство Катерины в драме «Гроза» нужно рассматривать не как сценический приём, усиливающий впечатление от пьесы, а как драматический финал, подготовленный всем ходом событий.

Очень важным свойством пьес Островского является элемент *комического*, искусно используемый драматургом. Проявляется он у Островского в разных формах: то как юмор, согретый теплотой и сочувствием, при изображении маленьких, забытых

жизнью, честных людей, невольных жертв общественного неравенства, то как обличительный, сатирический смех, направленный против деспотизма самодуров, беззастенчивости и безжалостности хищников, развращённости дворянства и т. п. Сатирическую направленность пьес Островского глубоко вскрыл Добролюбов.

В своих статьях, посвящённых Островскому, великий критик разъяснил, насколько это было возможно в рамках царской цензуры, какое важное идейное значение имел смех Островского, направленный на обличение различных сторон «тёмного царства».

Драматургия Островского — сложное явление, впитавшее в себя опыт целого ряда русских и западноевропейских драматургов, творчество которых внимательно изучал Островский.

Важнейшее достоинство творчества Островского — глубокий реализм, выразившийся в широком, правдивом освещении русского быта, в создании множества типичных образов из различных общественных классов, в замечательной характеристике изображаемой среды и естественности построения пьес.

ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА А. Н. ОСТРОВСКОГО

И. А. Гончаров писал Островскому в связи с 35-летием деятельности драматурга: «Литературе Вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений, для сцены создали свой особый мир. Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: «У нас есть свой русский национальный театр. Он по справедливости должен называться «Театр Островского»».

В письме Гончарова правильно и глубоко подмечены две основные заслуги Островского: перед русским театром и перед русской литературой.

Творчество Островского составило в истории нашего театра целую эпоху. Он действительно оказался создателем русского национального театра. Особенно прочно связано имя Островского с историей Московского Малого театра.

Почти все пьесы Островского ещё при жизни его были поставлены в этом театре.

На них воспиталось в дальнейшем несколько поколений артистов Малого театра, выросших в замечательных мастерах русской сцены. Пьесы Островского сыграли такую роль в истории репертуара Малого театра, что он с гордостью называет себя «Домом Островского».

За полтора десятилетия до создания первой пьесы Островского В. Г. Белинский писал в «Литературных мечтаниях»: «О, как было бы хорошо, если бы у нас был свой, народный, русский театр!

...В самом деле — видеть на сцене всю Русь, с её добром и злом, с её высоким и смешным, слышать говорящими её доблестных героев, вызванных из гроба могуществом фантазии, видеть биение пульса её могучей жизни!»

Могучий талант Островского осуществил эту мечту Белинского о национальном, «народном, русском театре». Островский сам сознавал свою близость к народному творчеству. В письме к умирающему Некрасову он писал:

«Как вам умирать, с кем же мне тогда идти в литературе? Ведь мы с вами только двое настоящие народные поэты, мы только двое знаем его, умеем любить его сердцем и чувствовать его нужды без шаблонного западничества и без детского славянофильства».

Л. Толстой, касаясь проекта выпуска произведений Островского издательством «Посредник», писал драматургу: «Я по опыту знаю, как читаются, слушаются и запоминаются твои вещи народом, и поэтому мне хотелось бы содействовать тому, чтобы ты стал теперь поскорее в действительности тем, что ты есть,— несомненно, общенародным в самом широком смысле писателем».

Чрезвычайно важна роль Островского и в истории русской литературы. Пьесы его имеют для нас важнейшее познавательное значение. Островский не был спокойным, бесстрастным бытописателем русской жизни. Это был общественный трибун, демократ.

Мы знакомимся по его пьесам с тяжёлым, мрачным бытом «тёмного царства», с сочувствием следим за борьбой свободной, вольнолюбивой личности с мертвящими устоями прошлого, учимся познавать богатства душевных сил русского человека и ненавидеть тот гнёт, который мешал в прошлом свободному развитию его личности.

Добролюбов ещё в ранних пьесах Островского увидел черты народности. Глубина изображения Островским быта и психологии русского народа действительно даёт ему все права на имя великого народного русского драматурга.

«Только те произведения,— писал Островский,— пережили века, которые были истинно народными у себя дома; такие произведения со временем делаются понятными и ценными и для других народов, а, наконец, и для всего света».

Эти слова великого русского писателя полностью приложимы к драме «Гроза», одному из шедевров не только русской, но и мировой драматургии,

И. С. Т У Р Г Е Н Е В

1818 - 1883



БИОГРАФИЯ

Иван Сергеевич Тургенев родился в городе Орле 28 октября 1818 г. Его детские годы прошли в имении матери — селе Спасском-Лутовинове, недалеко от уездного города Мценска.

Умной, образованной, но своевольной, привередливой, властолюбивой женщиной была мать Тургенева. Она прожила сиротливую несчастную молодость, но, став наследницей громадного состояния, дала волю своему деспотическому и тяжёлому для окружающих нраву. Её образ в пору «скучающей старости» зарисован в нескольких рассказах Тургенева («Муму», «Первая любовь», «Собственная господская контора», «Степной король Лир», «Пунин и Бабурин»). В автобиографическом рассказе «Первая любовь» Тургенев изобразил своего отца.

Жестокость и причуды помещичьего быта, запавшие в память с детства, внушили Тургеневу его «раннюю ненависть к рабству и крепостничеству». Почти единственным отрадным воспоминанием детских лет остались у него те часы, которые он проводил в старом усадебном саду, где знал он каждое дерево, где дворовый, секретарь его матери Фёдор Иванович Лобанов, обучал его русской грамоте и читал ему старинные стихи.

Домашнее воспитание Тургенева было поручено гувернёрам и учителям. В доме — громадном барском особняке в сорок комнат, сгоревшем в 1839 г. при пожаре усадьбы,— была большая библиотека.

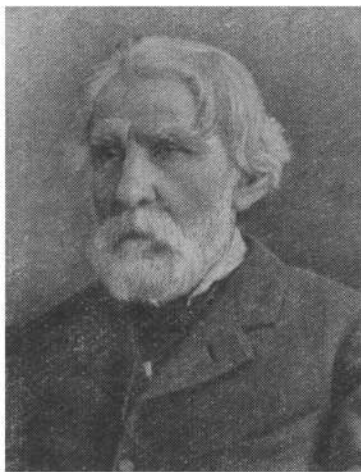
В ней всего полнее была представлена французская литература.

В 1827 г. вся семья Тургеневых переехала в Москву. Сначала в частном пансионе, затем в пансионе при Лазаревском институте и, наконец, с учителями, приглашаемыми на дом, прошёл Тургенев свой среднешкольный курс и в 1833 г. поступил в Московский университет.

Студентом словесного факультета Московского университета Тургенев пробыл, однако, всего один год. Он закончил свой уни-

верситетский курс по историко-филологическому факультету в Петербурге (в 1837 г.). В эти студенческие годы формируются ранние литературные вкусы и симпатии молодого Тургенева. Он пишет стихи, переводит Шекспира и Байрона.

В 1838 г. Тургенев уехал «доучиваться» в Берлин и едва не погиб в пути (при пожаре парохода). В Берлинском университете он изучал историю и филологию и особенно — философию Гегеля. По возвращении в Россию Тургенев живёт в Москве, готовится держать экзамен на степень магистра философии, пишет стихи, усердно посещает московские литературные кружки. В 1842 г. он сдает магистерские экзамены при Петербургском университете. Но литературные интересы взяли перевес, и Тургенев стал не профессором философии, а писателем. Он близко сходится с Белинским. «Этот человек необыкновенно умный, — отзывался о нём Белинский. — Беседы и споры с ним отводили мне душу... Отраднo встретить человека, самобытное и характерное мнение которого, сшибаясь с твоим, извлекает искры». В 1843 г. вышла поэма Тургенева «Параша» (под инициалами Т. Л. — Тургенев-Лутовинов). Критика отметила в молодом авторе несомненный и большой талант.



Иван Сергеевич Тургенев.

Знакомство с талантливой певицей Полиной Виардо сыграло исключительно важную роль в личной судьбе Тургенева: до конца своей жизни он остался близким другом семьи Виардо, что и обусловило его дальнейшее почти постоянное проживание за границей.

В 1847 г. г. он уехал в Берлин. Сюда в мае приехал к нему Белинский. Вместе они путешествовали по Германии, жили в Зальцбрунне, где Белинский лечился. С лета этого года местопребыванием Тургенева становится Париж и дача Виардо — Куртавнель.

Если в Берлине, в студенческие годы, Тургенев уходил в интересы науки и философии, то теперь во Франции, близкий свидетель февральской революции 1848 г., он живет в атмосфере больших европейских политических событий, сближается с Герценом, приехавшим в Париж и ставшим эмигрантом.

В 1850 г. он вернулся в Россию, жил то в Спасском, то в Москве, то в Петербурге. Его пьесы («Завтраку предводителя»,

«Холостяк», «Провинциалка», «Где тонко, там и рвётся») шли с успехом на сцене.

В 1852 г. умер Гоголь. Тургенев написал некролог, и, когда петербургская цензура не разрешила его печатать, переслал его в Москву, где он и появился в газете «Московские ведомости». «По высочайшему повелению» Тургенев «за ослушание и нарушение цензурных правил» был арестован и выслан в своё имение (Спасское). В сущности, настоящей причиной этой ссылки были «Записки охотника», печатавшиеся в 1847 г. в «Современнике» и вышедшие отдельной книгой в 1852 г.

Ссылка Тургенева длилась До ноября 1853 г. Чтение, литературная работа, музыка, шахматы (Тургенев был отличный шахматист), приезды гостей и охота, бывшая страстью Тургенева, скрашивали ему насильственное деревенское уединение. Получив «объявление свободы и позволение выезжать в столицы», он приехал в Петербург. Деятельный и ближайший сотрудник «Современника», знаменитый теперь автор «Записок охотника», Тургенев печатает новые рассказы («Муму», «Затишье» и др.) и роман «Рудин», открывающий собой ряд последующих его романов, из которых каждый был крупным событием русской литературной жизни («Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети», «Дым», «Новь»).

В 1856 г. Тургенев снова уехал за границу, где с начала 60-х годов и прожил всю остальную свою жизнь, почти ежегодно наезжая в Россию. Спасское — Москва — Петербург — вот его обычный маршрут. Он никогда не бывал ни на Кавказе, ни в Крыму, зато среднюю полосу России знал отлично. За границей Тургенев постоянно кочевал. Он вёл огромную переписку, внимательно следил за литературно-общественной жизнью, русской и западноевропейской.

В его многообразных литературно-общественных взаимоотношениях и связях с выдающимися современниками в России и на Западе в 60—70-е годы было немало и ссор, и тесной дружбы. Были затяжные и резкие конфликты с Л. Толстым, Достоевским, Гончаровым, Герценом, Некрасовым. Идеино-классовая, политическая и литературная борьба той эпохи нашла своё выражение в разрыве Тургенева с журналом «Современник», в его ссоре с прогрессивной литературной общественностью после вывода романа «Отцы и дети».

Тургенев был сложной и противоречивой натурой. Идеино разойдясь с «Современником», ставшим органом революционных демократов, он, узнав о временном запрещении журнала в 1862 г., писал одному из своих друзей: «Моё старое литературное сердце дрогнуло, когда я прочёл о запрещении «Современника». Вспомнилось его основание, Белинский и многое...» Уже порвав с «Современником», он радовался появлению на его страницах новых талантов. Познакомившись с первым произведением Помяловского, Тургенев писал: «Я прочёл в «Современнике» повесть

«Молотов» и порадовался появлению чего-то нового и свежего». Будучи идейным противником революционных демократов, он горячо сочувствовал тем, кто боролся за возвращение Чернышевского из ссылки.

Тургенев был противником революции, но с пристальным вниманием и искренним восхищением следил за деятельностью революционеров, и это внимание и восхищение отчётливо сказались в его произведениях.

Тургенев был неизменно в центре внимания русской критики. Вокруг его крупнейших произведений всегда разгорались ожесточённые споры. Живя за границей, Тургенев — первый из русских писателей — получил признание как «великий романист». В Париже он особенно тесно сблизился с передовыми французскими писателями-реалистами (П. Мериме, братьями Гонкурами, А. Доде, Э. Золя, Мопассаном и особенно Г. Флобером, его ближайшим другом). Была у него связь и с русской эмигрантской средой. Литературные интересы, всегда кровно близкие Тургеневу, выражались в его щедрой поддержке молодых, начинающих русских писателей, в его творческой и материальной помощи им. Популяризация русской художественной литературы на Западе во все эти годы оставалась ревностной и постоянной его заботой.

В свой приезд в Россию весной 1879 г. Тургенев встретил восторженный приём. После долгих лет охлаждения к нему как писателю молодёжь 70-х годов вернула ему и горячие симпатии, и признание его литературно-общественных заслуг. Восторженная оценка творчества писателя вызвала недовольство в правительственных кругах, и Тургеневу дали понять, что желателен его скорейший отъезд из Петербурга. Летом того же года его торжественно чествовали в Англии, в Оксфорде, где ему была присуждена учёная степень доктора обычного права.

В 1880 г. он приезжал в Москву на открытие памятника своему великому учителю Пушкину, перед которым благоговейно преклонялся. Это был его предпоследний приезд на родину.

Тургенев часто и подолгу болел. В 1882 г. появились первые признаки болезни, долгой и мучительной (рак позвоночника), сведшей его в могилу. Тургенев умирал на чужбине, томясь по родине. Зная, что он болен неизлечимо, Тургенев писал одному из своих друзей, поэту Я. П. Полонскому: «Когда вы будете в Спасском, поклонитесь от меня дому, саду, моему молодому дубу — родине поклонитесь, которую я уже, вероятно, никогда не увижу».

Тургенев умер 22 августа 1883 г. Из Франции его тело было перевезено в Петербург и 27 сентября, при небывало огромном стечении народа, погребено на Волковом кладбище. Похороны приобрели характер крупного общественного события, вызвав немалую тревогу в правительственных кругах.

Смерть Тургенева стала событием, отозвавшимся во всём культурном мире. «Европа единодушно дала Тургеневу первое место в современной литературе», — писал лондонский журнал «Атенеум». Прощаясь с прахом Тургенева, один французский писатель сказал: «Ваше сердце принадлежало всему человечеству. Но Россия занимала первое место в ваших привязанностях. Ей именно вы служили прежде всего и преимущественно...»

Отмечалась и ещё одна — чрезвычайно важная — заслуга Тургенева. Один зарубежный журнал писал: «Если теперь за границей читают Пушкина, Лермонтова, Достоевского и Писемского, то это вследствие того, что сочинения Тургенева проложили путь за границу его предшественникам и преемникам».

«Тургенев, — писал Щедрин в некрологе, посвящённом памяти умершего писателя, — был человек высокоразвитый, убеждённый и никогда не покидавший почвы общечеловеческих идеалов. Идеалы эти он проводил в русскую жизнь с тем сознательным постоянством, которое и составляет его главную и не оценённую заслугу перед русским обществом. В этом смысле он является прямым продолжателем Пушкина и других соперников в русской литературе не знает».

Царское правительство ненавидело Тургенева. Александр II называл писателя «бельмом на своём глазу»; Александр III, узнав о смерти Тургенева, сказал: «Одним нигилистом меньше».

А в прокламации народовольцев, распространявшейся в Петербурге в день похорон Тургенева, прозвучал голос русской революционной молодёжи: «Барин по рождению, аристократ по воспитанию и характеру, «постепеновец» по убеждениям, Тургенев, быть может, бессознательно для самого себя своим чутким, любящим сердцем сочувствовал и даже служил русской революции. Не за красоту слога, не за поэтические и живые описания картин природы, наконец, не за правдивые, неподражаемо талантливые изображения характеров вообще — так страстно любит Тургенева лучшая часть нашей молодёжи, а за то, что Тургенев был честным провозвестником идеалов целого ряда молодых поколений, певцом их беспримерного, чисто русского идеализма, изобразителем их мук и душевной борьбы... Многие герои Тургенева имеют историческое значение... Он сомневался в её (революции) близости и осуществимости путём героических схваток с правительством, быть может, он даже не желал её и был искренним «постепеновцем»... Для нас важно, что он служил русской революции сердечным смыслом своих произведений, что он любил революционную молодёжь...»

К самому Тургеневу не раз обращались с просьбой дать свою биографию. Он ограничивался обычно короткой справкой о немногих внешних фактах своей жизни, а однажды ответил: «Вся моя биография — в моих сочинениях».

«ЗАПИСКИ ОХОТНИКА»

В первом номере «Современника» за 1847 г., когда журнал только что перешёл от П. А. Плетнёва в руки Н. А. Некрасова и И. И. Панаева, был напечатан очерк Тургенева «Хорь и Калиныч», с пометкой после заглавия: «Из записок охотника». Исключительный успех этого очерка побудил Тургенева продолжать серию «охотничьих» рассказов. Позднее в «Современнике» было напечатано ещё двадцать рассказов, а в 1852 г. «Записки охотника» вышли отдельной книгой.

«Записки охотника» стали крупнейшим событием не только литературной, но и общественной жизни своего времени. Тургенев дал в них широкую картину народно-крестьянского и помещичьего быта крепостной деревни и усадьбы, с длинной вереницей реалистически и мастерски зарисованных образов крестьян и помещиков на фоне среднерусского пейзажа, входившего существенно важным элементом в композицию почти всех рассказов.

Рассказы не были связаны единством сюжета. Но на протяжении всей книги явно выступало глубокое сочувствие автора к забитому и бесправному народу, убедительное и смелое разоблачение «дикого» барства, всевластного хозяина крепостных «душ».

«Стройным рядом нападений, целым батальным огнём против помещичьего быта» называли «Записки охотника» современники Тургенева. Увольнением цензора Львова за пропуск книги, ссылкой Тургенева ответило правительство Николая I на «опасное» сочинение о русском барине и русском мужике. В секретной бумаге министра народного просвещения сообщалось о книге: «Значительная часть помещённых в ней статей имеет решительное направление к унижению помещиков, которые представляются вообще в смешном и карикатурном или, ещё чаще, в предосудительном для их чести виде».

Иными, наделёнными духовной одарённостью и глубокой человечностью были показаны русские крестьяне. Таким образом, отчётливо выступало намерение автора показать моральное превосходство закрепощённого крестьянства над «культурным» и «благородным» рабовладельческим сословием.

Образы крестьян

Умный, хозяйственный, отвоевавший свою независимость от барина Хорь и «мечтатель», «идеалист», «романтик» Калиныч («Хорь и Калиныч»); «странный», «удивительный» карлик-старик, правдоискатель, наделённый тонким чувством понимания красоты в природе, Касьян («Касьян с Красивой Мечи»); даровитый самородок-певец, впечатлительный и страстный, «художник во всех смыслах этого слова» Яшка-Турок, чьё пение в Притынном кабаке с такой лирической и красочной силой описано в «Певцах»; крестьянские ребятишки в ночном у костра, стерегущие табун, коротающие время страшными рассказами и заставляющие автора невольно

любоваться их доверчивой любознательностью, мечтательной грустью, смышлённостью, смелой удалью, милой детскостью их простых и наивных душ («Бежин луг»), — вот образы, которые рисовал Тургенев, показывая «золото — сердце народное», таившееся в глубине тёмного крепостного мира.

Но здесь же проходила перед читателем вереница жертв крепостного насилия и удушья. Горько сложилась жизнь мельничихи Арины. У жены помещика Зверкова, «пухлой, чувствительной, слезливой и злой» петербургской барыни, было «положено правило: замужних горничных не держать». Арина же, любимая горничная, осмелилась проявить «чёрную неблагодарность» — нарушить «порядок в доме», не «постыдилась» пойти против воли своей госпожи. Она «возмутила» своего барина, помещика Зверкова, тем, что, полюбив, просила позволения выйти замуж. За такоеслушание она была наказана и сослана в деревню. Её жизнь была разбита. Горемычно доживает свой век «заброшенный» Стёпушка, один из «подданных» господ Шумихиных, ютясь в клетки позади курятника летом и в предбаннике зимой, а в сильные морозы ночуя на сеновале. Всё его жалкое существование — один вечный страх перед голодной смертью («Малиновая вода»). Какой-то издевательской причудой была вся жизнь Сучка, который по барской капризной воле перебивал во множестве всяких должностей — «казачка», «фалетора», садовника, доезжачего, сапожника, повара, «кофишенка», «ахтёра», буфетчика, кучера. Его зовут Кузьма, но барыня «приказать изволила», чтобы его звали Антоном. Он не был женат, потому что барыня, будучи сама старой девой, «никому не позволяла жениться», считая женитьбу «баловством». Последняя должность Сучка — «господский рыболов»... на реке, где нет рыбы («Льгов»).

Безысходную крестьянскую нищету приоткрывает Тургенев в бегло нарисованных, но запоминающихся образах: мужика Власа, безуспешно ходившего к сердитому барину в Москву с просьбой выволить из горькой нужды («Малиновая вода»), старика Антипа с сыном, разорённых и замученных бурмистром и униженно просивших заступничества у своего барина Пеночкина («Бурмистр»), и того задавленного «голодухой» мужика, который срубил в барском лесу дерево и был пойман суровым лесником («Бирюк»).

Глубоким драматизмом проникнут образ Бирюка («Бирюк») — угрюмого, честного подневольного слуги своих господ, Бирюк сознаёт, что на нём лежит тяжёлое бремя долга. «Справляя» свою должность крепостного лесника, он обязан стеречь барское добро: он не хочет «даром господский хлеб есть», он знает, что «воровать никому не след» и «баловать воров не приходится». Но вот однажды Бирюк увидел крепостного крестьянина, укравшего дерево в барском лесу. Он поймал «вора» — бедняка мужика, погибающего с «голодухи». Бирюк должен его наказать, но он хорошо понимает, чем вызвано «воровство», и

в глубине души сочувствует «преступнику». В конце концов Бирюк его отпускает. Это вызвало у лесника великую нравственную муку, и сцена, где показан происходящий в душе Бирюка конфликт между чувством долга и чувством высшей правды, полна истинного, волнующего драматизма, корни которого в жестоком укладе крепостных отношений.

Из среды дворовых крестьян, развращённых близостью к барской жизни, и крестьянской «администрации» взяты Тургеневым такие образы, как камердинер Виктор, отвратительный в своём самодовольстве и бессердечии («Свидание»), бурмистр Софрон, «зверь», «пёс», «мошенник беспардонный» — по словам крестьян, и «молодец», «государственный человек» — по оценке его барина Пеночкина. На разорении крестьян, которых он жестоко эксплуатирует, и на обмане помещика, которому он умеет подобострастно льстить, строит Софрон своё благополучие—богатеет, промышленя и «скотом, и дёгтем, и маслом, и пенькой, и чем-чем...» («Бурмистр»).

В замыслы автора «Записок охотника» входило желание показать не только забитость и покорность крепостного крестьянства, но и вспышки его протеста против помещичьего гнёта. Был, например, задуман Тургеневым рассказ «Землеед» — о расправе крестьян с жестоким помещиком. «В этом рассказе,— писал Тургенев,— я передаю совершившийся у нас факт, как крестьяне уморили своего помещика, который ежегодно урезывал у них землю и которого они прозвали за то «землеедом», заставив его скушать фунтов семь хорошего чернозёма». Но тема крестьянского протеста могла остаться, разумеется, только в замыслах автора: рассказа на эту тему не пропустила бы цензура.

Образы помещиков

Но главная сила удара по крепостному строю сосредоточена Тургеневым в изображении им хозяев усадьбы и деревни — помещиков-крепостников. Рисуя их образы, Тургенев иногда бросает как бы мимоходом лишь быстрый, но много говорящий штрих, вкрапывая его в ткань повествования; иногда же он даёт цельное раскрытие образа, поскольку это позволяют рамки небольшого рассказа.

Выразителен образ мелкого помещика Полутыкина, сватающегося за всех богатых невест в губернии и неизменно получающего отказ. Это страстный охотник, поклонник «французской кухни», «тайна которой, по понятиям его повара, состояла в полном изменении естественного вкуса каждого кушанья: мясо у этого искусника отзывалось рыбой, рыба — грибами, макароны — порохом...» Каждый день Полутыкин «оттягивает» своего «доброго мужика» Калиныча на охоту, не давая ему возможности вести хозяйство и оплачивая его подневольное сотрудничество гривенником на лапти... «в прошлом году».

Запоминается Зверков, занимавший важное место в Петербурге, слывший человеком «дельным», горделиво убеждённый, что он «знает своё собственное отечество» и народ, и с таким

тупым и слепым лицемерием загубивший жизнь несчастной Арины в угоду дикой прихоти своего «ангела» — жены. Под стать им молодой помещик Аркадий Павлович Пеночкин — «мерзавец с тонкими манерами», по характеристике Белинского, едва ли не самый отвратительный из всех «благородных господ» в «Записках охотника». Тургенев даёт ему подробную характеристику. Он, гвардейский офицер в отставке, получил «отличное» воспитание, «отлично и со вкусом» одевается, «удивительно хорошо себя держит», «собою весьма недурён», «мастерски» играет в карты, любит музыку, выписывает французские книги и газеты. Пеночкин «потёрся в высшем обществе» и «дурным обществом решительно брезгует». Свой деревенский дом он содержит «в порядке необыкновенном», задаёт «отличные обеды», ласково принимает гостей. Дом его «построен по плану французского архитектора», «люди одеты по-английски», свою речь он постоянно пересыпает французскими фразами. Пеночкин «считается одним из образованнейших дворян и завиднейшим женихом... губернии»; «дамы от него без ума и в особенности хвалят его манеры». Но когда однажды камердинер Фёдор подал к завтраку ненагретое красное вино, «образованнейший дворянин» Пеночкин «вполголоса и с совершенным самообладанием» проговорил «сквозь свои прекрасные раздушённые усы» вошедшему на его звонок слуге: «Насчёт Фёдора... распорядиться...»

Несчастливого Фёдора ожидала порка. И тогда ясно читателю, почему дворовые люди Пеночкина «посматривают... исподлобья», почему, когда крестьяне Шипиловки увидели приехавшего барина, то «тревожное волнение, видимо, распространилось по селу», а мальчишки с воплем убежали в избы и оттуда уже не показывались. И понятно читателю, почему так по сердцу пришёлся Пеночкину его «государственный человек» — бурмистр Софрон, у которого всё барское хозяйство было «в отличном порядке» и только «унылы» были лица мужиков.

В статье «Памяти графа Гейдена» В. И. Ленин использовал образ Пеночкина при характеристике либерального аристократа «гуманиста» Гейдена: «Перед нами — цивилизованный, образованный помещик, культурный, с мягкими формами обращения, с европейским лоском. Помещик угощает гостя вином и ведёт возвышенные разговоры. «Отчего вино не нагрето?» — спрашивает он лакея. Лакей молчит и бледнеет. Помещик звонит и, не повышая голоса, говорит вошедшему слуге: «Насчёт Федора... распорядиться». Вот вам образчик гейденовской «гуманности»... Тургеневский помещик тоже «гуманный человек... по сравнению с Салтычихой, например, настолько гуманен, что не идёт сам в конюшню присматривать за тем, хорошо ли распорядились выпороть Фёдора. Он настолько гуманен, что не заботится о мочеиспускании в солёной воде розог, которыми секут Фёдора. Он, этот помещик, не позволит себе ни ударить, ни выбрать лакея, он только «распоряжается издали», как образованный человек, в

мягких и гуманных формах, без шума, без скандала, без «публичного оказательства»... Совершенно такова же гуманность Гейдена» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 13, стр. 40—41).

Отталкивающее впечатление производит и помещик Мардарий Аполлоныч Стегунов, хлебосол и балагур, низенький, пухленький, лысый старичок с «порядочным брюшком», «двойным подбородком» и «мягкими ручками», владелец пятисот «душ», живущий, «как говорится, в своё удовольствие». «Я человек простой,— говорил Стегунов о себе,— по-старому поступаю. Помоему: коли барин — так барин, а коли мужик — так мужик...» На деле это значило: «плохих» и «опальных» мужиков можно «не жаловать» и расправляться с ними по барской воле. Что их жалеть? Ведь они, по беспредельно циническому замечанию живущего «в своё удовольствие» Стегунова, «не переводятся... Плодущи проклятые». И когда от конюшни, где, по приказу Стегунова, «шалунишку наказывают... Васю-буфетчика», доносятся звуки «мерных и частых ударов», то Мардарий Аполлоныч с добрейшей улыбкой вторит этим звукам: «Чюки-чюки-чюк! Чюки-чюк! Чюки-чюк!»

Образы крепостников-самодуров и капризных барынь, у которых под управлением плутов и грабителей-бурмистров стонут забитые и обнищавшие крестьяне, перемежаются образами помещиков иного типа. Это неудачники, люди с вывихнутой жизнью, выпавшие из проторённой колеи по милости случая, ложности и нелепости своего воспитания или просто по бесхозяйственности и разорению.

Тема помещичьего разорения вообще проходит красной нитью в большинстве рассказов «Записок охотника», давая Тургеневу материал для образов оскудевших, «бывших» помещиков, обращавшихся иногда в приживалов при тех, кто ещё уцелел и держится на поверхности жизни.

Так неудачно сложилась судьба человека «доброй и тёплой души» — помещика Радилова, бросившего свой дом и уехавшего куда-то со своей золовкой. Бестолковой, конечно, станет вся жизнь племянника Татьяны Борисовны «художника» Андрея Ивановича Беловзорова, попавшего не на свою дорогу и жирующего на даровых хлебах у своей тётушки. Свихнулся Пётр Петрович Каратаев. Деревню его продали с аукциона, и он мечтает об одном: «умереть в Москве!»

Прихотливой ненужностью, доживая свой век в деревне, стал Василий Васильевич — «Гамлет Щигровского уезда». В нищете и одиночестве доживает последние дни «столбовой дворянин Пантелей Чертопханов», у которого «последние денежки перевелись, последние людишки поразбежались».

К типу «заброшенных», «бывших», жалких приживалов принадлежит Фёдор Михеич. «Тоже был помещик,— говорит о нём Радилов,— и богатый, да разорился... А в своё время считался первым по губернии хватом; двух жён от мужей увёз, песельни-

ков держал, сам певал и плясал мастерски...» Но всё уже давно пропето и проплясано, и старенький Фёдор Михеич, бывший «первый хват», увеселяет гостей Радилова в роли домашнего шута. Пожизненным приживалом был и Недопюскин, ремеслом забавника «послуживший на своём веку тяжёлой прихоти, заспанной и злобной скуке праздного барства».

Два мира — крестьянский и помещичий — стоят друг против друга в «Записках охотника», и сочувствие автора безраздельно отдано первому из них. Герцен справедливо назвал книгу Тургенева «обвинительным актом крепостничеству» и добавил: «Никогда ещё внутренняя жизнь помещичьего дома не выставлялась в таком виде на всеобщее посмеяние, ненависть и отвращение».

«Записки охотника», по словам Салтыкова-Щедрина, «положили начало целой литературе, имеющей своим объектом народ и его нужды». В этой книге Тургенев поставил самые жгучие национальные вопросы своего времени, выступил как писатель-гражданин и великий художник-новатор. «Записки охотника» открывали читателю новый мир: крестьянскую Русь, народ, достойный иметь человеческие права.

В заключительном очерке («Лес и степь») Тургенев развёртывает широкое полотно пейзажа. Этим композиционно как бы замыкалась вся книга. Бодрой молодостью, свежестью чувств овевая и насыщен здесь пейзаж: «Свежо, весело, любо!»; «Как вольно дышит грудь... как крепнет весь человек, охваченный свежим дыханьем весны!»; «Голова томно кружится от избытка благоуханий...»; «Как весело сверкает всё кругом!» Даже в осеннем пейзаже нет здесь мрачности, уныния, грусти, тления. И осенью лес «хорош», и «радостно» мчатся синие волны реки, и запах осенний «подобен запаху вина», и сердце может вдруг задрожать, забиться и «страстно броситься вперёд...» В пейзаже — в заключительном аккорде книги — Тургенев раскрывал жизнеутверждающую правду природы, её неиссякаемую мощь, её неумирающую красоту. Тёплым и мягким светом поэзии освещает он тех, кто стоял ближе к природе: и «романтика» Калиныча, и Касьяна, умеющего «перекликаться» с птицами, и Лукерью, которая слышит, как «крот под землёю роется», и мальчиков у ночного костра на Бежином лугу.

РОМАНЫ ТУРГЕНЕВА

«Рудин» Самым значительным литературным вкладом Тургенева были его романы ¹. В 1856 г. в «Современнике» был напечатан «Рудин», где в образе главного героя Тургенев дал одного из типичных представителей русской дворянской интеллигенции 30—40-х годов. Деятельный и влиятельный участник литературно-философских московских кружков этой поры, идеалист, увлекательный и вдохновляющий оратор, с мыслями, «об-

¹ Стихам, которыми он начал свою литературную деятельность, сам Тургенев не придавал большого значения и даже не включал их в собрание своих сочинений. В 40-е годы, однако, его повести в стихах («Параша»,

ращёнными в будущее», Рудин — одна из разновидностей «лишних людей», созданных русской жизнью и уже воплощённых в героях русской литературы — Онегине, Печорине, Бельтове, Агарине (в поэме Некрасова «Саша»).

В людях этого сложного типа большое духовное богатство растрачивалось бесплодно. Никто из них не нашёл своего признания и настоящего дела. Они мучительно искали, но ни в чём — ни в одной сфере деятельности, ни в любви (которая играла в их жизни часто первую роль) — они не осуществили своих надежд, своих запросов. Всё кончилось скукой, разочарованием, сознанием своей бесполезности и неумением найти своё место в том мире, где они жили, — в русской действительности. Рудин — продолжение, но не повторение онегинско-печоринского типа (*лишних людей* из дворянской аристократической среды). Он, сын бедного помещика, учился в Московском университете, скитался за границей, «был весь погружён в германскую поэзию, в германский романтический и философский мир». Он проповедник и энтузиаст. Он умеет и себя, и других увлекать словами о свободе, о самопожертвовании, о «блаженстве деятельности», звать и зажигать, особенно молодые сердца. Но он или не умеет действовать, или, чаще всего, не может действовать вследствие неблагоприятных для него общественных условий. За что бы он ни брался, всё кончается неудачей. Ничем кончились, например, его агрономические затеи (усовершенствования, нововведения) в имении богатого барина, с которым случайно столкнула его судьба. Как мыльный пузырь, лопнуло задуманное им «общепольное дело» — превратить в одной из губерний несудоходную реку в судоходную. Постигла его неудача и на педагогическом поприще, где он тоже хотел «коренных преобразований», став преподавателем гимназии. Жестокое крушение терпит он и в любви.

Горячо и смело полюбила его Наталья, семнадцатилетняя дочь богатой и знатной помещицы Ласунской, увлечённая его восторженным идеализмом. И Рудин полюбил Наталью. Придя на свидание, девушка сказала ему, что мать её объявила, что скорее согласится видеть свою дочь мёртвой, чем женой Рудина. На свой вопрос, что же ответила на это Наталья, Рудин услышал: «Я ей ответила, что скорее умру, чем выйду за другого замуж...» И вот, когда Наталья готова бросить родной дом и идти за любимым человеком, веря ему до конца, когда она на всё решилась и спрашивает Рудина, что же делать, — Рудин отвечает, что надо покориться, расстаться, раз «матушка не согласна»: ведь он беден, и, видно, им не «суждено» жить вместе, и счастье не для него.

«Да, природа мне много дала, но я умру, не сделав ничего достойного сил моих... Всё моё богатство пропадёт даром... Первое препятствие—и я весь рассыпался...» — так сам о себе говорит Рудин, сам признаётся, что он «родился перекасти-полем», что его «сгубила» фраза, что он «кончит скверно». Он кончил безымянной жертвой: был убит на парижских баррикадах в 1848 г. с красным знаменем в руке.

В лице Рудина Тургенев давал героя уже отошедшей эпохи: в романе выступал человек 30—40-х годов. Тургенев подытоживал и «судил» уже пройденный этап в развитии русской общественной жизни. Многое ему оставалось близким и дорогим в этом прошлом, и Герцеи недаром отметил, что Тургенев «создал Рудина по своему образу и подобию».

Автор осудил в своём герое его неспособенность к жизни, его волевою пассивность, чрезмерный перевес воображения над способностью видеть и понимать действительность, его фразёрство. Но устами Лежнева в заклю-

«Разговор», «Помещик», «Андрей») были заметным литературным явлением и сочувственно отмечались критикой (особенно Белинским). В период 1843—1852 гг. Тургеневым было начисано десять пьес.

В истории русской драматургии, в период от Гоголя до Островского, драматические произведения Тургенева были замечательной попыткой создания русской бытовой и психологической драмы. «Нахлебник», «Завтрак у предводителя», «Месяц в деревне» — лучшие из пьес Тургенева — запрещались николаевской цензурой.

чительных главах романа и всей искренней теплотой тона этих глав Тургенев высоко оценивал то лучшее, что было в бескорыстном бедняке Рудине: «огонь любви к истине», всегдашнюю готовность «жертвовать своими личными выгодами», трудиться и бороться, неутомимо стремиться к идеалу. И за этого неудачника в жизненной практике, но сеятеля «доброго слова, которое — тоже дело», подымал Лежнев свой тост: «Пью за здоровье товарища моих лучших годов, пью за молодость, за её надежды, за её стремления, за её доверчивость и честность, за всё то... лучше чего мы, всё-таки, ничего не узнали и не узнаем в жизни... Пью за тебя, золотое время, пью за здоровье Рудина!»

«Дворянское гнездо»

Вторым тургеневским романом было «Дворянское гнездо». Роман написан в 1858 г. и напечатан в январской книжке «Современника» за 1859 г. Нигде поэзия умирающей дворянской усадьбы не разливалась таким спокойным и грустным светом, как в «Дворянском гнезде». Роман имел исключительный успех. Им «зачитывались, — по словам современника, — до иступления, он проник повсюду и сделался таким популярным, что не читать «Дворянское гнездо» было непозволительным делом».

Перед читателем проходила подробно рассказанная жизнь доброго и тихого русского барина Фёдора Ивановича Лаврецкого, сына богатого и родовитого помещика, который был женат на крепостной крестьянке. Мать умерла, когда Феде не было и восьми лет. Отец дал ему «спартанское» воспитание по им самим придуманной «системе». «Система» сильно повредила молодому Лаврецкому, сделала его человеком могучего здоровья, с виду суровым и в то же время застенчивым и робким, чуть не ребёнком. Он вырос в искусственном уединении и «втайне чувствовал себя чудачком». После смерти отца перед ним открылась жизнь. Ему шёл двадцать четвёртый год. Он поступил в Московский университет. Встреча с красавицей девушкой Варварой Павловной круто перевернула всю его судьбу. Он женился, но женитьба очень скоро кончилась разрывом по вине Варвары Павловны. Нелегко пережил он свою семейную драму. После нескольких лет заграничной жизни он вернулся на родину — в своё родовое поместье. И вот пришла новая любовь, история которой и составляет сюжетное ядро романа: Лаврецкий встретил Лизу Калитину.

Лиза выросла в затишье губернского города и была девушкой глубоко религиозной, что и обусловило весь замкнутый круг её мирозерцания. Её отношение к жизни и людям определялось безропотной покорностью чувству долга, страхом перед «грехами» жизни, боязнью причинить кому-либо страдание, обиду. И даже когда в ней заговорила любовь и Лиза узнала, что она любима, её охватил страх, а не радость. Введённый в заблуждение неверным известием о смерти Варвары Павловны, Лаврецкий был у порога второй женитьбы, сулившей ему полную счастья. Но неожиданное возвращение Варвары Павловны опрокинуло всё. Наступил печальный финал. Лиза ушла в монастырь, Лаврецкий перестал думать о собственном счастье, утих, постарел, замкнулся. Он, впрочем, нашёл и дело: занялся хозяйством и «упрочил быт своих крестьян». Но всё же последней, дорисовывающей его образ чертой остаётся его горькое обращение к самому себе: «Здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!»

Тонкий анализ душевных переживаний, волнующий лиризм сцен и описаний, мягкость повествовательного тона составили ту подкупающую прелесть художественного мастерства, которая определила силу и обеспечила выдающийся успех «Дворянского гнезда».

«Накануне»

В начале 1860 г. Тургенев напечатал роман «Накануне». «Г. Тургенев — любимец русских читающих людей, — писал критик журнала «Русское слово», — и они уже давно привыкли восторженно встречать каждое новое произведение его, полагая найти в нём ответ на заветные думы». Тургенев упрочил уже за собой репутацию не только крупнейшего писателя-художника, но и писателя, который, по словам Добролюбова, «быстро угадывал новые потребности, новые идеи, вносимые в сознание общества, и в своих произведениях обыкновенно обращал (насколько позволяли

обстоятельства) внимание на вопрос, стоявший на очереди и уже смутно начинавший волновать общество».

Романом «Накануне» как нельзя более Тургенев оправдал эту оценку. Новое его произведение явилось «новым словом» в русской литературе, вызвало шумные толки и споры (и в критике и у читателей). Роман читался с жадностью. «Самое название его, — по словам критика «Русского слова», — со своим символическим намёком, которому можно придать очень обширный смысл, указывало на мысль повести, заставляло догадываться, что автор хотел сказать что-то больше того, что заключено в его художественных образах». В чём же была идея, особенности, новизна третьего романа Тургенева?

Если в «Рудине» и «Дворянском гнезде» Тургенев изображал прошлое, рисовал образы людей 40-х годов, то в «Накануне» он давал художественное воспроизведение современности, откликался на те заветные думы, которые в период общественного подъёма второй половины 50-х годов волновали всех мыслящих и передовых людей.

Не идеалисты-мечтатели, а новые люди, положительные герои, подвижники дела были выведены в романе «Накануне». По словам самого Тургенева, в основу романа была «положена мысль о необходимости сознательно-героических натур... для того, чтобы дело подвинулось вперёд».

В центре, на первом плане, стоял женский образ. Весь смысл романа таил в себе призыв к «деятельному добру» — к общественной борьбе, к отрешению от личного и эгоистического во имя общего.

В героине романа, «удивительной девушке» Елене Стаховой, выступал «новый человек» русской жизни. Елена окружена даровитой молодёжью. Но ни Берсенева, только что окончивший университет и готовящийся стать профессором; ни талантливый скульптор Шубин, в котором всё дышит искромётной, умной лёгкостью и счастливой весёлостью здоровья, влюблённый в античность и думающий, что «вне Италии нет спасения»; ни тем более «жених» Курнатовский, эта «служебная честность и дельность без содержания», — не разбудили чувств Елены.

Свою любовь она отдала Инсарову, иностранцу-болгарину, бедняку, у которого в жизни была одна великая цель — освобождение родины от турецкого гнёта и в котором жила «сосредоточенная обдуманность единой и давней страсти». Инсаров покорила Елену тем, что ответил на её смутное, но сильное стремление к свободе, увлёк её красотой подвига в борьбе за «общее дело».

И Шубин, и Берсенева отступили перед Инсаровым, отдавая должное его прямой и смелой «железной» силе. Шубин признаётся: «Нет ещё у нас никого, нет людей, куда ни посмотри. Всё — либо мелюзга, грызуны, гамлетики, самоеды, либо темнота и глушь подземная, либо толкачи, из пустого в порожнее переливатели да палки барабанные!» Он спрашивает: «Когда ж наша придёт пора? Когда у нас народятся люди?» — и слышит ответ собеседника: «Дай срок... будут».

Выбор, сделанный Еленой, как бы указывал, каких людей ждала и звала русская жизнь. Среди «своих» таких не было — и Елена ушла к «чужому». Она, русская девушка из богатой дворянской семьи, стала женой бедняка болгарина Инсарова, бросила дом, семью, родину, а после смерти мужа осталась в Болгарии, верная памяти и «делу всей жизни» Инсарова. В Россию она решила не возвращаться, спрашивая: «Зачем? Что делать в России?» На её вопрос время ответило романом Чернышевского, «русскими Инсаровыми», поднявшими борьбу с отечественным «турецким гнётом».

В замечательной статье, посвящённой разбору романа «Накануне», Добролюбов писал: «Появляются уже такие понятия и требования, какие мы видим в Елене: требования эти принимаются обществом с сочувствием; мало того — они стремятся к деятельному осуществлению. Это значит, что уже старая общественная рутина отживает свой век: ещё несколько колебаний, ещё несколько сильных слов и благоприятных фактов, и явятся деятели... Тогда и в литературе явится полный, резко и живо очерченный образ русского Инсарова. И недолго нам ждать его: за это ручается то лихорадочное, мучительное нетерпение, с которым мы ожидаем его появления в жизни. Он

необходим для нас, без него вся наша жизнь идёт как-то не в зачёт, и каждый день ничего не значит сам по себе, а служит только кануном другого дня. Придёт же он, наконец, этот день!»

Через два года после «Накануне» Тургенев написал роман «Отцы и дети».

«ОТЦЫ И ДЕТИ»

Роман был задуман Тургеневым в 1860 г., а в феврале 1862 г. напечатан в журнале «Русский вестник». Позже Тургенев писал: «В основание главной фигуры, Базарова, легла одна поразившая меня личность молодого провинциального врача (он умер незадолго до 1860 г.). В этом замечательном человеке воплотилось — на мои глаза — то едва народившееся, ещё бродившее начало, которое потом получило название нигилизма. Впечатление, произведённое на меня этой личностью, было очень сильно и в то же время не совсем ясно: я... напряжённо прислушивался и приглядывался ко всему, что меня окружало, как бы желая проверить правдивость собственных ощущений. Меня смущал следующий факт: ни в одном произведении нашей литературы я даже намёка не встречал на то, что мне чудилось повсюду...»

И вот в новом тургеневском романе главным героем выступил представитель тех «новых людей», «русских Инсаровых», которые с конца 50-х годов входили в русскую общественную жизнь и во главе которых на передовых идейных позициях стояли Чернышевский, Добролюбов, Писарев. Отношение Тургенева к «новому человеку» было, по его же словам, не вполне ясным: Базаров был его «враг», к которому он чувствовал «невольное влечение». Разясняя своё произведение, Тургенев писал: «Вся моя повесть направлена против дворянства как передового класса». И ещё: «Это — торжество демократизма над аристократией».

Базаров Как же нарисован Базаров — «новый человек», «нигилист» и бунтарь, разночинец, ставивший своей программной задачей «сперва... место расчистить», а «строить» потом?

Базаров—демократ, человек, который прошёл суровую школу труда и лишений, прожил «горькую», тернистую жизнь.

Человек из народа, внук дьячка, пахавшего землю, сын бедного уездного лекаря, Базаров «владел особенным умением возбуждать к себе доверие в людях низших, хотя он никогда не потакал им и обходился с ними небрежно». К Базарову тянутся простые люди, которые чувствуют, что он «свой брат, не барин». В усадьбе Кирсановых с ним быстро «освоилась» скромная и застенчивая Феничка, «слуги также привязались к нему», лакей Пётр «ухмылялся и светлел», как только Базаров обращал на него внимание, «дворовые мальчишки бегали за «дохтуром», как собачонки».

Демократизм Базарова наглядно отражён в его портрете, речи, биографии, занятиях, чертах характера и мировоззрении.

Тургенев нарисовал запоминающийся портрет разночинца Базарова: его лицо, «длинное и худое, с широким лбом, кверху плоским, книзу заострённым носом, большими зеленоватыми глазами и висячими бакенбардами песочного цвета... оживлялось спокойной улыбкой и выражало самоуверенность и ум».

Говорит Базаров «ленивым, но мужественным голосом», походка у него «твёрдая и стремительно смелая», его длинные и густые тёмно-белокурые волосы «не скрывали крупных выпуклостей просторного черепа». Одевается он просто и, в отличие от аристократа Павла Петровича, который «очень возился с туалетом», подчёркнуто небрежно относится к своей «одежке». В деревню к Кирсановым он приехал «в длинном балахоне с кистями»; здороваясь с отцом Аркадия, протягивает ему «обнажённую, красную руку», по-видимому, никогда не знавшую перчаток.

Так с помощью искусно подобранных деталей Тургенев создаёт внешний облик одного из «новых людей».

Демократизм Базарова отчётливо проявляется в его речи, лишённой каких бы то ни было словесных украшений (Аркадия он просит «не говорить красиво»), насыщенной пословицами и поговорками: «Взялся за гуж — не говори, что не дюж»; «Шила в мешке не утаишь»; «Там хорошо, где нас нет»; «Мёртвый живому не товарищ»; «Бабушка ещё надвое сказала»; «Днём с огнём не сыскать» и т. п.

Свободно владея богатствами народного языка, Базаров часто слегка изменяет народные выражения, легко и естественно вводит их в свою речь: «не богам же, в самом деле, горшки обжигать»; «у твоего отца, видно, губа не дура»; «от копеечной свечи, вы знаете, Москва сгорела»; «бедность, говорят, не порок»; «дурь из него не вся вышла»; «в тихом омуте... ты знаешь...» и т. п.

Говорит Базаров ясно и просто, свои мысли выражает с суровой и мужественной прямоотой, без всякой уклончивости, не вынуждая себя к притворной любезности. Это ясно видно из тех оценок, которые он даёт людям враждебного лагеря, «феодалам»: Павел Петрович — «архаическое явление», «уездный аристократ», «идиот»; Николай Петрович — «божья коровка», «добрый малый», но «человек отставной, его песенка спета»; Аркадию он говорит: «Ты нежная душа, размазня...»; «Наша пыль тебе глаз выест, наша грязь тебя замазает, да ты и не дорос до нас...»

Человек дела, он говорит чётко и сжато и, до предела сгущая мысль в слове, чеканит свои (не всегда верные) афоризмы: «Порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта»; «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник»; «Я ничьих мнений не разделяю — я имею свои» и т. д.

В романе нет подробной биографии Базарова, но читателю ясно, что Базаров прошёл суровую, тяжёлую жизненную школу, которая закалила его. Базаров окончил университет, но на своё

образование он «копейки лишней» не взял у родителей. Родители, по словам Писарева, только подсадили Базарова на нижнюю ветвь «древа знания», а на вершину он поднялся сам. Своими знаниями, а они у него очень обширны, Базаров обязан себе. Вот почему он с гордостью заявляет: «Всякий человек сам себя воспитать должен, — ну, хоть как я, например...»

Характерная черта демократа-разночинца Базарова — любовь к труду. Приехав на отдых в усадьбу Кирсановых, он сейчас же принимается за работу: собирает гербарии, занимается анатомией, физическими и химическими опытами, «по целым часам возится» с микроскопом. «Жизнь в Марьине, — замечает как бы вскользь Тургенев, — текла своим порядком: Аркадий сибаритствовал, Базаров работал». К тем, кто, как Павел Петрович, живёт, ничего не делая, Базаров относится с нескрываемым презрением.

Труд, непрестанная деятельность — его «стихия». Из дома своих стариков родителей он уезжает в Марьино потому, что ему «работать хочется, а здесь нельзя». Вернувшись домой после дуэли с Павлом Петровичем Кирсановым, Базаров говорит отцу: «Я к тебе на целых шесть недель приехал, старина... я работать хочу». Не случайно, говоря о Базарове, Тургенев роняет замечание: «На него нашла лихорадка работы».

Роман «Отцы и дети» был написан тогда, когда лучшая часть русской передовой молодёжи была увлечена изучением естественных наук. Это было то время, когда, как писал критик-марксист В. В. Воровский, «разночинец обручился со знанием... понимая под последним естественноисторические науки». То, что Тургенев сделал своего героя врачом, естественником, материалистом, — не случайность, а характерная примета времени.

Разночинцы-демократы 60-х годов не ограничивали свои интересы одной наукой. Они стремились к широкой общественной деятельности, к уничтожению самодержавия, крепостничества.

Базаров показан Тургеневым как сторонник самого «полного и беспощадного отрицания». «Мы действуем в силу того, что мы признаём полезным», — говорит Базаров. «В теперешнее время полезнее всего отрицание, — мы отрицаем». Что ж отрицает Базаров? На этот вопрос он сам даёт короткий ответ: «Всё» — и в первую очередь то, что Павлу Петровичу «страшно вымолвить», — самодержавие, крепостное право и религию. Базаров отрицает всё то, что порождено «безобразным состоянием общества»: народную нищету, несправедливость, темноту, патриархальную старину, общину, семейный гнёт и т. д.

Такое отрицание, бесспорно, носило революционный характер и было свойственно революционным демократам 60-х годов. Это прекрасно понимал сам Тургенев, в одном из писем по поводу «Отцов и детей» говоривший о Базарове: «Он честен, правдив и демократ до конца ногтей... если он называется нигилистом, то надо читать: революционером».

«Демократ до конца ногтей», Базаров ненавидит барство и в свою очередь со стороны бар вызывает к себе чувство ответной ненависти. Его «схватки» с Павлом Петровичем — отражение взаимной классовой ненависти. Базарову чужды и враждебны аристократизм Павла Петровича, его привычки, манеры, барское безделье. В свою очередь Павел Петрович «всеми силами души своей возненавидел Базарова: он считал его гордецом, нахалом, циником, плебеем; он подозревал, что Базаров не уважает его, что он едва ли не презирает его».

Важными чертами мировоззрения Базарова являются его атеизм и материализм. Он не верит в бога, отрицает религию и этому отрицанию остаётся верен до конца: перед смертью он отказывается причаститься, и религиозные обряды над ним совершили тогда, когда «он впал в совершенное беспамятство».

Базаров — человек острого и сильного ума, незаурядная, крепкая, волевая, честная натура. Его ненависть и его любовь искренни и глубоки. Когда пришла к нему «сильная и тяжёлая» страсть, он сумел одержать над ней нелёгкую победу, и насколько он здесь оказался выше и человечнее той женщины, которая больше всего на свете дорожила своим «спокойствием»!

В истории дуэли с Павлом Петровичем Базаров обнаружил своё духовное превосходство над противником, вынужденным признать, что «господин Базаров вёл себя отлично». Несомненно его затаённая под внешней суровостью большая любовь к своим «старикам». Великолепно написанные картины болезни и смерти Базарова дорисовывают образ этого «гиганта» чертами глубокой и жизненной правдивости.

Но во многом правильно, исторически правдиво передав в образе Базарова типичные черты революционеров-демократов своего времени, нарисовав своего героя с несомненной любовью и сочувствием, Тургенев сообщил ему и несвойственные разночинцам-революционерам черты.

Тургеневский герой решительно отрицает всякое искусство: музыку, поэзию, живопись. Нелепым и смешным ему кажется то, что Николай Петрович «с чувством» играет на виолончели сладостную мелодию Шуберта, читает Пушкина. Кстати, ни биографии, ни творчества Пушкина Базаров не знает: он полагает, что Пушкин «в военной службе служил», приписывает поэту такие слова, которых тот никогда не писал и не произносил. Рафаэль, по мнению Базарова, «гроша медного не стоит», а русские художники — «и того меньше». Таким образом, нигилистическое отрицание искусства, которое было присуще небольшой части разночинцев 60-х годов, Тургенев выдал за черту, свойственную всем революционерам-демократам, которые на самом деле отрицали только «искусство для искусства», «чистое искусство».

Материализм Базарова — поверхностный, грубый материализм. Он отождествляет законы природы и законы человеческой жизни, физиологические и психические явления, считает, что

у всех людей «нравственные качества» одни и те же, потому что «у каждого из нас мозг, селезёнка, сердце, лёгкие одинаково устроены»; любовь, дружбу, честность он называет «ощущениями».

Базаров отрицал возможность наслаждения красотой природы, «любовь в смысле идеальном, или, как он выражался, романтическом, называл белибердой, непростительной дурью». Подобные взгляды на природу, на любовь также были чужды тем революционерам-разночинцам, которые считали своими вождями Чернышевского и Добролюбова. Тургенев огрубил и обеднил образ своего героя, заставив его высказать мысль о том, что между женщинами «свободно мыслят... только уроды», показав его безразличие к делу освобождения женщины от общественного и семейного угнетения, лишив его мечты о социалистическом будущем родины.

В силу противоречивости и ограниченности своего мировоззрения Тургенев не смог дать полный, во всём и до конца правдивый образ революционного демократа-разночинца.

В романе нет биографии Базарова (нет истории того, как он вырос и сложился как человек), а главное, он показан вне своей деятельности: читатель не видит ни базаровского «дела», ни той среды, где Базаров «свой». Отсюда — некоторая неполнота его образа, в котором не дорисованы черты Базарова-деятеля. Есть и недосказанность в характеристике его политических взглядов, объясняемая тем, что он гостит у «чужих» — у «феодалов» Кирсановых, у «герцогини» Одинцовой. С кем из них он может говорить о своём «деле» всерьёз, найти сочувствие и единомыслие? Якобы передовая женщина Кукшина, «либерал» в «славянофильской венгерке» Ситников ещё менее могут вызвать Базарова на полную откровенность. «Чужой» он и под родительским кровом. Для отца Базаров — будущий знаменитый медик. Для матери — «Енюша» и «красавчик», и, когда Базаров с ней, ему «сказать нечего». Либерал, «постепеновец», Тургенев не мог, разумеется, видеть в нигилисте Базарове своего положительного героя. Но он хотел, чтобы читатель «полюбил» Базарова (но отнюдь не «базаровщину» — практику общественной «ломки») «со всей его грубостью, бессердечностью, безжалостной сухостью и резкостью». Он не хотел придавать ему ненужной «сладости», делать его «идеалом», а хотел «сделать его волком» и всё-таки «оправдать его». В Базарове ему «мечталась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная и всё-таки обречённая на погибель, потому что она всё-таки стоит ещё в преддверии будущего...» Образом Базарова Тургенев высказал мысль: «русские Инсаровы» пришли, но не пришло ещё их время.

Базаров говорит Аркадию на прощанье: «Мы прощаемся навсегда... для нашей горькой, терпкой, бобыльной жизни ты не создан. В тебе нет ни дерзости, ни злости, а есть молодая сме-

лость да молодой задор; для нашего дела это не годится. Ваш брат, дворянин, дальше благородного смирения или благородного кипения дойти не может, а это пустяки. Вы, например, не дерётесь — и уже воображаете себя молодцами, — а мы драться хотим. Ты невольно любишь себя собою, тебе приятно самого себя бранить; а нам это скучно — нам других подавай! Нам других ломать надо! Ты славный малый; но ты всё-таки мякенький, либеральный барич. Прощайте, синьор!»

В этих словах Базарова выступают главные черты его социального облика, раскрывается и основной замысел романа — конфликт «синьоров» и «нигилистов», «отцов» и «детей», между которыми не может быть примирения и единства.

Павел Петрович В качестве главного противника Базарову противопоставлен в романе Павел Петрович Кирсанов, человек с «щегольски-сухой» душой. Сын боевого генерала 1812 г., он окончил Пажеский корпус, и его ожидала блестящая военная карьера. Неудачная любовь к женщине с «загадочным взглядом», княгине Р., перевернула всю его жизнь. Он вышел в отставку, скитался в чужих краях, потом вернулся в Россию, скучал, ничего не делая, и так прошло десять «бесцветных, бесплодных, быстрых лет».

Павел Петрович — аристократ, «грансиньор», настолько чуждый народу, что «и говорить-то с ним не умеет»; мужик, по словам Базарова, не признаёт в Павле Петровиче своего «соотечественника». Разговаривая с крестьянами, он «морщится и нюхает одеколон»; слугам и людям из народа он внушает страх.

Живя в деревне у брата, Павел Петрович сохранил всю строгую чопорность своих аристократических привычек. Поклонник английских аристократов, он «всю жизнь свою устроил на английский вкус»: читает только английские книги и газеты, одевается на английский манер, уехав за границу, «знается больше с англичанами».

Подчёркивая оторванность своего героя от народа, Тургенев вводит в его речь множество иностранных слов, которые, как замечает Базаров, «русскому человеку даром не нужны». Барское пренебрежение к языку народа проявляется у Павла Петровича и в употреблении таких словечек, как *эфтим*, *эфто*.

Базарова Павел Петрович возненавидел, как только тот приехал в Марьино. И эта ненависть сказывается в его суждениях о Базарове: *лекаришка*, *шарлатан*, *волосатый*, *господин нигилист* и т. д.

Павел Петрович умён, но в спорах с Базаровым он неизменно терпит поражения, его «ледяная вежливость» сменяется вызывающей резкостью и грубостью, ему изменяет хладнокровие, он испытывает «тайное раздражение». В конце концов в беседе с братом он вынужден сделать признание: «Я начинаю думать, что Базаров был прав, когда упрекал меня в аристократизме.

Нет, милый брат, полно нам ломаться и думать о свете... пора нам отложить в сторону всякую суету».

Павел Петрович — один из тех дворян, которые, по словам самого Тургенева, составляли «сливки» дворянского общества. Писатель отмечает его «безукоризненную честность», «заступничество за крестьян», щедрость — и в то же время с тонкой иронией показывает несостоятельность барских «принсипов» своего героя. Особенно наглядно это чувствуется в сцене дуэли Павла Петровича с Базаровым. «Дуэль,— писал Тургенев,— введена для наглядного доказательства пустоты элегантно-дворянского рыцарства, выставленного преувеличенно комически».

В конце романа, досказывая историю бесполезной жизни своего героя, Тургенев с некоторым сочувствием замечает: «Жить ему тяжело... тяжелей, чем он сам подозревает». Но как упрёк и осуждение Павлу Петровичу звучат насмешливые слова писателя: «Он ничего русского не читает, но на письменном столе у него находится серебряная пепельница в виде мужицкого лаптя». Этот серебряный лапоть — вот и вся связь с родиной, какая осталась у «мертвеца» Павла Петровича Кирсанова.

**Николай
Петрович**

Во многом отличается от Павла Петровича его брат Николай Петрович.

Он скромен и застенчив, слабохарактерен и чувствителен. Николай Петрович несколько заискивающе любезен с Базаровым, побаивается брата, конфузится перед сыном. В нём много того, что так ненавистно Базарову: мечтательности, «ро-мантизма». Поэзия, музыка, красота природы покоряют его.

Но в образ Николая Петровича Тургенев вкладывает и другие черты. «Совсем седой, пухленький и немного сгорбленный», Николай Петрович, смущаясь своей «отсталостью» и живущими в нём «следами барства», хлопочет о том, чтобы «стать в уровень с современными требованиями». Он хозяин и агроном. Он гордится тем, что «крестьян устроил, ферму завёл», что его «в губернии красным величают». С хозяйством у него, правда, не всё ладится. Безотрадные бестолковые хлопоты по имени доводят его иногда до отчаяния («Сил моих нет! — не раз с отчаянием восклицал Николай Петрович.— Самому драться невозможно, посылать за становым — не позволяют принципы, а без страха наказания ничего не поделаешь!»).

Не ладится у него и с общественной деятельностью. Он, иронически замечает писатель, «трудится изо всех сил... произносит длинные речи» (он придерживается того мнения, что мужичков надо «вразумлять», частым повторением одних и тех же слов «доводить их до истомы»).

В идейном плане романа лицо Николая Петровича хорошо определяется его размышлением после «схватки» с «нигилистом» за вечерним чаем: «Мне кажется, что они дальше от истины, нежели мы, а в то же время я чувствую, что за ними есть что-то, чего мы не имеем, какое-то преимущество над нами...

Молодость? Нет: не одна только молодость. Не в том ли состоит это преимущество, что в них меньше следов барства, чем в нас?» Неуверенно-вопросительный тон этого размышления, слова: *кажется, чувствую, что-то, какое-то* — типичны для Николая Петровича, натуры дряблой, «слабой», более эмоциональной, чем волевой.

Сочувствие Тургенева этому простому и доброму русскому барину, «лучшему» представителю среднедворянской помещн-усадебной среды, несомненно. Тургенев не отказывался видеть в Николае Петровиче многое, близкое ему самому.

Аркадий Проторенной дорогой, по стопам отца, суждено, видимо, идти молодому Аркадию Кирсанову. Базаровское влияние исчезло быстро — как только Аркадий окунулся в «свою» среду. «Погодите, мы вас переделаем», — угрожала ему Катя. Аркадия, собственно, и «переделывать» нечего. Он — «ручной», по определению Базарова, — «птенец», «нежная душа, размазня». Он очень скоро оказался у «прелестных ножек» Кати, перестал искать свои идеалы там, «где искал их прежде», перестал быть «заносчивым мальчиком». Базаров прав, предрекая, что энергичная Катя, став женой Аркадия, заберёт его в руки. В эпилоге романа о нём сказано: «Аркадий сделался рьяным хозяином», и «ферма уже приносит значительный доход».

Старики Базаровы С покоряющей задушевностью нарисовал Тургенев стариков Базаровых — людей простых, наивно-старомодных, доживающих свой век в «стареньком и тёпленьком» домике под соломенной крышей. Они боготворят своего сына, которому — по их убеждению — суждена великая будущность. В нём вся их жизнь, вся их гордость. Но Базаров не любит «нежностей», и они стыдливо прячут перед ним свои чувства, свою трепетную заботливость о нём.

Как живой встаёт перед нами Василий Иванович Базаров, «высокий, худощавый человек с взъерошенными волосами и тонким орлиным носом», с трубкой в зубах, «отставной ветеран» (как он себя именует). Он прожил долгую кочевую жизнь военного лекаря, «в каких только обществах не бывал, с кем не важивался!» Не без гордости бережёт он воспоминание из далёких лет своей походной жизни: «Я у князя Витгенштейна и у Жуковского пульс щупал». Живёт в нём и другое, утаённое воспоминание — о декабристах: «Тех-то, в южной армии, по четырнадцатому, вы понимаете (и тут Василий Иванович значительно сжал губы), всех знал наперечёт».

Он старается «не отставать от века», быть тем «мыслящим человеком», для которого «нет захолустья». Ему не хочется перед такими передовыми людьми, как Базаров и Аркадий, ударить лицом в грязь, и он пытается блеснуть перед ними своим интересом к науке, заводит речь «о тяжёлых опасениях, внушаемых ему наполеоновской политикой и запутанностью итальянского вопроса». Выражается он витиевато («пора путешественникам

в объятия к Морфею»; «все в натуре вещей»; «неудобно ли вдохнуть перед чаем утреннюю свежесть»; «и великие мира сего не гнушаются провести короткое время под кровом хижины»), вставляет в свою речь то французские (*анаматёр, оммфе, волату*), то, чаще, латинские слова; щеголяет начитанностью, называет Руссо, Цинцинната, Горация, Парацельсия, «гуморалиста» Гоффмана, Броуна «с его витализмом»¹. Простой и взволнованной, уже без всяких прикрас, становится его речь, когда безутешное горе (болезнь и смерть сына) рушится на его голову.

Под стать ему Арина Власьевна, «кругленькая, низенькая старушка» с «пухлыми ручками». Её набожность и чувствительность, вера в приметы, гадания, заговоры, сны, домовых, леших, в дурные встречи, в скорый конец света; её боязнь «мышей, ужей, лягушек, воробьёв, пиявок, грома, холодной воды, сквозного ветра, лошадей, козлов, рыжих людей и чёрных кошек»; её любовь покушать и поспать; её доброта, мнительность и слезливость — рисуют её образ: «настоящей русской дворяночки прежнего времени», которой следовало бы жить «лет за двести, в старомосковские времена». Приезд сына переполнил всё её существо слезами радости, вздохами, заботами об «Енюшечке», которого она «любит и боится несказанно». Образная народно-русская речь живёт в устах Арины Власьевны. Утешая мужа после отъезда Базарова и Аркадия, она говорит ему: «Что делать, Вася! Сын — отрезанный ломоть. Он, что сокол: захотел — прилетел, захотел — улетел; а мы с тобой, как опёнки на дупле, сидим рядком, и ни с места».

Современники об «Отцах и детях»

Ни одно из произведений Тургенева не вызывало таких противоречивых толков, таких долгих и страстных споров, как роман «Отцы и дети». Одни (например, издатель «Русского вестника» Катков) увидели в Базарове «апофеоз» и восхваление «нигилиста», «поставленного на очень высокий пьедестал», «подавляющего всё окружающее». Другие — и таких было очень много — поняли Базарова как «клевету» и «карикатуру» на молодое поколение. Особенно резко выступил критик «Современника» М. Антонович, находя, что роман «Отцы и дети» крайне неудовлетворителен и в художественном отношении. На совершенно иных позициях в оценке романа стоял Писарев, который видел в Базарове нового героя эпохи. «Базаров, — по словам Писарева, — представитель нашего молодого поколения: в его личности сгруппированы те свойства, которые мелкими долями рас-

¹ *Волату* (франц. *voilà tout*) — вот и всё, *оммфе* (франц. *homme fait*) — настоящий мужчина; *анаматёр* (франц. *en amateur*) — даром, любительски. *Гоффман* — немецкий врач. *Броун* — английский врач. *Парацельсий* (1493—1541) — немецко-швейцарский врач. *Гораций* (65—08 гг. до н. э.) — римский поэт. *Цинциннат* (V век до н. э.) — римский государственный деятель, добровольно удалившийся в деревню, где занимался сельским хозяйством. *Руссо Жан-Жак* (1712—1778) — передовой французский мыслитель и писатель.

сыпаны в массах, и образ этого человека ярко и отчётливо вырисовывается перед воображением читателей. Тургенев вдумался в тип Базарова и понял его так верно, как не поймёт ни один из наших молодых реалистов».

Оценивая роман, Писарев, между прочим, писал: «Изучив характер Базарова... Тургенев видит, что для него нет ни деятельности, ни счастья... Не имея возможности показать нам, как живёт и действует Базаров, Тургенев показал нам, как он умирает... Весь интерес, весь смысл романа заключается в смерти Базарова... Базаров не оплошал, и смысл романа вышел такой: теперешние молодые люди увлекаются и впадают в крайность, но и в самых увлечениях сказывается свежая сила и неподкупный ум; эта сила и этот ум без всяких посторонних пособий и влияний выведут молодых людей на прямую дорогу и поддержат их в жизни. Кто прочёл в романе Тургенева эту прекрасную мысль, тот не может не изъявить ему глубокой и горячей признательности как великому художнику и честному гражданину России».

Писарев не учитывал того, что в образе Базарова не нашли отражения многие существенные черты подлинно нового и положительного героя — революционера-демократа, и, с другой стороны, того, что этому новому герою вовсе не свойственны некоторые проявления базаровского нигилизма (отношение к искусству, к любви, к красоте). Молодое поколение не хотело узнавать себя в образе Базарова. Нигилист-отрицатель не отвечал представлению о борце-революционере, о том положительном герое, воплощение которого в литературе хотело бы видеть молодое поколение и которое оно нашло очень скоро в романе Чернышевского «Что делать?».

Тургенев был смущён бурной полемикой по поводу романа. Вспоминая позднее эти страстные и противоречивые толки, вызванные «Отцами и детьми», Тургенев писал: «Я испытал тогда впечатления хотя разнородные, но одинаково тягостные. Я замечал холодность, доходившую до негодования, во многих мне близких и симпатичных людях; я получал поздравления, чуть не лобзания, от людей противного мне лагеря, от врагов». Он получал письма, в которых одни обвиняли его «в оскорблении молодого поколения, в отсталости, в мракобесии», другие упрекали с негодованием «в низкопоклонстве» перед этим молодым поколением. Сам Тургенев не упрекал себя в том, что, создав образ Базарова, он погрешил против «художественной правды», которой он дорожил более всего. «Более всего,— писал он однажды,— интересуюсь живою правдою человеческой физиономии». Убеждённый противник всякой фальши в искусстве, он писал в «Литературных и житейских воспоминаниях»: «Точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни есть высочайшее счастье для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями», И если Тургенев неверно понял

«нового человека» Базарова, то он стремился и тут остаться прежде всего честным, взыскательным, объективным художником.

В частных письмах и в заметке «По поводу «Отцов и детей» Тургенев защищал своё «любимое детище» — Базарова, который был в его понимании честным, правдивым, демократом до мозга костей, «провозвестником, крупной фигурой, одарённой известным обаянием, не лишённой некоторого ореола». Салтыкову-Щедрину он писал: «Скажите по совести, разве кому-нибудь может быть обидно сравнение с Базаровым. Не сами ли вы замечаете, что это самая симпатичная из всех моих фигур».

Цельность характера и нравственная сила, правдиво запечатлённые в образе Базарова, привели к тому, что многие современники подражали герою романа Тургенева. По свидетельству И. Е. Репина, «из литературы два героя — как образчики для подражания — преобладали в студенчестве: Рахметов и Базаров».

Художественные особенности романа «Отцы и дети»

Романы Тургенева — своеобразная художественная летопись эпохи 40—70-х годов XIX в. Их темы, идеи и образы неразрывными нитями связаны с тем временем, когда жил и творил писатель. Это *социальные романы*, предшественниками которых в русской литературе были «Евгений Онегин» Пушкина, «Герой нашего времени» Лермонтова, «Кто виноват?» Герцена.

Стремясь запечатлеть в художественной форме быстро сменявшие друг друга этапы развития русской общественной жизни, Тургенев приурочивает действие своих романов к точно обозначенному времени. Так, действие романа «Накануне» начинается летом 1853 г., «Отцов и детей» — 20 мая 1859 г., «Дыма» — 10 августа 1862 г.

Основу тургеневских романов составляет идейная борьба, столкновение людей с различными, часто непримиримо враждебными взглядами. *Конфликт*ом, положенным в основу романа «Отцы и дети», и является не борьба людей разных возрастов, разных поколений, а борьба нового со старым, «схватки» демократа-разночинца Базарова с дворянами Кирсановыми. *Центральными героями* романа являются поэтому Базаров, олицетворяющий собой русскую «новью», как её себе представлял Тургенев, и старая, барская Россия, представленная «феодалами» Кирсановыми, скучающей «герцогиней» Одинцовой, сановным «тузом» Колязиным, суетливым «деспотом» губернатором «Бурдалу».

Главный *композиционный* приём «Отцов и детей» — антитеза, противопоставление. Тургенев так строит роман, что две борющиеся силы всё время находятся в центре внимания читателя. Особое место при этом отведено Базарову: в романе 28 глав, и только в двух из них не появляется Базаров. Умирает Базаров — кончается роман, и Тургенев, в коротком послесловии бегло досказывая дальнейшую судьбу остальных героев, последние, глубоко прочувствованные строки посвящает Базарову.

Идейное лицо героев тургеневских романов отчётливее всего выступает в *спорах*. Спорами переполнены романы Тургенева. И это отнюдь не случайно. Рудины и Лаврецкие — люди 40-х годов, герои первых романов Тургенева — выросли в духовной атмосфере московских кружков, где велась непрестанная борьба мнений и где идейный спорщик был типичной, исторически характерной фигурой. С ещё большим ожесточением отражая классовые противоречия и разногласия, переходя в резкую журнальную полемику, велись идейные споры в 60-е годы. В «Отцах и детях» они отражены спорами, «схватками» между Кирсановыми и Базаровым. Важнейшее значение в романе поэтому приобретает *диалог-спор*.

Старая, уходящая Русь не сдаётся без боя, новая, молодая Россия не только не уклоняется от него, но неизменно выходит победителем из столкновений. «Базаров, по-моему, постоянно разбивает Павла Петровича, а не наоборот», — писал Тургенев одному из своих знакомых, и в этих словах писателя выразилось его понимание духовного превосходства демократии над барством.

Тургенев — великолепный мастер *речевых характеристик*. Его герои говорят так, что словами передаются не только их мысли, но и характеры, привычки, неповторимое человеческое своеобразие.

Сурова и проста, как и сам герой, речь Базарова. От неё веет большой сдержанной силой, прямоотой, чувством человеческого достоинства, верой в себя и в своё дело. Выше уже говорилось о том, что основой речи «плебея» Базарова является язык народа. Базаров не только постоянно пользуется пословицами и поговорками: он, враг манерной, утончённой речи, охотно пользуется просторечными, подчас грубоватыми словами и выражениями: *пора бросить эту ерунду; слышали мы эту песню; врал, должно быть; чёрт меня дёрнул; ан нет; тоска одолеет; расслапился, белиберда, плюхнуть* и т. д.

В противоположность Базарову, Павел Петрович говорит с подчёркнутой, «изысканною учтивостью»: «Вы изволите выражаться», «я имею честь предложить вам», «чувствительно вам обязан», «засим, милостивый государь, мне остаётся только благодарить вас и возратить вас вашим занятиям. Честь имею кланяться».

Эпизодические персонажи часто обрисованы у Тургенева при помощи выразительной *речевой детали*. Так, «цивилизованный» лакей Пётр, который «совсем ооченел от глупости и важности», произносит все *е* как *ю*: *тюпюрь, обюсючюн* | сварливая, злая тётка Одинцовой, «княжеское отродье», по меткому определению Базарова, произносит только одну фразу: «А что пишет *кнесь* Иван?» — и в этих нескольких словах угадывается её старомодная спесивость.

Портреты героев помогают понять их духовную сущность. Особенно наглядно это видно на контрастных портретах Базарова и Павла Петровича. Если лицо Базарова, его «красные об-

нажённые» руки, «балахон с кистями», вся его «одежонка» рисуют портрет человека, близкого народу, то «изящный и породистый» «облик» Павла Петровича, его красивые белые руки «с длинными розовыми ногтями» («ногти-то, ногти, хоть на выставку посылай!») — насмешливо замечает Базаров Аркадию), «душистые усы», «английский съют, модный низенький галстук», «удивительные воротнички» и то, что при знакомстве с Базаровым Павел Петрович только «слегка наклонил свой гибкий стан... но руки не подал и даже положил её обратно в карман», — создают образ холеного и надменного аристократа.

Один из лучших пейзажистов в мировой литературе, Тургенев запечатлел в своих рассказах, повестях и романах мир русской природы. Его пейзажи отличаются безыскусственной красотой, жизненностью, поражают удивительной поэтической зоркостью и наблюдательностью.

Как и во всех произведениях Тургенева, пейзаж в «Отцах и детях» приобретает важное значение. Так, начальный пейзаж романа (глава III), изображающий бедность, нищету, запустение («Речки с обрытыми берегами, и крошечные пруды с худыми плотинами, и деревеньки с низкими избёнками под тёмными, часто до половины размётанными крышами, и покривившиеся молотильные сарайчики... и церкви... с обвалившеюся кое-где штукатуркою... и разорёнными кладбищами...»), как бы подводит к мысли о необходимости уничтожения тех порядков, которыми порождены эта бедность и запустение. И в той же главе картина весеннего пробуждения природы вносит в роман светлую, бодрящую ноту надежды на то, что час обновления родины не за горами.

Нелепость, вздорность затеянной Павлом Петровичем дуэли с Базаровым оттеняется описанием «славного, свежего» утра (глава XXIV), росы, которая «блистала серебром на паутинках», неба, с которого «сыпались песни жаворонков», фигурой крестьянина, гнавшего «двух спутанных лошадей». («Вот этот тоже рано встал, — подумал Базаров, — да, по крайней мере, за делом; а мы?»)

Пейзажем главы XI (описание летнего вечера) Тургенев показывает, как глубоко и сильно действует природа на человека, являясь источником его настроений, чувств, мыслей. Картина вечеряющего дня настраивает Николая Петровича на мечтательный лад, будит в нём грустные воспоминания и даёт опору той мысли, что (вопреки мнению Базарова: «И природа пустяки») «можно сочувствовать природе», наслаждаться её неумирающей красотой.

Лирической печалью и скорбными раздумьями проникнут заключительный пейзаж романа: описание сельского кладбища, на котором похоронен Базаров (глава XXVIII). В это описание Тургенев внёс свою оценку Базарова и его дела. С любовью и искренней болью говорит писатель о Базарове и в то же

время пейзажем утверждает мысль о том, что «страстное, грешное, бунтующее сердце» его героя билось во имя временных, преходящих целей: цветы, растущие на могиле Базарова, «говорят... о вечном примирении и о жизни бесконечной».

Существенную роль в романах Тургенева играет лирический элемент. Глубокой лиричностью проникнуты эпилоги его романов «Рудин», «Дворянское гнездо», «Отцы и дети».

Повести и рассказы

Особое место в творчестве Тургенева занимают его повести и рассказы. Они как бы сопутствовали его романам, окружали их. Если в основе романа лежал широкий охват жизни, художественное отражение того или иного исторического момента с центральным «героем своего времени», то в основу повести или рассказа ложился частный жизненный случай, вскрывавший интимный мир сложных душевных переживаний: «Затишье», «Переписка», «Фауст», «Ася», «Первая любовь», «Вешние воды» — лучшие образцы тургеневской повести, насыщенной философскими раздумьями и грустью, на богатом фоне лирического пейзажа.

Последние произведения Тургенева

«Новь» была последним произведением стареющего Тургенева, в котором он ставил проблему большого общественного значения. Неудача романа Тургенев переживал тяжело. Другим он написал: «Я никогда не подвергался такому единодушному порицанию в журналах... я твёрдо решил более не писать и положить перо, которое служило мне более 30 лет, пора в отставку...» «Это уже, конечно, моя последняя работа. Довольно!» Но и теперь он не «положил пера». Он написал «таинственные повести»: «Песнь торжествующей любви», «После смерти» («Клара Милич»), рассказы-воспоминания («Старые портреты», «Отчаянный») и серию художественных миниатюр, которые были напечатаны в «Вестнике Европы» (1882) под общим заглавием «Стихотворения в прозе».

Горькие раздумья о бренности жизни, о старости, о смерти, воспоминания о прожитом и далёком — преобладающая тематика этих ритмично звучащих миниатюр, жемчужин тургеневской прозы. Среди них выделяется несколько стихотворений острого социального смысла, например «Ши», «Два богача» и особенно «Порог», где Тургенев дал трагический и прекрасный образ русской девушки-революционерки. Знаменательной концовкой всей этой лирической поэмы было стихотворение «Русский язык».

Значение творчества Тургенева

Вслед за Пушкиным, Гоголем, Лермонтовым, их последователем и продолжателем, среди других великих писателей в русской литературе XIX в. прошёл свой долгий, сорокалетний творческий путь Тургенев. Уже в начале этого пути, в 40-х годах, его талант был отмечен и оценён Гоголем и Белинским.

«Изобразите мне,— писал Гоголь (в 1847 г.) П. В. Анненкову,—портрет молодого Тургенева, чтобы я получил о нём

понятие как о человеке; как писателя я отчасти его знаю: сколько могу судить по тому, что прочёл, талант в нём *замечательный* и обещает большую деятельность в будущем». Несколько лет спустя Гоголь подтвердил своё мнение: «Во всей теперешней литературе больше всех таланта у Тургенева».

Давая отзывы о ранних произведениях Тургенева, определил характерные особенности его творчества Белинский. «Глубокое чувство действительности», «верную наблюдательность», «сердечность, симпатию ко всему живому», «способность схватывать сущность, а следовательно, и особенность каждого предмета», «благоуханную свежесть поэзии» и, наконец, то особенно ценное достоинство молодого писателя, которое обнаруживало в нём «сына нашего времени, носящего в груди своей все скорби и вопросы его», — вот что отмечал Белинский у молодого Тургенева. Прочитав рассказ «Хорь и Калиныч». Белинский с удивительной проницательностью разгадал, что в этом маленьком очерке талант Тургенева «обозначился вполне». «Главную характеристическую особенность» дарования Тургенева Белинский усматривал в том, что свой художественный вымысел Тургенев создаёт из виденного и изученного в жизни действительного материала», что сила Тургенева — в способности «верно и быстро понять и оценить всякое явление», разгадать его причины и следствия и, не покидая «почвы действительности», переработать взятое из жизни «содержание в поэтический образ», творчески претворяя «материал» в «картину более живую, говорящую и полную мысли, нежели действительный случай, подавший ему повод написать эту картину». Всё дальнейшее творчество Тургенева и было проявлением этого глубоко и верно охарактеризованного Белинским таланта художника-реалиста. В романе, повести и рассказе дал Тургенев художественную летопись нескольких десятилетий русской общественной жизни, «скорбей и вопросов» своего века и галерею правдивых образов и картин, нарисованных с мастерством первоклассного художника.

«Творчество Тургенева,— говорил М. И. Калинин,— имело не только художественное, но и общественно-политическое значение, которое... и придавало действительно художественный блеск его произведениям. Если изъять общественно-политическое содержание из произведений Тургенева, то они не заняли бы столь почётно́го места в истории русской литературы».

Его герои и героини вошли в ряды классических русских литературных образов, стали художественными обобщениями большой познавательной силы — отражением культурно-общественных этапов одной из самых замечательных эпох русской жизни (идеалисты 30—40-х, разночинцы 60-х, народники 70-х годов). Об отзывчивости Тургенева на запросы жизни Добролюбов писал: «Живое отношение к современности упрочило за Тургеневым постоянный успех у читающей публики. Мы можем смело сказать, что если Тургенев затронул какой-нибудь вопрос в своей

повести, если он изобразил какую-нибудь новую сторону общественных отношений,— это служит ручательством за то, что вопрос этот поднимается или скоро поднимется в сознании образованного общества, что эта новая сторона жизни начинает выдаваться и скоро выскажется перед глазами всех».

Тургенев не был революционером, но его произведения, полные раздумий о судьбе родины, согретые любовью к народу и глубокой верой в его великое будущее, помогали воспитанию русских революционеров. Вот почему Салтыков-Щедрин писал: «Литературная деятельность Тургенева имела для нашего общества руководящее значение, наравне с деятельностью Некрасова, Белинского и Добролюбова».

Велика общественная и литературная заслуга Тургенева, создавшего замечательные женские образы, полные жажды деятельности, самоотверженности и готовности к подвигу. Такие тургеневские героини, как Елена из романа «Накануне», девушка из стихотворения в прозе «Порог», вдохновляли на борьбу, звали на путь служения народу, были примером для многих современников писателя. «Тургенев,— говорил Л. Н. Толстой,— сделал великое дело тем, что написал удивительные портреты женщин. Может быть, таковых, как он писал, и не было, но когда он написал их, они появились. Это — верно; я сам наблюдал потом тургеневских женщин в жизни».

Ещё Белинский отметил у Тургенева «необыкновенное мастерство изображать картины русской природы». Певец русской природы, Тургенев с такой поэтической силой и непосредственностью показал пленительную красоту и прелесть русского пейзажа, как ни один прозаик до него.

Вместе со своими великими предшественниками — Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем — Тургенев явился одним из создателей русского литературного языка. «Наши классики,— писал Горький,— отобрали из речевого хаоса наиболее точные, яркие, веские слова и создали тот «великий, прекрасный язык», служить дальнейшему развитию которого Тургенев умолял Льва Толстого».

Тургенев достиг ещё при жизни мировой славы и оказал прогрессивное влияние на творчество ряда западных писателей.

«Записки охотника» стали очень популярны во Франции.

Ещё больше прибавили к славе Тургенева в Западной Европе его социально-психологические романы. Прогрессивные круги читателей были покорены той моральной чистотой в вопросах любви, какую обнаружил в своих романах Тургенев; их пленял образ русской женщины (Елены Стаховой), охваченной глубоким революционным порывом; поражала фигура воинствующего демократа Базарова.

Мопассан преклонялся перед Тургеневым — «великим человеком» и «гениальным романистом». Жорж Санд писала ему: «Учитель! Мы все должны пройти через Вашу школу».

Произведения Тургенева явились для европейского общества подлинным откровением о России, так как давали превосходный художественный комментарий к событиям русской жизни и истории.

Тургенев первый ознакомил зарубежных читателей с русским крестьянином («Записки охотника»), с русскими разночинцами и революционерами («Отцы и дети», «Новь»), с русской интеллигенцией (в большинстве романов), с русской женщиной (Наталья Ласунская, Лиза Калитина, Елена Стахова, Марианна и др.). Культурный мир по произведениям Тургенева узнал Россию как страну, куда переместился центр и революционного движения и идейных исканий эпохи.

И до наших дней Тургенев остаётся одним из любимых нами писателей. Живая правда жизни, давно отошедшей, не умирает в его образах. В. И. Ленин многократно цитировал Тургенева и особенно высоко ценил его «великий и могучий» язык.

В эпоху решительных и резких классовых столкновений, отстаивая свой «либерализм старого покроя», Тургенев не раз оказывался между двух огней. В этом — источник его идейных колебаний, но нельзя недооценивать мужества его ума, глубины его раздумий, широты его взглядов, которые высвобождали его из цепей классового эгоизма. Питомец помещичьей усадьбы, наследник дворянской культуры, Тургенев был одним из лучших прогрессивных представителей своего бурного и сложного «переходного» времени. В его сочинениях всегда — открытая, искренняя мысль, правда (как он её понимал, страшась «проклятой идеализации действительности») и подлинная, умная любовь к человеку, родине, природе, красоте, искусству.

Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ

1828 - 1889



ЖИЗНЬ И. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Центральной фигурой эпохи 50—60-х годов был великий русский учёный, писатель и революционер Николай Гаврилович Чернышевский.

Детство и юность

Он родился 12 июля 1828 г. в Саратове в семье священника. Отец Чернышевского не был похож на большую часть русского православного духовенства. «Это был не поп или, по крайней мере, очень мало поп»,— писал о нём «Колокол» Герцена.

Саратов в те годы был глухим провинциальным городом, в котором единственная книжная лавка закрылась из-за отсутствия покупателей, городом, населённым косными, ограниченными обывателями.

У отца Чернышевского была хорошая библиотека с большим количеством светских книг. Уже в детстве Чернышевский познакомился с сочинениями Пушкина, Жуковского, Гоголя, статьями Белинского, лучшими созданиями мировой литературы, прочитал множество книг по истории, географии и другим наукам.

Одарённый замечательными способностями, Чернышевский к 16 годам овладел латинским, греческим, французским, немецким и английским языками и был хорошо знаком с языками древнееврейским, татарским, персидским и польским. Большую часть этих знаний он приобрёл в результате неутомимого самостоятельного труда.

Он рано стал, по собственным словам, «библиофагом, пожирателем книг», но страсть к приобретению знаний не мешала ему оставаться живым, жизнерадостным подростком, общим любимцем товарищей, другом крепостной детворы.

Он рано познакомился с ужасами крепостного быта и с горячей любовью относился ко всем обездоленным и неимущим.

Отец Чернышевского был небогатым человеком, и мальчику были близки и понятны страдания и невзгоды трудового люда,

«Жизнь моего детства,— вспоминал он,— была погружена в жизнь моего народа, которая охватывала меня со всех сторон».

На Волге, где Чернышевский проводил долгие часы, он жадно слушал рассказы беглых крестьян о деспотах-помещиках, запоминал народные песни и сказания о Степане Разине и Емельяне Пугачёве.

В семинарии, куда определили мальчика, он сразу же обратил на себя внимание начальства, которое прочило ему блестящую духовную карьеру. Но эта карьера не привлекала Чернышевского, зачитывавшегося статьями Белинского и Герцена,



Николай Гаврилович Чернышевский.

сочинениями по философии, истории и литературе. Поэтому в 1846 г., не закончив семинарского курса, восемнадцатилетний Чернышевский отправился «на долгие» в Петербург, чтобы осуществить давнишнюю свою мечту — поступить в университет.

Блестяще сдав экзамены, Чернышевский стал студентом университета. Скоро, однако, наступило разочарование. Столичный университет вовсе не был похож на «храм науки», каким он издали представлялся Чернышевскому. По остроумному замечанию Герцена, он был отделением «пожарного депо» — министерства народного просвещения, главная задача которого заключалась в тушении знания, чтобы искрами его не воспламенились умы молодёжи.

Со всей присущей ему страстью Чернышевский отдался самообразованию. На некоторое время он увлёкся идеалистической философией Гегеля, но скоро понял её слабые стороны. «Система Гегеля... уже не соответствует нынешнему состоянию знаний», — писал он.

Чернышевский отчётливо осознал, что мысли Гегеля «не дышат нововведениями», что Гегель — «раб настоящего положения вещей, настоящего устройства общества».

От Гегеля Чернышевский перешёл к изучению материалистической философии Людвиг Фейербаха. Его книга «Сущность христианства» потрясла Чернышевского своим «благородством, откровенностью, резкостью».

Но Чернышевский не мог остановиться на философии, которая ставила своей задачей только познать мир, ему надо было найти пути к его преобразованию.

С пристальным вниманием следит юноша Чернышевский за революционными событиями 1848 г. на Западе. Он сближается с некоторыми членами кружка Петрашевского и в книгах великих социалистов-утопистов ищет ответа на мучащие его вопросы. Как и Салтыков, а ещё ранее Белинский, он увлёкся идеями утопического социализма, проникся беспощадной критикой буржуазного строя, насилия и грабежа и верой в неизбежность победы социализма. Чернышевский освоил все теоретические богатства передовых умов Западной Европы. И не только освоил, но и ушёл далеко вперёд от своих западных учителей. «Чернышевский,— писал В. И. Ленин,— единственный действительно великий русский писатель, который сумел с 50-х годов вплоть до 88-го года остаться на уровне цельного философского материализма... Но Чернышевский не сумел, вернее: не мог, в силу отсталости русской жизни, подняться до диалектического материализма Маркса и Энгельса» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 14, стр. 346).

Перед его глазами неотступно стояла горячо любимая им родина, стонавшая под ярмом крепостного права, многомиллионное крестьянство, бесправное, тёмное, измученное веками рабства и неволи.

Чернышевский знал, что он будет делать: он будет делать всё, чтобы ускорить час народного торжества, «чтобы один класс не сосал кровь другого», чтобы уничтожить тот общественный строй, «при котором девять десятых народа — рабы и пролетарии».

После университета Окончив в 1850 г. университет, Чернышевский вернулся в Саратов и начал вести преподавательскую работу в тамошней гимназии. Он застал в гимназии жестокие нравы: учащиеся за малейшие провинности подвергались порке, учителя приходили на занятия пьяными, дико и злобно ругались.

Гимназисты сразу почувствовали разницу между новым учителем и своими прежними «воспитателями». «В то недолгое время, которое молодой учитель пробыл в нашей гимназии, глубоко была потрясена им старая система воспитания»,— вспоминал один из учеников Чернышевского. Многосторонне образованный, скромный и даже застенчивый учитель скоро покори́л своих воспитанников.

Он рассказывал им о запрещённых в то время писателях — Гоголе, Белинском, воспитывал в гимназистах ненависть к произволу, деспотизму, крепостному праву.

Своей невесте Ольге Сократовне Васильевой, дочери саратовского врача, Чернышевский говорил: «Я делаю здесь такие вещи, которые пахнут каторгою,— я такие вещи говорю в классе. Я не знаю, сколько времени пробуду на свободе. Меня каждый день могут взять... Я едва ли уже выйду из крепости».

Чернышевский был уверен, что скоро вспыхнет крестьянская революция, и готовился к ней. «Я приму участие... Меня не испу-

гает ни грязь, ни пьяные мужики с дубьём, ни резня». «Произойдут ужаснейшие волнения,— говорил он,— и в этих кровавых волнениях может родиться настоящая народная революция; камень тяжёл, огромен, но он висит над пропастью: стоит только немного сдвинуть его с места, и он пойдёт под уклон, всё сметая на своём пути».

В 1853 г., после смерти матери, Чернышевский с женой переезжает в Петербург. Недолгое время он занимается преподаванием в кадетском корпусе, сотрудничает в «Отечественных записках».

В конце 1853 г. он закончил работу над своей диссертацией «Эстетические отношения искусства к действительности». Однако прошло полтора года, прежде чем состоялась публичная защита диссертации: под всякими предлогами реакционное начальство университета оттягивало защиту. Передовой молодёжью диссертация была воспринята как программный документ боевой материалистической философии.

Публичная защита диссертации происходила 10 мая 1855 г., председательствовал на диспуте ректор университета П. А. Плетнёв.

Вот как описывает диспут Н. Шелгунов, друг Чернышевского, впоследствии сосланный в Сибирь:

«Небольшая аудитория, отведённая для диспута, была битком набита слушателями... Тесно было очень, так что слушатели стояли на окнах... Чернышевский защищал диссертацию со своей обычной скромностью, но с твёрдостью непоколебимого убеждения. После диспута Плетнёв обратился к Чернышевскому с таким замечанием: «Кажется, я на лекциях читал вам совсем не это!» И действительно, Плетнёв читал не это, а то, что он читал, было бы не в состоянии привести публику в тот восторг, в который её привела диссертация.

В ней было всё ново и всё заманчиво: и новые мысли, и аргументация, и простота, и ясность изложения. Но так на диссертацию смотрела только аудитория, Плетнёв ограничился своим замечанием, обычного поздравления не последовало, а диссертация была положена под сукно».

Когда диссертация вышла из печати, вокруг неё был организован заговор молчания. Но долго замалчивать замечательную работу Чернышевского было невозможно, и тогда реакционные журналы откликнулись на неё рядом злобных нападок.

Так, в реакционном журнале «Библиотека для чтения» утверждалось, что в теории Чернышевского «нет ничего, кроме нелепости вывода». Ожесточённые отклики вызвала она и у писателей-дворян.

Зато, как уже указывалось, диссертация была восторженно встречена демократами-разночинцами. Добролюбов в своём дневнике отметил: «Диссертация Чернышевского мне очень нравится и кажется вещь очень замечательной».

Осенью 1853 г. Чернышевский начинает работу в некрасовском «Современнике» и скоро становится виднейшим сотрудником журнала. Некрасов поручает Чернышевскому два важнейших отдела «Современника»: политический и критический. Чернышевский сделался в сущности фактическим редактором журнала. Под его руководством «Современник» стал трибуной, проводником взглядов революционной демократии. Чернышевский, Добролюбов и Некрасов выступали от имени и в защиту интересов многомиллионного крестьянства.

Чернышевский отдавал журналу все свои силы. В «Современнике» были напечатаны его лучшие работы: «Очерки гоголевского периода русской литературы», «Лессинг и его время», статьи о Пушкине, Льве Толстом, Щедрина, Островском, ряд философских, исторических и экономических исследований, в которых, по словам Маркса, Чернышевский «мастерски показал банкротство буржуазной политической экономии».

Беспощадную борьбу ведёт Чернышевский с либеральными болтунами, во всех своих статьях неизменно отстаивает интересы народа, спланирует и организует революционные силы, способные к самоотверженной борьбе с самодержавным правительством.

Чернышевский клеймил либералов за их безмерную фальшь и подлость, за их лицемерие и краснбайство, за их стремление упрочить самодержавно-крепостническую систему.

В. И. Ленин говорил, что от сочинений Чернышевского «веет духом классовой борьбы». Вся передовая Россия относилась с огромным уважением к Чернышевскому, видела в нём своего признанного вождя, учителя жизни. Все тёмные силы России видели в нём своего непримиримого врага. За Чернышевским устанавливается полицейская слежка, цензура уродует и запрещает статьи «насадителя смуты». В анонимных письмах его называют «заклятым социалистом», грозят расправой. Добровольные шпионы пишут о нём в охранное отделение: «Чернышевский — это коновод юношей... это хитрый социалист... ежели вы не удалите его, то быть беде — будет кровь, ему нет места в России — везде он опасен... скорее отнимите у него возможность действовать... эта бешеная шайка жаждет крови, ужасов и пойдёт напролом... Избавьте нас от Чернышевского — ради общего спокойствия».

Чернышевский был не только теоретиком, но и практиком революции. Стремясь договориться с Герценом о совместной борьбе против реакционеров, он тайно ездил к нему в Лондон. Он был тесно связан с пламенным и неукротимым Сигизмундом Сераковским, впоследствии повешенным царским правительством, с погибшим в Сибири Николаем Серно-Соловьевичем, которого Герцен называл «благороднейшим, чистейшим и честнейшим человеком», близко стоял к революционной организации «Земля и воля» и направлял её деятельность. Вместе с тем этот власти-

тель дум своего поколения был осторожным конспиратором: он делал свою революционную работу таким образом» что правительство не имело никаких улик против него.

Журнальную работу Чернышевский соединял с нелегальной революционной деятельностью. Ещё до опубликования манифеста об «освобождении» крестьян Чернышевский, называвший реформу «мерзостью», написал прокламацию «Барским крестьянам от их доброжелателей поклон». Прокламация эта замечательна своей революционной страстностью, простотой, ясностью, в ней были высказаны сокровенные мысли и желания ограбленного реформой крестьянства.

«Чернышевский,— писал В. И. Ленин,—был социалистом-утопистом, который мечтал о переходе к социализму через старую полуфеодальную, крестьянскую общину... Но Чернышевский был не только социалистом-утопистом. Он был также революционным демократом, он умел влиять на все политические события его эпохи в революционном духе» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 97).

К началу 1862 г. обстановка в стране была накалена до последнего предела: по всей Руси прокатывались крестьянские восстания, в университетах начались революционные волнения, сотни студентов томились в тюрьмах, передовые профессора изгонялись с кафедр. Правительство перешло к прямой расправе с революционными элементами общества. В июне 1862 г. были приостановлены на восемь месяцев «Современник» и «Русское слово», а 7 июля на квартире Чернышевского был произведен обыск¹. Обыск не дал желательных правительству результатов, никаких улик против Чернышевского найдено не было, и всё же он был арестован и посажен в Алексеевский равелин Петропавловской крепости, в сырой и мрачный каземат.

Чернышевский в крепости Арест Чернышевского потряс всё передовое общество. Правительство боялось возмущения и протеста. В два часа ночи 7 июля управляющий

Третьим отделением Потапов с облегчением доносил шефу жандармов князю Долгорукову: «В городе, благодаря богу, всё благополучно... арестования сделаны удачно».

Великий писатель, пламенный революционер, учёный с мировым именем оказался в застенке. 678 дней провёл Чернышевский в крепости, за всё время заключения проявив поразительное мужество и твёрдость духа.

Он знал, что улик против него не может быть, и не считал борьбу законченной. «Я смело утверждаю, что не существует и не может существовать улик в поступках или замыслах, враж-

¹ Обыск производил жандармский офицер Ракеев, «специалист по литературной части»: в 1837 г. он сопровождал тело Пушкина, тайно увезённое из Петербурга в Святогорский монастырь; в сентябре 1861 г. он же арестовал друга Чернышевского — поэта и переводчика М. Л. Михайлова.

дебных правительству», — писал он. Лишь спустя три с половиной месяца после ареста Чернышевский был вызван на первый допрос.

В крепости Чернышевский, всегда отличавшийся поразительной трудоспособностью, развернул кипучую деятельность: им было сделано множество переводов, написан ряд статей, несколько художественных произведений, в их числе знаменитый роман «Что делать?».

В течение семи с половиной месяцев он не получал свиданий с семьёй и близкими.

Таким путём правительство пыталось сломить мужество Чернышевского. Лишённый иных форм борьбы и протеста, он объявил голодовку.

Десять дней Чернышевский не принимал пищи и добился своего: ему были разрешены свидания с женой. В истории революционного движения в России это была первая голодовка, проведённая политическим заключённым. Перед комиссией, допрашивавшей его, он держался смело и свободно, настаивая на своём скорейшем освобождении, всем своим поведением и убийственными ответами приводя в замешательство царских чиновников.

Правительство, взбешённое гордым сопротивлением «преступника», стало на путь фабрикации подложных свидетельств. Подкупленные охранкой лжесвидетели показали, что Чернышевский произносил антиправительственные речи.

Провокатор Всеволод Костомаров, уже предавший до этого поэта М. Л. Михайлова, подделав, по поручению Третьего отделения, почерк Чернышевского, изготовил несколько писем, которые содержали серьёзные обвинения против Чернышевского. В ходе «следствия» Чернышевский неопровержимыми доводами доказал подложность предъявленных ему «документов». «Сколько бы меня ни держали, я поседею, умру, но прежнего своего показания не изменю...» — заявил он.

Один из лжесвидетелей, будучи в пьяном виде, проговорился, что он был подкуплен Костомаровым. Следственная комиссия знала, что Костомаров — доносчик и предатель. Даже официальная экспертная комиссия, созданная из послушных правительству чиновников, сличив предъявленные «документы», изготовленные Костомаровым, с бумагами Чернышевского, отказалась признать тождество почерков.

И хотя все обвинения рушились, приговор был предreshён. На осуждении Чернышевского настаивал сам царь, и послушный его воле сенат на основании подложных документов вынес приговор: «...Николая Чернышевского... лишить всех прав состояния и сослать в каторжную работу в рудниках на 14 лет, а затем поселить в Сибири навсегда...»

На этом приговоре сената «милостивый» царь наложил резолюцию: «Быть по сему, но с тем, чтобы срок каторжной работы был сокращён наполовину».

Дождливым и туманным утром 19 мая 1864 г. на Мытнинской площади в Петербурге происходило что-то необычайное. Посреди площади на возвышении стоял высокий чёрный столб с цепями, площадь была оцеплена жандармами и городовыми, в толпе сновали переодетые сыщики. К площади подъехала тюремная карета, из неё вышли трое: Чернышевский и два палача. Чернышевский с палачами поднялся на возвышение, всё замерло. Солдатамскомандовали «на караул», палач снял с Чернышевского фуражку, и началось чтение приговора. Чернышевский был спокоен, близорукими глазами он отыскивал кого-то в толпе. Наконец, приговор был прочитан, палачи опустили Чернышевского на колени, над его головой переломили шпагу, а затем, поднявши его вверх на несколько ступенек, продели его руки в цепи, прикреплённые к столбу. На груди у него была чёрная дощечка с надписью *Государственный преступник*. «Эту новую Россию Россия подлая показывала народу, выставляя Чернышевского на позор», — писал Герцен.

Дождь усилился, и палач надел на Чернышевского фуражку. Кивком головы Чернышевский поблагодарил палача. Четверть часа стоял прикованный цепями к позорному столбу великий сын русского народа. Какая-то девушка бросила к столбу букет цветов. Девушку тут же арестовали. Но её поступок воодушевил других, и ещё несколько букетов упало к ногам Чернышевского. Поспешно его освободили от цепей и посадили в карету. Присутствовавшая на обряде гражданской казни молодёжь провожала своего учителя и друга криками «до свидания!»

Русская печать вынуждена была хранить молчание и ни словом не обмолвилась о судьбе Чернышевского. Но из далёкой Англии до России дошёл гневный голос Герцена, писавшего в «Колоколе»: «Чернышевский осуждён на семь лет каторжной работы и на вечное поселение. Да падёт проклятием это безмерное злодейство на правительство, на общество, на подлую, подкупную журналистику, которая накликала это гонение... Чернышевский был вами выставлен к столбу на четверть часа, а вы, а Россия на сколько лет останетесь привязанными к нему? Проклятье вам, проклятье — и, если возможно, месть!..»

Когда зимой того же года известный поэт А. К. Толстой был на придворной охоте и Александр II спросил его о новостях в литературном мире, Толстой ответил: «Русская литература надела траур по поводу несправедливого осуждения Чернышевского». Царь резко оборвал Толстого, сказав: «Прошу тебя, Толстой, никогда не напоминай мне о Чернышевском».

В ссылке 20 мая 1864 г., на следующий после гражданской казни день, Чернышевский был отправлен на каторгу в Восточную Сибирь. Он был поселён на Кадаинском руднике Нерчинского горного округа, у далёкой монгольской границы. Но похоронить Чернышевского заживо правительству не

удалось. Его имя было окружено ореолом мученичества и героизма. Ни одна студенческая сходка не проходила без того, чтобы на ней не вспоминалось имя великого борца и мученика. Когда в 1869 г. кончился срок каторжных работ, Чернышевский надеялся, что ему разрешат поселиться в одном из больших сибирских городов, что он получит возможность вернуться к любимой работе. Но расчёты его не оправдались. Власти боялись, что Чернышевский сможет бежать за границу и оттуда руководить революционной работой.

Над Чернышевским было совершено новое беззаконие: его перевели в город Вилуйск. Это ставило писателя в исключительно тяжёлые климатические условия и совершенно отрывало от культурной жизни страны. Самое крупное здание города тюрьма, в ней и поселили Чернышевского, уже отбывшего назначенный ему срок заключения. У него не было книг, ему не давали бумаги для работы, по году и больше не получал он известий от близких ему людей, мучительная цинга и ревматизм увеличивали его страдания, но по-прежнему Чернышевский оставался неsgiбаемым революционером, мужественно и бодро переносившим своё положение.

«В истории нашей литературы...— писал Плеханов,— нет ничего трагичнее судьбы Н. Г. Чернышевского. Трудно даже представить себе, сколько тяжёлых страданий гордо вынес этот литературный Прометей¹ в течение длинного времени, когда его так методически терзал полицейский коршун». На каторге и в ссылке Чернышевский продолжал неутомимую работу: он написал много художественных произведений и ряд статей по самым разнообразным вопросам. Большую часть написанного он сжёг, ибо знал, что правительство никогда не позволит напечатать его творения. Не писать Чернышевский тоже не мог, так как только непрерывным умственным трудом мог он спасти себя от безумия.

Русские революционеры не могли примириться с тем, что их вождь был обречён на медленное умирание. Сначала об организации побега Чернышевского из ссылки думали члены Ишутинского кружка, из которого вышел Каракозов. Но кружок Ишутина был разгромлен, и план спасения Чернышевского остался неосуществлённым. Со жгучей тревогой за судьбой Чернышевского следили на западе Маркс и Энгельс.

Энгельс называл Чернышевского великим мыслителем, которому «Россия бесконечно обязана столь многим и чьё медленное убийство долголетней ссылкой среди сибирских якутов навеки останется позорным пятном на памяти Александра II «Освободителя».

¹ *Прометей* — герой греческой мифологии, из любви к людям похитивший огонь с неба и принесший его на землю, За это он был жестоко наказан богами.

«Мне хотелось бы написать что-нибудь о жизни, личности и трудах Чернышевского, чтобы вызвать сочувствие к нему на Западе», — писал Маркс одному из своих друзей.

Русским революционерам Маркс говорил, что «политическая смерть Чернышевского есть потеря для ученого мира не только России, но и целой Европы», ибо, по словам Маркса, «из всех современных экономистов Чернышевский представляет единственного действительно оригинального мыслителя». И вот в 1870, г. один из выдающихся русских революционеров, Герман Лопатин, близко знакомый с Марксом, пытался спасти Чернышевского, но был арестован прежде, чем добрался до Вилуйска. Последняя, поразительная по смелости попытка была сделана в 1875 г. революционером Ипполитом Мышкиным. Одетый в форму жандармского офицера, он явился в Вилуйск и предъявил поддельный приказ о выдаче ему Чернышевского для сопровождения его в Петербург. Но Мышкин был заподозрен вилуйскими властями и должен был бежать, спасая свою жизнь.

Отстреливаясь от посланной за ним погони, скрываясь целыми днями в лесах и болотах, он ночами пробирался в глубь России. Мышкину удалось уйти почти на 800 вёрст от Вилуйска, но всё же он был схвачен.

Царское правительство неоднократно пыталось добиться от Чернышевского, чтобы он написал прошение о помиловании. В 1874 г. в Вилуйск был направлен адъютант генерал-губернатора Восточной Сибири Винников с целью побудить Чернышевского подать царю просьбу о помиловании. Вот что об этом рассказывает сам Винников? «Я приступил прямо к делу: «Николай Гаврилович! Я послан в Вилуйск со специальным поручением от генерал-губернатора именно к вам. Вот, не угодно ли прочесть и дать мне положительный ответ в ту или другую сторону». И я подал ему бумагу. Он молча взял, внимательно прочёл и, подержав бумагу в руке, может быть, с минуту, возвратил её мне обратно и, привставая на ноги, сказал: «Благодарю. Но видите ли, в чём же я должен просить помилования? Это вопрос. Мне кажется, что я сослан только потому, что моя голова и голова шефа жандармов Шувалова устроены на разный манер,—а об этом разве можно просить помилования? Благодарю вас за труды. От подачи прошения я положительно отказываюсь». По правде сказать, я растерялся и, пожалуй, минуты три стоял настоящим болваном... «Так, значит, отказываетесь, Николай Гаврилович?» — «Положительно отказываюсь!» — и он смотрел на меня просто и спокойно».

В 1881 г. бомбой, брошенной студентом Гриневским, был убит «коронованный зверь» — Александр II. Реакция усилилась. Только в 1883 г. Чернышевскому было разрешено покинуть Якутию. Местом жительства был указан город Астрахань, Расчёт правительства был прост. Двадцать один год каторги, ссылки,

**Последние
годы жизни
Чернышевского**

невероятных лишений должны были сломить ум и волю Чернышевского, и если его теперь из ледяной тундры Виллойска перевести в знойную Астрахань, то будет скоро сломлено и его здоровье. В Астрахань Чернышевского везли втайне, были приняты строгие полицейские меры, чтобы предотвратить возможные демонстрации сочувствия великому революционеру и писателю,

В Астрахани положение Чернышевского почти не изменилось: он оставался ссыльным, находившимся под надзором полиции; за ним была установлена полицейская слежка. «Мы... здесь... заживо погребённые», — писала жена Чернышевского сыновьям. По-прежнему Чернышевский был лишён возможности печататься, а его могучий ум ещё полностью сохранил способность работать по целым месяцам изо дня в день, с утра до ночи, не зная усталости, его необыкновенная память сберегла множество написанных в виллойском заключении и там же уничтоженных повестей, романов, статей.

Чтобы не умереть голодной смертью, он вынужден был, «по праву нищего», заняться переводами многотомной истории второстепенного немецкого учёного Вебера.

Такая невыносимо тягостная жизнь длилась около шести лет. В 1889 г. Чернышевскому было разрешено переехать в его родной Саратов. Больной, измученный, писатель ещё мечтал о новых работах, не терял бодрости духа. Но годы каторги и ссылки сделали своё дело, и 17 октября 1889 г. Чернышевского не стало.

Его смерть вызвала демонстрации в различных городах России. Они показали, что Чернышевский дорог и близок русскому народу.

В петербургской демонстрации среди других участников её была и небольшая группа рабочих.

Так трагически закончилась прекрасная жизнь великого сына русского народа, «одного из первых социалистов в России, замученного палачами правительства» (В. И. Ленин).

О Чернышевском можно сказать то, что сам он говорил о Лессинге: «Личность этого человека так благородна, величественна и вместе так симпатична и прекрасна, деятельность его так чиста и сильна, влияние его так громадно, что чем более всматриваешься в черты этого человека, тем сильнее и сильнее проникаешься безусловным уважением и любовью к нему. Гениальный ум, благороднейший характер, твёрдость воли, пылкость и нежность души, сердце, открытое сочувствию ко всему, что прекрасно в мире, сильные, но чистые страсти, жизнь без тени порока или упрёка, полная борьбы и деятельности, — всё, чем может быть прекрасен и велик человек, соединилось в нём».

**Содержание
и назначение
искусства
в эстетике
Чернышевского**

Художник, по мнению Чернышевского, не может и не должен ограничиваться в своих произведениях изображением прекрасных сторон действительности, радостных и светлых сторон жизни человека: любви, молодости, верной дружбы, героизма, благородства и т. д. «Сфера искусства не ограничивается одним прекрасным... а обнимает собою всё, что в действительности (в природе и в жизни) интересует человека». «Общеинтересное в жизни — вот содержание искусства» — такова формула Чернышевского.

Такое понимание содержания искусства вело к сближению искусства с жизнью, расширяло круг тем произведений искусства, ставило его на службу интересам человека. «Первая цель искусства — воспроизведение жизни», — утверждал Чернышевский.

«Наука не стыдится говорить, что цель её понять и объяснить действительность, потом применить на благо человека свои объяснения; пусть и искусство не стыдится этого».

«Интересуясь явлениями жизни, — писал Чернышевский, — человек не может... не произносить о них своего приговора; поэт или художник, не будучи в состоянии перестать быть человеком вообще, не может, если бы и хотел, отказаться от произношения приговора над изображаемыми явлениями; приговор этот выражается в его произведении — вот новое значение искусства».

Искусство должно правдиво воспроизводить жизнь, объяснять ее и произносить приговор над жизнью, способствуя тем самым переустройству жизни. «Высшее назначение искусства — быть «учебником жизни».

Художник должен быть человеком, откликающимся на те вопросы, которые ставит жизнь перед его современниками, он должен ставить сам эти вопросы и намечать пути их разрешения.

Но художник при этом должен быть внутренне свободным и «не стеснять своего дарования произвольными претензиями», должен писать о том, «к чему лежит душа».

Чернышевский отдавал себе ясный отчет в том, что искусство требует воплощения идеи в событии, картине, образе. «Если идея, — писал он, — останется отвлеченной мыслью, холодной, неопределенной, чуждой поэтического пафоса, она останется вне области поэзии».

**Определение
прекрасного
в эстетике
Чернышевского**

Чернышевский разбил ложное утверждение идеалистов, говоривших: «Прекрасно то существо, в котором вполне выражается идея этого существа», «прекрасно то, что превосходно в своём роде». Чернышевский отмечает, что это мнение ошибочно, так как «не всё превосходное в своём роде прекрасно».

¹ Эстетика — учение о сущности прекрасного, в частности искусства.

Чем превосходнее в своём роде будет, например, жаба или болото, «тем хуже они в эстетическом отношении». «Не всё превосходное в своём роде прекрасно,— утверждает Чернышевский,— потому что не все роды предметов прекрасны».

Чернышевский возражает защитникам идеалистических понятий об искусстве, которые говорили, что «прекрасное в действительности только призрак, что прекрасное создаётся нашей фантазией, а в действительности истинно прекрасного нет».

Чернышевский утверждает, что прекрасное может быть найдено только в действительности: в жизни природы, в поступках, мыслях, чувствах человека.

Он даёт ясное и краткое определение прекрасного: «Прекрасное есть жизнь», «Прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям, прекрасен тот предмет, который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни».

Из этой мысли вовсе не вытекало, что прекрасна всякая жизнь. Чернышевский хорошо знал, что в жизни есть или может быть много уродливого, безобразного, позорного, поэтому он и говорил, что прекрасна только такая жизнь, какой она должна быть по нашим понятиям о ней. Чернышевский этим утверждением призывал к борьбе за переделку жизни, за то, чтобы сделать её достойной человека.

Он понимал, что представления людей о прекрасном являются не случайными, а социально обусловленными, что красота не всегда и не для всех одинакова.

Например, представления о женской красоте у крестьянина и аристократа различны, потому что различны их представления о жизни, какой она должна быть. «Хорошая жизнь», жизнь, как она должна быть,—писал Чернышевский,— у простого народа состоит в том, чтобы сытно есть, жить в хорошей избе, спать вдоволь; но вместе с тем у поселянина в понятии «жизнь» всегда заключается понятие о работе; жить без работы нельзя, да и скучно было бы. Следствием жизни в довольстве при большой работе, не доходящей, однако, до изнурения сил, у молодого поселянина или сельской девушки будет чрезвычайно свежий цвет лица и румянец во всю щёку — первое условие красоты по простонародным понятиям. Работая много, поэтому будучи крепка сложением, сельская девушка при сытной пище будет довольно плотна,—это также необходимое условие красавицы сельской; светская «полувоздушная» красавица кажется поселянину решительно «невзрачною»... потому что он привык считать «худобу» следствием болезненности или «горькой доли». Но работа не даст разжиреть: если сельская девушка толста, это род болезненности, знак рыхлого сложения, и народ считает большую полноту недостатком. У сельской красавицы не может быть маленьких ручек и ножек, потому что она много работает,— об этих принадлежностях красоты и не упоминается в наших песнях».

Защищая красоту действительности против религиозной и мистической клеветы на неё, Чернышевский говорил, что прекрасное надо искать не на небе, а на земле, Он боролся с теми, кто утверждал, что искусство выше действительности. Природа и жизнь выше искусства, говорил Чернышевский.

Революционно-демократическое искусство 50—70-х годов развивалось под сильнейшим влиянием тех идей, которые были провозглашены Чернышевским в его диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» и литературно-критических статьях.

Влияние этих идей с огромной силой сказалось в поэзии Некрасова, картинах художников-«передвизников», симфониях и операх великих русских композиторов: Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского и др.

РОМАН «ЧТО ДЕЛАТЬ?»

История создания и напечатания романа

Чернышевский, заключённый в Алексеевский равелин Петропавловской крепости, ставший жертвой чудовищного произвола, не пал духом и не сложил оружия. В крепости он задумал и осуществил целый ряд работ, среди которых был и знаменитый роман «Что делать?», ставший программой действия для нескольких поколений революционеров.

Роман был начат в декабре 1862 г. и закончен через четыре месяца. Первые главы его появились ещё в мартовской книге «Современника» за 1863 г., остальные же — в апрельском и майском номерах журнала за тот же 1863 г.

Роман прошёл двойную цензуру. Сначала он читался членами следственной комиссии по делу Чернышевского, затем поступил к цензору «Современника». Чернышевскому удалось так удачно замаскировать революционное содержание романа, что члены следственной комиссии не обнаружили в нём ничего крамольного, а цензор «Современника», видя на рукописи печать и шнуры комиссии, проникся соответствующим трепетом и пропустил не читая.

Когда, наконец, рукопись, пройдя двойные цензурные мытарства, очутилась в руках Некрасова, Некрасов пережил тяжёлый удар: по дороге в типографию он нечаянно обронил свёрток с рукописью и не сразу обнаружил потерю. Некрасов был в отчаянии, ибо знал, что чернового экземпляра у Чернышевского нет.

В «Ведомостях Санкт-Петербургской городской полиции» было помещено объявление о потере рукописи и нашедшему обещано вознаграждение. Через четыре дня, показавшиеся Некрасову вечностью, какой-то бедняк чиновник, нашедший свёрток, принёс его на квартиру поэта. Получив произведение своего заточённого друга, Некрасов поспешил напечатать «Что делать?», так как

прекрасно понимал, что цензура и власти спохватятся и, поняв свою оплошность, запретят роман. Так оно и случилось на самом деле. Роман был вскоре запрещён, и отдельное его издание появилось только в 1905 г. Однако запрещение запоздало. Книжки «Современника» с напечатанным в них романом уже разошлись по стране, и все передовые люди тогдашней России с жгучим интересом читали революционное завещание своего учителя, переписывали роман, и в сотнях новых рукописей он продолжал своё победное шествие по стране.

**Прототипы
героев романа
«Что делать?»**

В романе отразились некоторые стороны личности и жизни самого автора, а также черты ряда близких Чернышевскому людей и факты их жизни. В основу сюжетной линии Лопухов —

Вера Павловна — Кирсанов, вероятней всего, положена история семейного врача Чернышевских Петра Ивановича Бокова. Боков был учителем М. А. Обручевой и ради освобождения её из-под гнёта родителей вступил с ней в фиктивный брак, который затем превратился в действительный. После нескольких лет супружеской жизни М. А. Обручева¹ полюбила друга своего мужа, известного учёного-физиолога И. М. Сеченова, и вышла за него замуж с согласия своего первого мужа.

В образе Веры Павловны есть и такие черты, которые свойственны жене Чернышевского Ольге Сократовне. Сама Ольга Сократовна говорила: «Верочка — я, Лопухов взят с Бокова». В поведении Рахметова есть отдельные черты, напоминающие поступки саратовского помещика Бахметьева, знакомого Чернышевского. Чернышевскому было известно, что большую часть своего состояния Бахметьев передал Герцену на организацию революционной работы и издание демократической литературы. В романе есть сходный эпизод: Рахметов за границей является к Фейербаху и передаёт ему значительную сумму на издание его сочинений.

В образе Рахметова можно также увидеть отражение тех черт характера (развитое чувство гражданского долга, исключительной силы ум, железная воля, беспредельная преданность интересам народа), которые были присущи самому Чернышевскому, Добролюбову и некоторым другим выдающимся революционерам 60-х годов.

Основное достоинство своего романа Чернышевский видел в его «истинности». А это значит, что герои «Что делать?» — не простые копии с действительности, а художественные образы, в которых заключено много черт, типичных для разночинной революционной интеллигенции 60-х годов.

¹ Участница революционного движения 60-х годов М. А. Бокова-Сеченова, чья судьба была отражена в романе Чернышевского, скончалась в 1929 г., девяноста лет от роду. На склоне лет она стала свидетельницей Великой Октябрьской социалистической революции, навсегда покончившей со всеми формами угнетения человека человеком.

«Недавно зародился у нас этот тип,—говорит автор,—Он рождён временем, он знамение времени».

Роман «Что делать?» носит подзаголовок: «Из рассказов о новых людях». Подзаголовок этот не случаен. «Новые люди»— это разночинцы-демократы, лучшими представителями которых были люди, подобные Добролюбову и самому Чернышевскому. Как всё, что выходило из-под пера Чернышевского, роман был боевым произведением, он носил полемический характер. Этот полемический характер романа проявился более всего в новой и правдивой трактовке образов «новых людей».

Образ новой женщины

Детство и юность Веры Павловны прошли в отвратительной обстановке пошлой мещанской семьи. Отец её — жалкий, трусливый человек, мать — женщина крутая и деспотичная, грубая, готовая из-за корысти продать даже собственную дочь.

Как большинство «новых людей», Вера Павловна знакома с нуждой, она рано начала работать. «Когда ей был четырнадцатый год, она обшивала всю семью... Когда Верочке исполнилось шестнадцать лет, она перестала учиться у фортепьянного учителя в пансионе, а сама стала давать уроки в том же пансионе; потом мать нашла ей и другие уроки». Важнейшей чертой характера Веры Павловны является глубокое отвращение ко всякого рода угнетению, стремление к независимости и свободе. «Я знаю только то,—говорит она Жюли,—что не хочу никому поддаваться, хочу быть свободной, не хочу никому быть обязанной ничем, я хочу не стеснять ничьей свободы и сама хочу быть свободна». То же самое говорит она и Лопухову: «Главное — независимость! Делать, что хочу,— жить, как хочу, никого не спрашиваясь, ничего ни от кого не требовать, ни в ком, ни в ком не нуждаться! Я так хочу жить!»

Другой характерной чертой Веры Павловны является способность к практическому действию, организаторский талант, умение преодолевать трудности и невзгоды. Выйдя из «подвала», она начинает бороться за освобождение других женщин, устраивает швейные мастерские, организует по-новому жизнь и труд многих девушек. Освободив себя, она освобождает других.

Она отличается гордым, свободолюбивым и решительным характером. Её невозможно заставить подчиниться тому, что ей кажется нелепым и отвратительным.

Исчерпав все возможности борьбы с матерью, готовившейся её продать или насильно выдать замуж за богатого светского пошляка, Вера Павловна решается скорее покончить с собой, чем уступить.

Ей свойственно постоянное стремление к духовному росту, совершенствованию, она не удовлетворяется сделанным, чужда застою. Как и другие «новые люди» Чернышевского, она может быть счастлива только тогда, когда приносит радость и счастье другим людям. Она знает, что личное счастье «невозможно без

счастья других». Как и все «новые люди», Вера Павловна непоколебимо верит в торжество народного дела, в то, что «это непременно так будет, что этого не может не быть».

Вера Павловна не может и не хочет обманывать ни себя, ни других. Полюбив Кирсанова, она понимает, что было бы недостойно и нечестно обманывать себя и Лопухова, и первая рассказывает о своём чувстве Лопухову. Ей недостаточно личного счастья, и, выйдя замуж за горячо любимого человека, Вера Павловна продолжает предъявлять к себе новые требования, становится женщиной-врачом, ревнителем науки.

Она гармоничный человек: много читает, страстно любит музыку и театр, прекрасно поёт, умеет не только плодотворно и с увлечением работать, но и от души веселиться.

Вера Павловна — не «синий чулок», она заботится о своей внешности, со вкусом одевается, сохраняет женственность и обаятельность.

Вера Павловна — не схема, а обыкновенный живой человек, каких во времена Чернышевского было немало. Она одна из тех женщин, которые, прокладывая себе путь, ведут за собой других к свободе и счастью.

Лопухов и Кирсанов

Лопухов и Кирсанов, как и Вера Павловна,— обыкновенные «новые люди». Во многом сходны их биографии. «Лопухов был сын мещанина...

Кирсанов был сын писца уездного суда... Лопухов с очень ранней молодости, почти с детства, добывал деньги на своё содержание; Кирсанов с двенадцати лет помогал отцу в переписывании бумаг, с четвёртого класса гимназии тоже давал уже уроки. Оба грудью, без связей, без знакомств пролагали себе дорогу».

Лопухов и Кирсанов — типичные демократы-разночинцы как по своему прошлому, так и по своим интересам и стремлениям. Многие черты их характеров сближают эти образы с героем романа «Отцы и дети». Как Базаров гордился тем, что его дед землю пахал, так они гордятся своим простым происхождением. Чувство собственного достоинства, упорство в достижении цели, вера в свои силы, большой ум, сильная воля, суровая жизненная школа невзгод и лишений, пройденная Лопуховым и Кирсановым,— всё это роднит их с Базаровым. Они так же, как и Базаров, занимаются изучением медицины, увлекаются естественными науками. Всё то, что правдиво воспроизвёл Тургенев в образе разночинца, находим мы в образах Кирсанова и Лопухова. Но, сумев правильно отразить многие важные черты характера нового человека, Тургенев в то же время сообщил Базарову такие черты, которые вовсе не были свойственны подлинным разночинцам.

Образы Лопухова и Кирсанова поэтому многими своими чертами существенно отличаются от образа Базарова. Герои Чернышевского действуют, рассуждают и чувствуют часто совсем не так, как Базаров.

Базаров стремился только «землю расчистить». Строить же, по его мнению, будут другие. Герои Чернышевского не только разрушают старый мир, но сами же строят новое общество.

Базаров отрицал искусство, поэзию, живопись, музыку. Лопухов и Кирсанов, особенно последний, натуры, тонко чувствующие прекрасное, они знают и любят искусство. Кирсанов, например, страстно любит музыку, оперу; Лопухов недурно играет на фортепьяно.

Базарову было чуждо умение находить и чувствовать красоту природы, для него природа «не храм, а мастерская, и человек в ней работник». Лопухову и Кирсанову также не свойственно молитвенное, созерцательное отношение к природе, но они умеют любоваться её красотой, и человек для них не только работник в «мастерской» природы, но и творец, преобразователь, создатель новых прекрасных её форм. Лопухов и Кирсанов, как и Базаров, охотно занимаются опытной, прикладной стороной науки, но, в отличие от Базарова, они преимущественное значение придают теории, проверяя её практикой. Не так, как Базаров, относятся Лопухов и Кирсанов к женщине.

Они не только признают за женщиной право на независимость, но и помогают ей добиться подлинной свободы и независимости, ибо твёрдо знают: «где нет свободы, там нет счастья». Лопухов и Кирсанов верят в святость и прочность дружбы между людьми. «Свою голову я отдал бы в твои руки без раздумья»,— говорит Кирсанов Лопухову. Для Базарова же дружба — только «ощущение».

Во всех своих поступках они проявляют благородство, нравственную чистоту, высокую порядочность и человечность. Так, Лопухов спасает «из подвала» Веру Павловну, Кирсанов спасает Крюкову, потом же, полюбив Веру Павловну, но не желая разбивать счастья Лопухова, отдаляется от него, а Лопухов в свою очередь, видя, что Вера Павловна может быть счастлива только с Кирсановым, «сходит со сцены».

«Новые люди», подобные Лопухову и Кирсанову, обладают холодной головой и горячим сердцем. Они действуют, руководствуясь теорией «разумного эгоизма». «Эта теория,— говорит Лопухов,— холодна, но учит человека добывать тепло... Эта теория безжалостна, но, следуя ей, люди не будут жалким предметом праздного сострадания. Эта теория прозаична, но она раскрывает истинные мотивы жизни, а поэзия — в правде жизни».

Они поступают по «расчёту», но расчетливы, по их мнению, только благородные поступки. Честность, великодушие и расчёт — для них понятия тождественные. Человек не может быть счастливым, если он не борется за счастье других людей.

Лопухов и Кирсанов отдают всю жизнь народу, работают для него в силу внутренней потребности и в этой деятельности находят глубокое удовлетворение. Лопухов охотно занимается с фабричными рабочими, просвещая их, а попав в Америку, борется

за освобождение негров; Кирсанов бесплатно лечит бедняков, с радостью читает лекции швеям в мастерской Веры Павловны.

Облегчая жизнь другим людям, они не лишают этим себя радостей жизни, не приносят себя в жертву. «Жертва — сапоги всмятку», — говорят эти люди. Лопухову нелегко даётся «уход со сцены», но он решается на этот поступок и в нём черпает счастье и наслаждение.

«Я узнал, — говорит он, — какое высокое наслаждение — чувствовать себя поступающим, как благородный человек... какое высокое наслаждение чувствовать себя... человеком». «Я действовал в собственном интересе, когда решился не мешать её счастью».

Вся деятельность Лопухова и Кирсанова одухотворена высокой целью: они верят в наступление «золотого века» — коммунизма — и своей деятельностью стараются приблизить то время, «когда все потребности натуры каждого человека будут удовлетворяться вполне». Лопухов и Кирсанов — люди нового типа. «Каждый из них — человек отважный, не колеблющийся, не отступающий, умеющий взяться за дело, и если возьмётся, то уже крепко хватаящийся за него, так, что оно не выскользнет из рук; это одна сторона их свойств; с другой стороны, каждый из них — человек безукоризненной честности, такой, что даже и не приходится в голову вопрос: «Можно ли положиться на этого человека во всём безусловно?» Это ясно, как то, что он дышит грудью; пока дышит эта грудь, она горяча и неизменна, — смело кладите на неё свою голову, на ней можно отдохнуть».

Таковыми рисует Чернышевский образ обыкновенных «новых людей» в своём романе.

Образ Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна — «обыкновенные порядочные люди нового поколения». Рядом с ними показан в романе Рахметов — «особенный человек», «высшая натура», человек «другой породы».

Рахметова Дворянин по происхождению, он становится демократом по взглядам на жизнь, на народ и по поведению. Такое явление, как переход лучших людей господствующих классов на сторону угнетённых, не было случайным. Ещё Маркс и Энгельс в «Коммунистическом Манифесте» писали: «В те периоды, когда классовая борьба приближается к развязке, процесс разложения внутри господствующего класса, внутри всего старого общества принимает такой бурный, такой резкий характер, что небольшая часть господствующего класса отрекается от него и примыкает к революционному классу, к тому классу, в руках которого будущее». Людьми, примкнувшими к революционному классу, были люди, подобные Герцену и Огарёву, вышедшим из богатых дворянских семей, полковнику генерального штаба Обручеву и др.

В образе Рахметова слились лучшие черты передовых людей эпохи Чернышевского, в этом образе немало и таких черт, которые были присущи самому Чернышевскому.

Рахметов — профессиональный революционер, революционный вождь. Это рыцарь без страха и упрёка, человек, будто выкованный из чистой стали. Таких людей, как он, немного. «Я встретил,— замечает Чернышевский,— до сих пор только восемь образцов этой породы (в том числе двух женщин)» Не сразу стал Рахметов «особенным человеком». Он приехал в Петербург обыкновенным порядочным юношей. Сближение с Кирсановым, познакомившим Рахметова с учением социалистов-утопистов и философией Фейербаха, явилось толчком к превращению его в «особенного человека». «Жадно слушал он Кирсанова в первый вечер, плакал, прерывал его слова восклицаниями проклятий тому, что должно погибнуть, благословений тому, что должно жить».

Одарённый необыкновенными способностями, Рахметов, изучив теорию социализма, скоро переходит к революционному действию, становится революционером, человеком «особой породы». «Он поважнее всех нас здесь, взятых вместе»,— говорит о нём Кирсанов. Рахметов с поразительной быстротой расширяет круг своих знаний и после того, как переходит к революционной работе. В двадцать два года он был уже «человеком очень замечательно основательной учёности». Читает Рахметов только «самобытные» сочинений и это потому, что, по его мнению, «по каждому предмету капитальных сочинений очень немного; во всех остальных только повторяется, разжижается, портится то, что всё гораздо полнее и яснее заключено в этих немногих сочинениях. Надобно читать только их; всякое другое чтение— только напрасная трата времени». Понимая, что сила вождя— в его близости к народу, Рахметов пристально изучает жизнь трудящихся. Пешком исколесил он всю Россию, был дровосеком, пыльщиком, каменотёсом, вместе с бурлаками тянул лямку на Волге. Для простого народа он — свой, родной человек. Недаром бурлаки прозвали его Никитушкой Ломовым в память легендарного волжского богатыря-бурлака.

Рахметов, готовя себя к революционной деятельности, знает, что ему придется переносить лишения, мучения, быть может, даже пытки со стороны царских тюремщиков. И он заранее закаляет свою волю и тело, приучает себя переносить физические страдания, отказывается от всякой роскоши, ведёт жизнь аскета.

Рахметов отличается редкой трудоспособностью: «Он успевал делать страшно много, потому что и в распоряжении временем положил на себя точно такое же обуздание прихотей, как и в материальных вещах. Ни четверти часа в месяц не пропадало у него на развлечение, отдыха ему не было нужно».

Занятия его разнообразны, и смена их является для Рахметова отдыхом. О тайной революционной работе Рахметова Чернышевский, по вполне понятным причинам, не мог говорить открыто. «Я знаю о Рахметове больше, чем говорю»,— замечает писатель. Он только глухо упоминает о том, что у Рахметова

«дел... была бездна, и всё дела, не касавшиеся лично до него; личных дел у него не было, это все знали... Он мало бывал дома, всё ходил и разъезжал, больше ходил. Но и у него беспрестанно бывали люди... часто по несколько дней его не бывало дома. Тогда, вместо него, сидел у него и принимал посетителей один из его приятелей, преданный ему душой и телом и молчаливый, как могила».

Рахметов, зная, что революции нужны преданные и знающие люди, заботится о подготовке революционных кадров в нескольких университетах учатся его стипендиаты, готовящиеся к подпольной деятельности.

Он кажется человеком суровым и угрюмым. Он и сам говорит: «Видишь невесёлые вещи, как же тут не будешь мрачным чудовищем». Но суровость его только внешняя, за ней скрывается нежная и любящая натура. «При всей своей феноменальной грубости он был, в сущности, очень деликатен», — замечает Чернышевский. Какой это нежный и добрый человек», — думает о нём Вера Павловна.

Для того чтобы помочь угнетённым и выйти на богатые счастьем просторы жизни, Рахметов отказывается во имя любви к людям от личного счастья. «Я должен подавить в себе любовь», — говорит он любимой женщине, — любовь к вам связывала бы мне руки, они и так не скоро развяжутся у меня, — уж связаны. Но развяжу. Я не должен любить... такие люди, как я, не имеют права связывать чью-нибудь судьбу с своею».

Рахметов, как и все «новые люди» Чернышевского, действует по принципам «разумного эгоизма». Он борется за счастье народа, и эта борьба становится делом всей его жизни, смягчает его тоскливые думы и жгучую скорбь.

В тяжёлой и опасной работе он находит удовлетворение своей пламенной любви к народу. Не лёгок путь, по которому идёт Рахметов, но не скуден, а богат радостями и счастьем, этот путь.

Хотя Рахметову посвящено меньше страниц, чем другим героям «Что делать?», он — важнейший герой романа, потому что идейный смысл произведения Чернышевского заключался в призыве к революционной борьбе за социалистическое преобразование общества.

Образом Рахметова Чернышевский отвечал на самый жгучий вопрос, волновавший передовую интеллигенцию: *что делать* для того, чтобы освободить народ от всякого угнетения и произвола?

Огромно значение Рахметовых для жизни. «Мало их, но ими расцветает жизнь всех; без них она заглохла бы, прокисла бы; мало их, но они дают всем людям дышать, без них люди задохнулись бы. Велика масса честных и добрых людей, а таких людей мало; но они в ней — теин в чаю, букет в благородном вине; от них её сила и аромат; это цвет лучших людей, это двигатели двигателей, это соль соли земли».

«Таинственный» образ революционного вождя, изображённого в романе, заставлял усиленно работать воображение читателей «Что делать?».

Один из современников Чернышевского писал: «Этим своим образом... Чернышевский, уже изъятый из обращения и обречённый на полное молчание, из своего сурового заточения как бы говорил нам: «Вот подлинный человек, который особенно нужен теперь России, берите с него пример и, кто может и в силах, следуйте по его пути, ибо это есть единственный для вас путь, который может привести нас к желаемой цели». И образ Рахметова властно врезался в нашу память... помогая нам, поощряя нас на решительный шаг».

Для многих поколений революционных борцов образ Рахметова явился примером поведения и подражания, источником вдохновения, в нём они черпали силы и мужество.

По словам Плеханова, «в каждом из выдающихся русских революционеров была огромная доля рахметовщины». «На протяжении месяцев,— вспоминал выдающийся болгарский революционер Георгий Димитров,— я буквально жил героями Чернышевского. Моим любимцем был в особенности Рахметов. Я ставил себе целью быть твёрдым, выдержанным, неустрашимым, самоотверженным, закалять в борьбе с трудностями и лишениями свою волю и характер, подчинять свою личную жизнь интересам великого дела рабочего класса, — одним словом, быть таким, каким представляется мне этот безупречный герой Чернышевского. И для меня нет никакого сомнения, что именно это благородное влияние в моей юности очень много помогло моему воспитанию как пролетарского революционера».

Общество будущего в романе Чернышевский верил в скорую победу революции. Он мечтал о социалистическом обществе и в своём романе нарисовал величественные контуры грядущего. В ясной и увлекательной форме познакомил Чернышевский своих современников с тем, за что боролись лучшие люди России.

Общество будущего показано в романе в четвёртом сне Веры Павловны. Человек будущего, предсказывает Чернышевский, переделает природу при помощи чудесных машин. Он заставит природу служить себе, навеки освободится от «власти земли» над собой, сбросит с себя зависимость от стихийных сил природы. Труд перестанет быть тяжёлым и позорным бременем, станет лёгким и радостным, ибо все тяжёлые работы будут делать машины. Труд станет естественной потребностью и наслаждением для человека. Люди будущего, предсказывает Чернышевский, превратят пустыни в плодородные земли, покроют садами голые скалы, пророят грандиозные каналы. Навсегда исчезнет противоположность между умственным и физическим трудом. Человек будущего, освобождённый от нужды и забот, станет всесторонне развитым существом, сможет полностью раскрыть все бо-

гатства своей натуры. Люди будущего цветут здоровьем и силой, они стройны и грациозны, они не рабы машин, а творцы и создатели.

Они — музыканты, поэты, философы, учёные, артисты, но они же работают на полях и заводах, управляют совершенными, ими созданными машинами. «Все они — счастливые красавцы и красавицы, ведущие вольную жизнь труда и наслаждения».

Рисуя победу социализма в России, Чернышевский в то же время предсказывает неизбежное торжество его во всём мире, когда будут сметены все искусственные границы между народами и каждый человек станет желанным гостем и полноценным хозяином в любом месте земного шара. Тогда исчезнет всякое угнетение человека человеком, наступит «для всех вечная весна и лето, вечная радость».

С глубокой проницательностью предвидел Чернышевский, что социализм раскрепостит женщину от домашнего рабства, что общество возьмёт на себя значительную долю забот о воспитании подрастающего поколения и обеспечении стариков. Он верил, что сменится всего несколько поколений и социализм победит в России и во всём мире. Гениальное предвидение Н. Г. Чернышевского сбылось в наше время: многие страны Европы и Азии приступили к построению социалистического общества, следуя великому примеру советского народа, построившего социализм и идущего к коммунизму. «Будущее светло и прекрасно», — неустанно повторял Чернышевский и страстно звал к борьбе за него: «Любите его, стремитесь к нему, работайте для него, приближайте его, переносите из него в настоящее, сколько можете перенести: настолько будет светла и добра, богата радостью и наслаждением ваша жизнь, насколько вы умеете перенести в неё из будущего. Стремитесь к нему, работайте для него, приближайте его, переносите из него в настоящее всё, что можете перенести».

Композиция романа Основные герои русской классической литературы, предшествовавшей Чернышевскому, — «лишние люди». Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин, Обломов при всём различии между собой сходны в одном: все они, по словам Герцена, «умные ненужности», «титаны слова и пигмеи дела», натуры раздвоенные, страдающие от вечного разлада между сознанием и волей, мыслью, и делом, — от нравственного изнурения. Не таковы герои Чернышевского. Его «новые люди» знают, что им нужно делать, и умеют осуществить свои замыслы, у них мысль неотделима от дела, они не знают разлада между сознанием и волей. Герои Чернышевского — творцы новых отношений между людьми, носители новой морали. Эти *новые люди* находятся в центре внимания автора, они — *главные герои* романа; поэтому уже к концу второй главы романа «отпускаются со сцены» такие представители старого мира, как Марья Алексеевна, Сторешников, Жюли, Серж и др.

Роман начинается необычно, с развязки — сценой таинственного исчезновения одного из героев. Такое загадочное начало нередко встречалось в произведениях западных романистов—Эжена Сю, Александра Дюма, широко известных в тогдашней России.

Чернышевский сам в третьей главе («Предисловие») разъясняет смысл этого приёма: «Я употребил обыкновенную хитрость романистов: начал повесть эффектными сценами, вырванными из середины или конца её, прикрыл их туманом». Такое начало позволило, с одной стороны, привлечь к роману внимание широкой читающей публики, которой автор «забрасывал удочку с приманкой эффектности», с другой стороны, помогало обмануть бдительность цензуры, сбить её с толку обычными приёмами авантюрного романа.

В дальнейшем изложении Чернышевский пародирует подобные романы, заявляя: «Я пишу без уловок и потому вперёд говорю: трескучего столкновения не будет, всё развяжется без бурь, без громов и молний».

Роман разбит на шесть глав, из которых каждая, за исключением последней, в свою очередь делится на главки. Стремясь подчеркнуть исключительно важное значение заключительных событий, Чернышевский рассказывает о них в особо выделенной одностраничной главке «Перемена декораций».

Очень большое значение в романе приобретают *развёрнутые образы-аллегории* — сны Веры Павловны. Так, в первом сне в аллегорической форме изображена революция, которая несёт свободу закрепощённым женщинам, томящимся в «сырых, тёмных подвалах жизни». Во втором сне даётся изображение «реальной грязи», все элементы которой здоровы. «Реальная грязь», «чистая грязь»—это народ, жизнь которого «имеет главным своим элементом труд». «Колос, который вырастает из этой грязи от солнечного света, будет здоровый колос». «Фантастическая грязь», «грязь гнилая» — это паразитические классы, живущие чужим трудом. Всё, что порождается этой «фантастической грязью», дурно и дрянно.

Особенно велико значение четвёртого сна Веры Павловны. В нём в аллегорической форме, в смене картин, рисуется прошлое, настоящее и будущее человечества. В четвёртом сне Веры Павловны снова появляется революция, «сестра своих сестёр, невеста своих женихов». Она говорит о равенстве, братстве, свободе, о том, что «нет ничего выше человека, нет ничего выше женщины», рассказывает о том, как будет устроена жизнь людей и каким станет человек при социализме.

Характерной особенностью романа являются частые *авторские отступления*, обращения к героям, беседы с *проницательным читателем*. Значение этого воображаемого персонажа очень велико в романе. В его лице осмеяна и разоблачена обывательская часть публики, косная и тупая, ищущая в романах острых сцен и пикантных положений, постоянно толкующая о «художествен-

ности» и ничего не понимающая в подлинном искусстве. *Проницательный читатель* — тот, кто «самодовольно толкует о литературных или учёных вещах, в которых ни бельмеса не смыслит, и толкует не потому, что в самом деле заинтересован ими, а для того, чтобы пощеголять своим умом (которого ему не случилось получить от природы), своими возвышенными стремлениями (которых в нём столько же, как в стуле, на котором он сидит) и своей образованностью (которой в нём столько же, как в попугае)».

Издаваясь и глумясь над этим персонажем, Чернышевский тем самым обращался к читателю-другу, к которому он питал огромное уважение, и требовал от него вдумчивого, пристального, *подлинно проницательного отношения* к рассказу о «новых людях».

Введение в роман образа *проницательного читателя* объяснялось необходимостью привлечь внимание читающей публики к тому, о чём по цензурным условиям Чернышевский не мог говорить открыто и прямо.

Особенности жанра романа и эстетическая теория Чернышевского Искусство, по мысли Чернышевского, должно правдиво «воспроизводить жизнь», «причём очень часто, и особенно в поэзии, выступает на первый план также объяснение жизни, приговор о явлениях её». Наглядное подтверждение этим мыслям Чернышевского даёт его роман, написанный в полном соответствии с эстетическими взглядами автора. Все достоинства повести даны ей только её истинностью, замечает Чернышевский. Стремление к «истинности» обусловило отсутствие в романе «эффектности» и «прикрас». Содержание его просто и значительно, как проста и значительна жизнь. Стремясь усилить впечатление «истинности», подлинности рассказываемого, Чернышевский вводит в роман «человеческие документы»: дневники Веры Павловны, письма Лопухова и Кати Полозовой, рассказ-исповедь Крюковой и т. д.

«Поэзия — в правде жизни», — говорил Чернышевский. Пропагандируя идеи социализма, он не побоялся ввести в роман специальную главу о том, как устроена мастерская Веры Павловны, или письмо Кати Полозовой, доказывающее подробными цифровыми расчётами выгоды и преимущества свободного коллективного труда. От введения таких глав роман выигрывал в правдивости, да и сами прозаические детали переставали быть прозаическими и своей неотразимой убедительностью производили впечатление «чуда».

«Что делать?» — *философско-публицистический* роман. Роман указывал, что делать, как жить, к чему следует стремиться. Поэтому естественным кажется приём вмешательства автора в жизнь героев, его рассуждения о женской независимости, пользе наук, страстные обращения к читателям: «Поднимайтесь из вашей трущобы, друзья мои, поднимайтесь, это не так трудно,

выходите на вольный белый свет, славно жить на нём... Наблюдайте, думайте, читайте тех, которые говорят вам о чистом наслаждении жизнью... Читайте их,— их книги радуют сердце, наблюдайте жизнь,— наблюдать её интересно, думайте,—думать завлекательно. Только и всего. Жертв не требуется, лишений не спрашивается,—их не нужно. Желайте быть счастливыми — только, только это желание нужно... Попробуйте — хорошо!»

Роман не только правдиво воспроизводил жизнь, но объяснял её, показывал, что уродует людей, почему люди, не дурные сами по себе, становятся чёрствыми и злыми, как Марья Алексеевна, или легкомысленными кутилами, как Серж Роман отвечал на вопрос *что делать?* Подготавливать революцию, бороться за революционное переустройство жизни — вот что нужно делать всем тем, кто не желает мириться с уродующим человека общественным строем. Взволнованная проповедь социализма, призыв к революции, вера в её конечное торжество неустанно звучат на страницах «Что делать?».

Роман полностью отвечал тому, что Чернышевский считал высшим назначением искусства: для лучшей части общества он стал «учебником жизни».

Философско-социальная направленность романа сказывается, между прочим, и в том, что пейзажу, портрету героев отводится весьма скромная роль. С другой стороны, эта же философско-социальная направленность романа в соединении с тем, что герои его — люди рассуждающие, мыслящие, привыкшие взвешивать и разбирать каждый свой поступок, обусловила ещё одну композиционную особенность романа: *образы героев, их характеры раскрываются в диалоге и монологе, в постоянных беседах и спорах, «теоретических разговорах».* Герои Чернышевского — люди дела, а не громкой фразы, говорят кратко и ясно. Вот характерные для них слова: «Дайте людям хлеб, читать они выучатся и сами»; «Жертва — сапоги всмятку»; «Нам некогда скучать: у нас слишком много дела»; «Я ненавижу.... родину, потому что люблю её».

Условия создания романа и особенности его языка

Невозможность прямо и открыто говорить о революционной деятельности «новых людей» обусловила большое количество умолчаний, намёков, недоговорённостей, тот иносказательный, *эзоповский*¹ язык, к которому постоянно прибегает автор. Не имея, например, возможности назвать имя философа-материалиста Людвиг Фейербаха, Чернышевский вводит в роман следующую забавную сцену; Марья Алексеевна, обеспокоенная тем, что Лопухов приносит её дочери какие-то иностранные сочинения, просит тупицу и невежду Сторешникова разъяснить ей, что это за книги.

¹ *Эзоп* — древнегреческий баснописец. Его произведения, направленные против богачей и аристократов, были насыщены намёками и аллегориями.

«Михаил Иванович медленно прочёл: «О религии, сочинение Людвига» — Людовика четырнадцатого, Марья Алексеевна, сочинение Людовика XIV, это был, Марья Алексеевна, французский король, отец тому королю, на место которого нынешний Наполеон сел.

— Значит, о божественном?

— О божественном, Марья Алексеевна».

Читатель-друг без особого труда понимал, что речь шла о книге Людвига Фейербаха «Лекции о сущности религии», книге далеко не «божественной». Вера Павловна, приглашая священника Мерцалова читать лекции швеям, говорит: «Вы будете служить *щитом благонравия и отличного направления наших наук*». Мерцалов отвечает: «Отлично, две должности: профессор и щит». О том, что Мерцалов близок «новым людям» и, следовательно, не менее их опасен для начальства, которое подозрительно относится к мастерской, читатель узнаёт из следующего намёка: «Мерцалов, сидевший дома один, читал какое-то новое сочинение,— то ли Людовика XIV, то ли кого другого из той же династии».

Демократ-разночинец Лопухов во время разговора с Верой Павловной говорит ей, что он предан своей невесте. «Кто же ваша невеста? — спрашивает Вера Павловна.—Вы говорите так загадочно».

«Это моя тайна»,— отвечает Лопухов. Из дальнейших ответов, однако, всё становится ясно: его «невеста» — это революция, которая «устроит жизнь так, что не будет бедных... Она заботится об этом, она очень сильная, она сильнее всех на свете». В том, что именно революцию имеет в виду Лопухов, когда говорит о своей «невесте», с совершенной отчётливостью убеждают читателя его полные тайного значения ответы Марье Алексеевне. «Хороша ли... невеста?» — спрашивает Марья Алексеевна. «Необыкновенно»,— отвечает Лопухов. «Есть ли приданое?» — «Теперь нет, но получает большое наследство...» — «Скоро?» — «Скоро»,— отвечает Лопухов.

Вера Павловна говорит с швеями о том, как социалисты-утописты предлагают устроить общество, но ни разу не произносит запретного слова «социалисты». Она говорит: «Добрые и умные люди написали много книг о том, как надобно жить на свете, чтобы всем было хорошо».

Последняя глава романа, говорящая о победе революции, названа многозначительно: «Перемена декораций».

Когда Рахметов болен, он соглашается, чтобы послали только за Кирсановым, «ни за каким другим медиком». И это желание Рахметова объясняется легко: больной, в бреду, он мог бы поговориться о своей революционной работе, Кирсанова же ему опасаться не приходится. Таких намёков, недомолвок, иносказаний в романе много. Некоторые намёки носят, несомненно, автобиографический характер.

Так, например, насмешливо говоря об «эстетических литераторах с возвышенными стремлениями» и «модном» у писателей выражении «эстетическая жилка», Н. Г. Чернышевский добавляет: «Эстетическая жилка, может быть, и теперь остаётся модным у них движением — не знаю, я давно их не видел».

Полемический характер романа «Что делать?»—*полемический роман*. Это прекрасно понимали как друзья Чернышевского, так и его враги. Враждебный в эти годы революционным демократам журнал «Отечественные записки» не случайно отмечал: «Роман г. Чернышевского написан против «Отцов и детей»; «...это не роман, а статья полемическая». На самом же деле «Что делать?», конечно, высокохудожественное произведение, но не похожее на произведения дворянской литературы. Полемический характер романа, его публицистическая направленность, однако, правильно подмечены в этом враждебном отзыве.

Полемическая направленность романа сказалась не только в обрисовке «новых людей», во многом не похожей на ту, которая дана в «Отцах и детях» Тургенева, но и в самом тоне, форме, философии романа. Базаров рисовался Тургеневу фигурой «сумрачной», «злой», «дикой», «обречённой на гибель». В героях Чернышевского нет ничего сумрачного, злого, дикого, они не только не чувствуют себя обречёнными на гибель, но, напротив, уверены в скором торжестве того дела, за которое борются.

В «Отцах и детях» в конечном счёте показана несостоятельность взглядов Базарова и его последователей; в романе «Что делать?» — нравственное превосходство «новых людей» над людьми старого мира, победа нового над старым.

Оптимизм романа Чернышевского и его учеников воодушевляла «...вера в возможность крестьянской социалистической революции» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 1, стр. 246),

Эта вера окрашивает роман Чернышевского в бодрые, жизне-радостные тона. «Что делать?»—одно из самых оптимистических произведений русской литературы. Замечательна песенная рамка, в которую заключён роман: он начинается «песенкой», «бойкой и смелой», которую распевал революционный народ Франции в 1790 г. «Мы бедны... но мы рабочие люди, у нас здоровые руки. Мы темны, но мы не глупы и хотим света. Будем учиться — знание освободит нас; будем трудиться — труд обогатит нас, это дело пойдёт,—поживём, доживём... Труд без знания бесплоден, наше счастье невозможно без счастья других. Просветимся и обогатимся; будем счастливы—и будем братья и сёстры, это дело пойдёт,— поживём, доживём. Будем учиться и трудиться, будем петь и любить, будет рай на земле. Будем же веселы жизнью,— это дело пойдёт, оно скоро придёт, все дождёмся его...»

Каждая строфа этой песни, в которой звучит мотив торжества скорой революции, заканчивается припевом:

Ах, это устроится, устроится, устроится,
На фонарь аристократов!
Ах, это устроится, устроится, устроится,
Аристократов повесят!

Роман заканчивается ликующей песней Томаса Гуда¹, переведённой другом Чернышевского поэтом М. Л. Михайловым:

Чёрный страх бежит, как тень,
От лучей, несущих день;
Свет, тепло и аромат
Быстро гонят тьму и холод;
Запах тленья всё слабей.
Запах розы всё слышней.

И за этой песней, славящей победу над мраком, победу жизни над смертью, следует заключительная глава «Перемена декораций», в которой говорится о гибели старого мира, разрушенного революцией, о перемене *общественных декораций*.

Роман Тургенева заканчивается печальной, щемящей сердце картиной заброшенного сельского кладбища, на котором похоронен Базаров. Это своеобразный реквием².

Роман же Чернышевского заканчивается картиной победившей революции, солнечным гимном победившего народа.

**«Что делать?»
и литературно-
политическая
борьба
60—70-х годов**

«С тех пор,— писал Плеханов,— как завелись типографские станки в России... ни одно печатное произведение не имело в России такого успеха, как «Что делать?» Чернышевского». Ни один мыслящий человек не мог пройти мимо романа,

сразу ставшего в центре журнальной, литературной и политической борьбы эпохи. Реакционные журналисты, крупнейшие представители дворянской литературы, защитники теории «искусства для искусства», цензоры — все они ополчились против романа Чернышевского.

Реакционнейший журналист Катков, редактор «Московских ведомостей», увидел в романе «философию скотоподобия». Газета «Северная пчела» назвала роман «безобразнейшим произведением русской литературы», нашла в нём «отвратительную грязь».

Реакционный профессор Цитович в брошюре «Что делали в романе «Что делать?» утверждал, что из романа изгнаны две вещи: «совесть и понятие обязанности». О героях романа тот же Цитович писал: «Положиться на них ни в чём нельзя... им всё нипочём: ложь, клевета, воровство, насилие, убийство. У них всё фиктивно: имена, подписи, паспорта, брак, жизнь, самая смерть».

Поэт А. А. Фет содержание романа свёл к «проповеди двоежёнства, фальшивых паспортов»; Л. Толстой, пародируя роман,

¹ Томас Гуд (1799—1845) — известный английский поэт.

² Реквием — музыкальное произведение траурного характера.

написал комедию «Заражённое семейство»; Ф. Достоевский — повесть «Необыкновенное происшествие, или пассаж в Пассаже». Роман Чернышевского породил сотни пародий, эпиграмм, карикатур, статей.

Нападая на роман, реакционные публицисты со злобой отмечали, что роман «читается поклонниками «нового слова», как мусульмане чтут коран». Уже упомянутый профессор Цитович, называвший роман «Что делать?» «торпедой», отмечал: «За шестнадцать лет моего пребывания в университете мне не удалось встретить студента, который бы не прочёл знаменитого романа ещё в гимназии».

Враги Чернышевского вынуждены были признать огромное влияние романа на читателей. «Молодые люди толпою пошли за Лопуховым и Кирсановым, молодые девушки заразились примером Веры Павловны... Меньшинство нашло себе идеал., в Рахметове». Иные из реакционных журналистов, видя успех романа, призывали к прямой расправе с автором «Что делать?» и его последователями. Журналист Асоченский, чьё продажное перо направлялось агентами Третьего отделения, писал: «Ведь есть же у нас смиренные дома, исправительные заведения... туда их, под строжайший надзор. А если и этим не проймёшь, то есть дорога подальше... Ведь душегубам и зажигателям находят же место вдали от благоустроенных обществ; а эти господа во сто, в миллион раз хуже их... долго ли мы будем с ними церемониться и гуманничать!»

Совершенно иным было отношение к роману передовых современников Чернышевского, для которых он стал знаменем борьбы, программой действий. «Мы читали роман чуть ли не коленопреклонённо... Он сыграл великую роль в русской жизни, всю передовую интеллигенцию направив на путь социализма», — отмечал современник Чернышевского А. Скабичевский. «Всюду начали заводиться производственные потребительские ассоциации, мастерские швейные, сапожные, прачечные, коммуны». Под влиянием романа «Что делать?» студенческая коммуна была организована знаменитым впоследствии композитором Мусоргским, коммуной жили художники-«передвижники» — Крамской, Перов, Репин и др.

На защиту романа выступили Писарев; Курочкин и их журналы «Русское слово» и «Искра».

Для нескольких поколений революционных борцов роман Чернышевского стал путеводной книгой. Отмечая исключительное воспитательное значение романа, Плеханов писал: «Кто не читал и не перечитывал этого знаменитого произведения? Кто не увлекался им, кто не становился под его благотворным влиянием чище, лучше, бодрее и смелее? Кого не поражала нравственная чистота главных действующих лиц? Кто после чтения этого романа не задумывался над собственной жизнью, не подвергал строгой проверке своих собственных стремлений и наклонностей?

Все мы черпали из него и нравственную силу, и веру в лучшее будущее.

И доверенность великую
К бескорыстному труду...»

Номера «Современника» с напечатанным в них текстом романа превратились в святыню, их тщательно сберегали, роман нередко переписывали от руки, для чтения его молодёжь собиралась группами, кружками, редкая студенческая вечеринка обходилась без споров и толков о тех или других вопросах, в нём затронутых.

Эти драгоценные номера «Современника» были в руках В. И. Ленина, который прочитал «Что делать?» в старших классах гимназии и, как вспоминает Н. К. Крупская, «...потом уже под углом зрения «Что делать?» читал другую беллетристику. Мы с Ильичем о «Что делать?» говорили впервые в Сибири, и меня удивило тогда, как хорошо знал Ильич «Что делать?», помнил малейшие детали».

Роман оказал большое влияние и на зарубежных революционеров. «Роман «Что делать?»,— писал Георгий Димитров,— ещё 35 лет тому назад оказал на меня лично, как молодого рабочего, делавшего тогда первые шаги в революционном движении в Болгарии, необычайно глубокое, неотразимое влияние. И должен сказать — ни раньше, ни позже не было ни одного литературного произведения, которое так сильно повлияло бы на моё революционное воспитание, как роман Чернышевского»,

Н. А. НЕКРАСОВ

1821-1878



Николай Алексеевич Некрасов был поэтом, в творчестве которого отразилась целая эпоха нашего общественного развития. Он родился 28 ноября (10 декабря по новому стилю) 1821 г. в местечке Немирове Каменец-Подольской губернии, а детство и отрочество провёл в селе Грешневе Ярославской губернии, в имении своего отца.

**Детские
и отроческие
годы Некрасова**

В одном из своих стихотворений Некрасов писал:

В неведомой глуши, в деревне полудикой
Я рос средь буйных дикарей.
И мне дала судьба, по милости великой,
В руководители псарей.

В этих строках — горькая, печальная правда. Отец поэта — «угрюмый невежда», «охотник и игрок», жестокий крепостник — вёл праздную и бесплодную жизнь, протекавшую

Среди пиров, бессмысленного чванства,
Разврата грязного и мелкого тиранства.

Мучительной была жизнь крепостных в усадьбе отца Некрасова, где «рой подавленных и трепетных рабов завидовал житью последних барских псов»; не лёгкой была и судьба домашних.

Здесь что-то всё давило,
Здесь в малом и большом тоскливо сердце ныло.

Картины помещичьего произвола и деспотизма навсегда врезались в душу поэта. Всю жизнь он помнил

...мрачный дом,
Где вторил звону чаш и гласу ликований
Глухой и вечный гул подавленных страданий;
И только тот один, кто всех собой давил,
Свободно и дышал, и действовал, и жил.

Особенно тяжёлой была жизнь матери поэта. Образованная, чуткая женщина, она все силы своей богатой натуры отдавала детям. К памяти матери Некрасов всегда относился с благогове-

нием, её образ вдохновил поэта на создание целого ряда про-
никновенных стихотворений. «Моя бедная мать», «страдалица»,
«затворница», «родная» — так называл её Некрасов.

Лучшими минутами детства обязан был Некрасов своей
матери;

Когда кругом насилие ликовало,
И стая псов на псарне завывала,
И вьюга в окна била и мела,

мать поэта рассказывала ему сказки, простыми словами гово-
рила о великих поэтах — Шекспире, Данте, передавала содер-
жание их бессмертных творений. Её исполненные благородства
и нежности рассказы, её участливое, заботливое отношение к
крепостным смягчали тяжёлые впечатления мальчика от окру-
жавшей его жизни.

Когда были позади мрачные годы детства и юности, Некра-
сов, вспоминая мать, писал:

И если я легко стряхнул с годами
С души моей тлетворные следы
Поправшей всё разумное ногами,
Гордившейся невежеством среды,
И если я наполнил жизнь борьбою

За идеал добра и красоты.
И носит песнь, слагаемая мною,
Живой любви глубокие черты.—
О, мать моя, подвигнут я тобою!
Во мне спасла живую душу ты!

Повидайся со мною, родимая!
Появись лёгкой тенью на миг!

От ликующих, праздно болтающих,
Обадряющих руки в крови
Уведи меня в стан погибающих
За великое дело любви!

Родительский дом стоял близ знаменитой «Владимирки» —
дороги, «проторённой цепями», по которой «гнали» в Сибирь
ссыльных. А неподалёку, под горой, протекала Волга, и по ней
бурлаки тянули баржи, расшивы. Вместе с толпой крепостных-
сверстников мальчик целыми днями пропадал на реке, купался,
катался в рыбацких челноках, бродил с ружьём по островам.

Волга была его «колыбелью». На всю жизнь запечатлелись
в душе Некрасова картины нечеловеческого труда бурлаков, их
стоны и хватающие за душу песни. Впоследствии любимую реку
он назвал «рекою рабства и тоски».

Когда мальчику пошёл одиннадцатый год, его отдали в яро-
славскую гимназию. В гимназии будущий поэт много и жадно
читал. Особенно захватила Некрасова ода Пушкина «Вольность»,
Он сам впоследствии писал:

Хотите знать, что я читал? Есть ода
У Пушкина, название ей — «Свобода»...

Юношеские годы. Петер- бургские мы- тарства

Гимназии Некрасов не окончил. Отец отправил его в Петербург для поступления в военное учебное заведение. Но военная карьера не привлекала будущего поэта, он стремился попасть

в высшее учебное заведение, о том же мечтала и его мать. Ослушавшись отца, Некрасов задумал поступить в университет, куда и был, после нескольких попыток, зачислен вольнослушателем. Разгневанный отец лишил непокорного сына всякой материальной поддержки. «Судьбе угодно было, чтобы я пользовался крепостным хлебом только до шестнадцати лет», — говорил Некрасов.



Николай Алексеевич Некрасов.

Он оказался один в огромном городе, без денег, без жилья, без друзей. Нужно было обладать огромной силой воли, упорством, железным характером, чтобы не пасть духом. С собой он привёз из Ярославля тетрадь юношеских стихов, на которую возлагал большие надежды. Некрасов мечтал о поэтической славе:

Я отроком покинул отчий дом.
(За славой я в столицу торопился.)

В шестнадцать лет я жил своим
трудом

И между тем урывками учился.

Некоторые из стихов ему удалось пристроить в журналы. Но молодого поэта критики упрекали за отсутствие самостоятельности и оригинальности.

Тяжёлая нужда душила Некрасова. В сильные морозы он ходил без пальто и калош, шею обвёртывал старым вязаным шарфом.

Ни один из русских поэтов не знал такой гнетущей бедности, и никто из них не работал так много, как пришлось работать Некрасову.

Праздник жизни — молодости годы —

Я убил под тяжестью труда

И поэтом, баловнем свободы,

Другом лени не был никогда,—

писал впоследствии Некрасов. Он стал литературным подёнщиком, интеллигентным пролетарием: давал грошовые уроки, сотрудничал в газетах и мелких журнальчиках, занимался перепиской ролей и сочинением куплетов для актёров, писал статьи, сказки, стихотворения, повести, рассказы, пьесы, правил корректуры. Когда ему приходилось особенно тяжело, он, по словам

одного современника, «отправлялся на Сенную площадь и там за пять копеек или за кусок белого хлеба писал крестьянам письма, прошения, расписывался за неграмотных». Незадолго до смерти, вспоминая о своей голодной юности, Некрасов писал: «Ровно три года я чувствовал себя постоянно, каждый день голодным. Уму непостижимо, сколько я работал! Господи, сколько я работал!»

Эта нечеловеческая работа, однако, не спасала от нужды.

«Восемь лет боролся я с нищетою, видел лицом к лицу голодную смерть»,— вспоминал Некрасов в письме к Щедрину. Будущему поэту, чтобы не умереть с голоду, приходилось иногда ходить в рестораны, где бывали газеты и где можно было, ничего не спрашивая, закрывшись газетным листом, есть хлеб, лежавший на столах.

Позднее Некрасов писал:

На мне года гнетущих впечатлений
Оставили неизгладимый след.
Как мало знал свобрдных вдохновений,
О родина, печальный твой поэт!

В 1840 г. Некрасов издал свои юношеские стихи. Сборник этот он назвал «Мечты и звуки». Стихи успеха не имели: в большинстве своём они были подражательными. Но в некоторых из них уже звучали своеобразные, «некрасовские» ноты.

Дружба с Белинским

Постепенно Некрасов становился своим человеком в литературных кругах. В 1841 г. он познакомился с Белинским и скоро сблизился с ним.

Их беседы часто длились далеко за полночь. Великий критик перевернул всю жизнь поэта, направил его на верный путь, помог Некрасову найти самого себя. «Моя встреча с Белинским была для меня спасением»,— говорил Некрасов.

Белинский полюбил Некрасова, полюбил за «ожесточённый ум, за те страдания, которые он испытал так рано, добываясь куска насущного хлеба, и за тот смелый практический взгляд не по летам, который вынес из своей труженической и страдальческой жизни»,— рассказывает близко стоявший к Некрасову и Белинскому Панаев. Беседы с Белинским были для Некрасова своеобразным университетом. Он стал серьёзнее относиться к литературной деятельности; Белинский растил и пестовал, направлял его поэтическое дарование.

Спустя много лет после смерти В. Г. Белинского Некрасов помянул своего безвременно погибшего учителя и друга проникновенными строками:

Белинский был особенно любим...
Молясь твоей многострадальной тени,
Учитель, перед именем твоим
Позволь смиренно преклонить колени!

Стихотворение Некрасова «В дороге», написанное в 1846 г., потрясло Белинского. Когда поэт прочитал его великому кри-

тику, тот обнял его и сказал чуть не со слезами на глазах: «Да знаете ли вы, что вы поэт—и поэт истинный?» Понравились стихи Некрасова и Герцену. Вскоре вместе с Панаевым и Белинским Некрасов берётся за издание журнала. Новый журнал основать не удалось, но в 1846 г. было куплено у Плетнёва право на издание «Современника» — журнала, основанного Пушкиным.

**Некрасов —
редактор
«Современника»**

В журнале стали печататься рассказы Тургенева из цикла «Записки охотника», в нём увидел свет роман Гончарова «Обыкновенная история», были напечатаны окончание романа Герцена «Кто виноват?», стихи Плещеева и Некрасова. Необыкновенную глубину и свежесть придавал критическому отделу своими замечательными статьями Белинский. В «Современнике» появились «первинки» Л. Толстого — «Детство», «Севастопольские рассказы» и др. Каждая книжка «Современника» становилась событием, Журнал стал трибуной, с которой к русскому обществу обращались лучшие люди того времени. Влияние его росло. Бугарин доносил в Третье отделение: «Некрасов самый отчаянный коммунист... Он страшно вопиет в пользу революции».

За Некрасовым было установлено секретное наблюдение. С каждым месяцем и годом всё труднее было выпускать «Современник». Но Некрасов не сдавался. Он вёл переговоры с цензурой, читал огромное количество рукописей, работал по ночам над своими произведениями, нередко писал без отдыха более суток, работал так много, что сам удивлялся, как паралич не хватил его правую руку. Редакторская работа Некрасова была беспримерным литературным и общественным подвигом.

Замечательный ум, редкая проницательность и критическое чутьё, позволявшие ему безошибочно угадывать даже в начинающих писателях характер и размер их дарования, душевная чуткость и отзывчивость, мужество, энергия и принципиальность, полное отсутствие ложного самолюбия, прекрасное знание жизни и запросов читателей — всё это делало Некрасова идеальным редактором.

Поэтическая известность его росла с каждым годом. Первое собрание стихов Некрасова, вышедшее в 1856 г., имело такой грандиозный успех, какого не знал даже Гоголь. Это объяснялось тем, что вырастал новый читатель — разночинец, плебей, который в стихах и поэмах Некрасова находил отзвук своим думам и мыслям. К концу 50-х — началу 60-х годов Некрасов стал поэтическим вождём нового поколения.

Добролюбов назвал его «любимейшим русским поэтом, представителем добрых начал в нашей поэзии, единственным талантом, в котором теперь есть жизнь и сила».

Новые сотрудники «Современника» — Чернышевский и Добролюбов — становятся особенно близкими Некрасову. Они оказали на формирование его мировоззрения ещё большее влияние, чем то, какое в 40-е годы оказал на поэта Белинский. Идеальная

близость между ними была настолько велика, что уже в конце 1856 г. Чернышевский писал Некрасову: «Я не знаю, какие ошибочные убеждения нужно было бы Вам исправлять в себе».

В том же году Некрасов, уезжая за границу для лечения, в знак своего безграничного доверия к Чернышевскому полностью передал ему редакторские права по «Современнику». «Передаю Вам мой голос во всё... так, чтобы ни одна статья в журнале не появлялась без Вашего согласия», — писал больной поэт. Общность убеждений скоро перешла в тесную дружбу. С трогательной заботливостью Некрасов переселил Добролюбова из сырой квартиры, в которой тот жил, к себе, окружил его уходом; когда же здоровье Добролюбова резко ухудшилось, послал его для лечения за границу. Тронутый заботливостью Некрасова, Добролюбов писал Чернышевскому: «Кроме Вас да его, у меня нет теперь в Петербурге никого. В некоторых отношениях он даже ближе ко мне». Идеинная близость Некрасова к Чернышевскому и Добролюбову особенно ярко проявилась в то время, когда внутри «Современника» обострились отношения между писателями-дворянами, сторонниками реформ, и крестьянскими демократами, сторонниками крестьянской революции.

Во главе первых стоял Тургенев, с которым Некрасова связывала многолетняя дружба. Разрыв с ним был тяжёлым шагом для поэта, но Некрасов пошёл на разрыв, ибо все его симпатии были на стороне Чернышевского и Добролюбова. Ранняя смерть Добролюбова потрясла Некрасова. Поэт, прошедший тяжёлую школу жизненной борьбы, которого все знали как сурового и замкнутого человека, рыдал, как ребёнок.

После ареста Чернышевского Некрасов сделал очень многое для того, чтобы облегчить положение жены и детей своего учителя и друга. Ему Некрасов посвятил одно из лучших стихотворений: «Не говори: забыл он осторожность...» Чернышевский в свою очередь отдавал должное уму и благородству Некрасова. Для Чернышевского он был «лучшей, можно сказать, единственной, прекрасной надеждой нашей литературы». «Помните, — писал Чернышевский Некрасову, — что на Вас надеется каждый порядочный человек у нас в России».

За год до смерти Чернышевский писал: «Некрасов — мой благодетель. Только благодаря его великому уму, высокому благородству души и бестрепетной твёрдости характера я имел возможность писать так, как я писал. Я хорошо служил своей родине и имею право на признательность её, но все мои заслуги перед нею — его заслуги».

Некрасов в 60-е годы

В тяжёлые годы цензурного гнёта, потеряв Добролюбова и Чернышевского, Некрасов мужественно хранил в «Современнике» их традиции.

Журналу он отдавал всё время, все силы, «Современник» 60-х годов продолжал быть центром притяжения всех лучших людей России. К середине 60-х годов реакция особенно усили-

лась, а после неудачного покушения Каракозова на Александра II (в 1866 г.) гнёт её стал нестерпимым. Некрасов узнал, что правительство намерено запретить «Современник». Стремясь отвести удар от журнала, Некрасов сделал попытку установить контакт с всемогущим тогда графом Муравьёвым. За это Некрасов подвергся ожесточённым нападкам со стороны многих недавних друзей.

Ещё тяжелее было Некрасову пережить временное охлаждение к нему разночинной молодёжи, которая свято верила ему, а теперь стала сомневаться в поэте. Некрасов всю последующую жизнь стыдился своей минутной слабости, смысл которой прекрасно определил В. И. Ленин, цитировавший слова поэта из стихотворения «Неизвестному другу». «Некрасов колебался,— писал В. И. Ленин,— будучи лично слабым, между Чернышевским и либералами, но все симпатии его были на стороне Чернышевского. Некрасов по той же личной слабости грешил нотками либерального угодничества, но сам же горько оплакивал свои «грехи» и публично каялся в них:

Не торговал я лирой, но бывало,
Когда грозил неумолимый рок,
У лиры *звук неверный* исторгала
Моя рука...

«Неверный звук» — вот как называл сам Некрасов свои либерально-угоднические грехи» (В. И. Ленин, Соч., т. 18, стр. 287).

**Переход
«Отечественных
записок»
к Некрасову**

Долго оставаться без журнала Некрасов не мог и не хотел. Через полтора года после закрытия «Современника», в 1868 г. он взял в аренду журнал Краевского «Отечественные записки». Товарищами его по журналу стали гениальный сатирик и великий труженик Щедрин и близкий к Чернышевскому публицист Елисеев. «Отечественные записки» в 70-е годы сыграли роль не меньшую, чем «Современник» в 50-е и 60-е годы. Один из видных участников революционного движения 70-х годов писал: «Оставаясь верными великим традициям «Современника», «Отечественные записки» почти безраздельно властвовали над умами той эпохи. Влияние их было громадно. Целое поколение 70-х годов, энергичное и боевое, считало «Отечественные записки» почти своим органом».

Как прежде «Современнику», так теперь «Отечественным запискам» Некрасов отдавал все силы. Борьба с цензурой, работа над рукописями чужих произведений, переписка с авторами поглощали всё время Некрасова, поэтому собственному творчеству он мог отдавать только летние месяцы относительного отдыха. И всё-таки даже в таких условиях Некрасов в 70-е годы создал целый ряд замечательных произведений: «Дедушка», «Русские женщины», «Современники», значительную часть поэмы «Кому на Руси жить хорошо» и целый ряд других произведений. Влияние его поэзии на революционную молодёжь было огром-

ным. Некрасовские стихи становились любимыми песнями молодёжи. «Песня Ерёмушке», в которой прославлялась «к угнетателям вражда», распевалась на всех студенческих сходках, конец стихотворения «Размышления у парадного подъезда» стал народным гимном.

Последние годы жизни поэта

Но уже подходила к концу жизнь поэта. Годы неимоверного труда и нечеловеческих страданий преждевременно состарили Некрасова. Тяжёлая болезнь (рак) приковала его к постели. У себя в дневнике он писал: «Мой дом — постель, мой мир — две комнаты». Измученный страшной болезнью, Некрасов продолжал работать, трудом смягчая свой недуг. Незадолго до смерти он писал:

О муза! Я У двери гроба!
Пусть я много виноват,
Пусть увеличит во сто крат
Мои вины людская злоба —
Не плачь! завиден жребий наш.
Не надругаются над нами:

Меж мной и честными сердцами
Порваться долго ты не дашь
Живому, кровному союзу!
Не русский — взглянет без любви
На эту бледную, в крови,
Кнутом иссеченную Музу...

Живой, кровный союз между поэтом и другом-читателем был установлен навсегда. Некрасов, несмотря на мучительные страдания, продолжал писать о народе, о борцах за его счастье. И чем пламенней становились его песни, чем большей скорбью и гневом наполнялись они, тем свирепей кромсала цензура его стихи. Со «скрежетом зубным» многократно переделывал он свои произведения, во что бы то ни стало стремясь довести их до читателя.

Незадолго до смерти поэта Щедрин писал о нём: «Этот человек, повитый и воспитанный цензурой, задумал и умереть под игом её. Среди почти невыносимых болей написал поэму, которую цензура и не замедлила вырезать... Можете представить себе, какое впечатление должен был произвести этот храбрый поступок на умирающего человека. К сожалению, и хлопотать почти совсем бесполезно! Всё так исполнено ненависти и угрозы, что трудно даже издали подступиться. А поэма замечательная...» Некрасов умирал, и, хотя его успокаивали врачи, он знал это. Иногда ему начинало казаться, что «песнь его бесследно пролетела и до народа не дошла она». Тогда из-под его пера срывались полные скорби строки:

Скоро стану добычею тленья.
Тяжело умирать, хорошо умереть;
Ничьего не прошу сожаленья,
Да и некому будет жалеть.

В одну из таких минут больного посетила делегация петербургского студенчества, передавшая Некрасову письмо сердечного сочувствия, покрытое сотнями подписей. Из далёкой якутской ссылки до умирающего поэта дошли прощальные слова его великого друга и учителя Н. Г. Чернышевского. Чернышевский писал своему двоюродному брату А. Н. Пыпину: «Если, когда

ты получишь моё письмо, Некрасов ещё будет продолжать дышать, скажи ему, что я горячо любил его, как человека, что я целую его, что я убеждён: его слава будет бессмертна, что вечна любовь России к нему, гениальнейшему и благороднейшему из всех русских поэтов. Я рыдаю о нём. Он действительно был человек очень высокого благородства души и человек великого ума. И, как поэт, он, конечно, выше всех русских поэтов». Еле слышным шёпотом Некрасов сказал, выслушав эти слова: «Скажите Николаю Гавриловичу, что я очень благодарю его; я теперь утешен: его слова дороже мне, чем чьи-либо слова».

8 января (нового стиля) 1878 г. Некрасов умер. К гробу поэта началось паломничество учащейся молодёжи. Один из современников писал: «Со времени Пушкина едва ли ко гробу какого-нибудь писателя стекалось столько народу, сколько мы видели при гробе Некрасова». Тысячи людей провожали поэта в его последний путь. На гроб Н. А. Некрасова возложили много венков. На одном была надпись: *от социалистов*. Среди провожавших было много рабочих. На могиле произносились страстные речи. На похоронах выступал молодой студент Г. В. Плеханов. Это он вместе с другими молодыми революционерами перебил писателя Ф. М. Достоевского, говорившего, что Некрасова как поэта можно поставить вслед за Пушкиным и Лермонтовым. В этих словах Достоевского молодёжь увидела принижение значения своего великого поэта и ответила на них возгласами: «Не рядом, а выше, выше!» Так расценивали современники творчество великого поэта-демократа.

ТВОРЧЕСТВО Н. А. НЕКРАСОВА

Родина в поэзии Некрасова

Отличительной чертой поэзии Некрасова является то, что она служила общественным интересам своего времени, выражала мысли, чувства и надежды передовых кругов тогдашнего общества, призывала к борьбе за права угнетённого и забитого крестьянства. Свой гений Некрасов отдал русскому народу, жил его жизнью и боролся за его счастье.

«Важно только одно,— говорил Некрасов,— любить народ, родину, служить им сердцем и душой». Это чувство пламенной любви к родине пронизывает всё творчество Некрасова.

Не небесам чужой отчизны —
Я песни родине слагал! —

заявляет поэт в стихотворении «Тишина».

Русский народ, которому «пределы не поставлены», и родная земля с её бескрайними нивами, зелёными лесами, суровыми зимами — неиссякаемый источник вдохновения Некрасова, предмет его гордости и любви.

Поэт любил родину глубокой и нежной сыновней любовью, и образ матери-родины проходит через всё его творчество. «Родина-мать! Я душою смирился, любящим сыном к тебе возвратился»; «О матушка-Русь! ты приветствуешь сына»; «Мать-отчизна! дойду до могилы, не дождавшись свободы твоей»; «Родина-мать! по равнинам твоим я не ездил ещё с чувством таким!»; «Ты и убогая, ты и обильная, ты и могучая, ты и бессильная, матушка-Русь!» — с такими словами обращался поэт к родине на протяжении всего творчества.

На чужбине Некрасов тосковал, томился от бездействия, но стоило поэту, вернувшись из заморских стран, где он искал и не нашёл «примиренья с горем», вдохнуть знакомые с детства запахи родимых дорог, лугов, лесов, увидеть могучие просторы родины, как он переживал творческое возрождение;

Опять она, родная сторона,
С её зелёным, благодатным летом,
И вновь душа поэзией полна...
Да, только здесь могу я быть поэтом!
На Западе не вызвал я ничем
Красивых строф, пластических и сильных,
В Германии я был, как рыба, нем,
В Италии — писал о русских ссыльных.

Сравнивая полную своеобразной прелести красоту русского пейзажа с пейзажем Запада, Некрасов восклицает:

Всё рождь кругом, как степь живая,	За дальним Средиземным морем,
Ни замков, ни людей, ни гор...	Под небом ярче твоего,
Спасибо, сторона родная,	Искал я примиренья с горем
За твой врачующий простор!	И не нашёл я ничего!

Для Некрасова нет ничего дороже «родных лугов, родных полей», разлива «гордых» русских рек, говора «милых волн» этих рек. Какой трепетной любовью и каким проникновенным чувством полно у поэта, например, описание русской весны в стихотворении «Зеленый Шум»! Нарисовать такой пейзаж мог только художник-патриот, сердечно любящий русскую природу и живущий с ней одной жизнью. Эта глубочайшая любовь Некрасова к родному пейзажу давала ему право писать;

Мне лепетал любимый лес:
Верь, нет милей родных небес!

В то же время Некрасов ясно видел, как тяжело жилось народу под небесами родины в суровых социальных условиях его времени. Нищета убогой русской деревни, непосильный труд крестьянина, тяжёлая доля русской женщины, каторжный труд бурлака, бесправие народа, произвол власть имущих — все эти стороны печальной русской действительности глубоко волновали поэта-патриота, угнетали его сознание гражданина.

Зрелище бедствий народных
Невыносимо, мой друг,—

с душевной болью восклицает поэт. И стихи его наполнялись ненавистью к угнетателям народа, к «владельцам» роскошных палат», превращались в грозное оружие борьбы за освобождение народа.

В творчестве Некрасова слова «любовь к родине» постоянно соединялись со словами «гнев» и «ненависть».

Кто живёт без печали и гнева,
Тот не любит отчизны своей.

Так глубоко ненавижу,
Так бескорыстно люблю!

То сердце не научится любить,
Которое устало ненавидеть,—

писал он. Любя родину, Некрасов никогда не уставал ненавидеть уродливый социальный строй царской России, её господствующие классы, обрекавшие трудовой народ на невыносимые мучения. Его стихи, «свидетели живые за мир пролитых слёз», были преисполнены «злобы и боли» в которых так много любви.

Он любил ненавидя, и эта любовь-ненависть выражает своеобразие патриотизма Некрасова, верного сына своей отчизны, великого народного поэта-борца.

Некрасов страстно верил в счастливое будущее своей матери-родины. «Мыслью вперёд улетаю», он писал о родной земле;

Ещё суждено тебе много страдать,
Но ты не погибнешь, я знаю.

Поэт призывал «не робеть за отчизну любезную», так как знал, что родной народ завоюет себе счастье, и пророчески предвидел «пору прекрасную», когда Россия станет «свободной, гордой и счастливой». «Я верую в народ»,— говорил поэт.

Патриотизм Некрасова был неразрывно связан с его революционно-демократическими убеждениями, с постоянными призывами к борьбе за счастье и свободу родины и народа. Всю жизнь его любимыми героями были борцы за народное счастье, а его заветным идеалом — свободная родина.

**Образы вождей
революционной
демократии
в поэзии
Некрасова**

Поэт революционной крестьянской демократии, друг и ученик Белинского, соратник и единомышленник Добролюбова и Чернышевского, Некрасов тосковал по революционной буре, которая разрушила бы мир насилия и несправия:

Душно! Без счастья и воли
Ночь бесконечно длинна.
Буря бы грянула, что ли?
Чаша с краями полна!

Грянь над пучиной моря,
В поле, в лесу засвищи,
Чашу вселенского горя
Всю расплещи!..

Думы поэта всегда были обращены к народу, родине и революции, и стихи Некрасова — прекрасный памятник революционерам его эпохи. Естественно, что в творчестве поэта важней-

шее место заняли произведения, посвящённые вождям революционной крестьянской демократии, «штурманам будущей бури», как называл их А. И. Герцен.

Образ Белинского

О Белинском Некрасов писал на протяжении всей своей творческой жизни. И это не случайно: Белинский был учителем не для одного Некрасова, а для нескольких поколений лучших людей России.

О! Сколько есть душой свободных
Сынов у родины моей,
Великодушных, благородных
И неподкупно верных ей.
Кто в человеке брата видит,
Кто зло клеймит и ненавидит...

Не все ль они признать готовы
Его учителем своим,—

писал Некрасов в поэме «Белинский».

Белинский был одним из первых борцов за освобождение народа от цепей самодержавия и крепостничества. Своих читателей он воспитывал в духе социализма. И эту сторону деятельности своего великого учителя и друга подчёркивает поэт;

Ты нас гуманно мыслить научил.
Едва ль не первый вспомнил о народе.
Едва ль не первый ты заговорил
О равенстве, о братстве, о свободе.

Некрасов рисует Белинского пламенным патриотом, верившим в великое будущее русского народа. В поэме «Несчастные» политический ссыльный Крот, которому Некрасов придал черты характера Белинского, говорит:

Покажет Русь, что есть в ней люди,
Что есть грядущее у ней.

Белинский учил передовое русское общество не жалеть сил и жизни для освобождения родины и народа.

Трудись, покамест служат руки,
Не сетуй, не ленись, не трусь,
Спасибо скажут наши внуки,
Когда разбогатеет Русь.

Пусть томимся голодом, жаждой,
Пусть дрогнем в холоде зимы,
Ей пригодится камень каждый
Который добываем мы.

Белинский был, по словам С. М. Кирова, «великим искателем» правильной революционной теории, он стал основоположником научной критики в России.

...Мыслью новой,
Стремленьем к истине суровой
Горячий труд его дышал,

Великий учёный и революционер, Белинский был одним из тех людей, кто с народом

...братски поделился
Богатством сердца своего.

Некрасов рисует скромность Белинского («Не думал ты, что стоишь ты венца»), его трудолюбие («Ты не гнушался никаким трудом»), близость к простым русским людям («Душою, как мы, был русский человек»), широкую образованность («Чего не знал наш друг опальный?»).

Жизненный и творческий подвиг Белинского, «народного заступника», тем более прекрасен, что ему пришлось действовать в эпоху жесточайшей николаевской реакции, «в те дни, как всё коснело на Руси, дремля и раболепствуя позорно».

С любовью и волнением нарисовал Некрасов во многих произведениях образ великого критика, самоотверженного революционного борца и патриота, отдавшего всю свою недолгую жизнь народу.

В стихотворении «Памяти Белинского», которое поэту пришлось назвать «Памяти приятеля», так как даже после смерти Белинского его имя было ненавистно царским властям, Некрасов писал:

Наивная и страстная душа,
В ком помыслы прекрасные кипели,
Упорствуя, волнуясь и спеша,
Ты честно шёл к одной высокой цели:
Кипел, горел — и быстро ты угас.

Но жизнь, отданная народу, не пропадает бесследно, и поэт твёрдо верил в то, что труд Белинского «живёт и долго не умрёт».

На могиле Добролюбова Некрасов сказал:
Образы Добролюбова и Чернышевского «В Добролюбове во многом повторился Белинский... то же влияние на читающее общество, та же проницательность и сила в оценке явлений жизни, та же деятельность и та же чахотка».

В стихотворениях «Памяти Добролюбова» и «Чернышевский» Некрасов, в полном соответствии с исторической правдой, нарисовал «тот идеал общественного деятеля», который лелеял сам Добролюбов и который в образе Рахметова запечатлел Чернышевский.

Как и Белинский, Добролюбов и Чернышевский, по мнению Некрасова, — лучшие сыновья России, её самые достойные граждане. Вот почему, скорбя об умершем Добролюбове, отдавшем родине все «свои труды, надежды, помышленья», Некрасов писал:

Плачь, русская земля! но и гордись
С тех пор, как ты стоишь под небесами,
Такого сына не рождала ты
И в недра не брала свои обратно:
Сокровища душевной красоты
Совмещены в нём были благодатно,

Люди, подобные Добролюбову и Чернышевскому, видят «невозможность служить добру, не жертвуя собой». Поэтому о Добролюбове Некрасов говорил:

Сознательно мирские наслажденья
Ты отвергал.

То же самоотверженное служение родине отмечал поэт и в образе Чернышевского:

В его душе нет помыслов мирских...

«Взывая к жизни новой», борясь за счастье народа, Чернышевский и Добролюбов были готовы «умереть... для других», но гибель во имя счастья родины не страшила их.

Так мыслит он, и смерть ему любезна.
Не скажет он, что жизнь его нужна.
Не скажет он, что гибель бесполезна,
Его судьба давно ему ясна,—

писал поэт о Чернышевском.

Учил ты жить для славы, для свободы,
Но более учил ты умирать,—

говорил он, рисуя благородный образ Добролюбова.

Если Белинского Некрасов сравнивал «с убитым молнией орлом», то в Добролюбове и Чернышевском он видел черты, присущие Рахметову, человеку «орлиной породы»: суровое и бескорыстное служение революционному долгу, гениальный ум, сердце, горевшее любовью к родине.

Если, по словам автора «Что делать?», без Рахметовых, вождей революции, «жизнь заглохла бы», ибо ими «расцветает жизнь всех», то о таких людях, как Белинский, Добролюбов и Чернышевский, Некрасов имел не меньшее право сказать:

Природа-мать! Когда б таких людей
Ты иногда не посылала миру,
Заглохла бы нива жизни.

«Их имена забыться не должны»,— писал Некрасов. В нашей социалистической стране, где имена революционных демократов, «друзей народа и свободы», окружены любовью и уважением, светлая мечта поэта стала действительностью.

С гордостью и благоговением поэт писал «об осуждённых в изгнание вечное, о заточённых в тюрьму», прославлял тех мужественных и самоотверженных борцов за народное счастье, «которые, отчизну покидая, шли умирать в пустынях снеговых».

Но Некрасов писал не только о русских революционерах: стихотворениями «Смолкли честные, доблестно павшие» и «Страшный год» великий революционный поэт России отклик-

нулся на разгром Парижской коммуны, современником которой он был и которую В. И. Ленин назвал «величайшим образцом величайшего пролетарского движения XIX века», Некрасов гневно заклеил трусливых и подлых палачей Коммуны и воспел героев-коммунаров, «доблестно павших» в борьбе за дело угнетённого народа.

Некрасов о поэте и поэзии В годы творческой молодости Некрасов находился под влиянием своего друга и учителя В.Г. Белинского. Позднее, в годы творческой зрелости, ближайшими наставниками и соратниками поэта стали Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов. Русская действительность и духовная близость к великим революционерам-демократам были той школой, в которой Некрасов сформировался как мыслитель и поэт, школой, в которой сложились его взгляды на сущность искусства, на место и роль поэта и поэзии в жизни.

Стихи Некрасова правдиво воспроизводили жизнь во всей её сложности и полноте, объясняли жизнь, учили произносить над ней революционный приговор, становились учебником жизни.

Вслед за своими великими учителями, требовавшими, чтобы искусство служило народу, выражало важнейшие общественные интересы своего времени, Некрасов заявлял: «Нет науки для науки, нет искусства для искусства,— все они существуют для общества, для облагораживания, для возвышения человека...»

Образы музыки в поэзии Некрасова Муза Некрасова — «муза мести и печали», «сестра народа», — так называл её поэт. Если Пушкину его муза иногда представлялась «подругой ветреной», «вакханочкой», то романтической Ленорой, то «барышней уездной, с печальной думою в очах, с французской книжкою в руках», а чаще всего музой, призванной *глаголом жечь сердца людей*, то образ некрасовской музыки оставался неизменным на протяжении всего творчества поэта.

Так, в стихотворении «Вчерашний день, часу в шестом...», написанном в 1848 г., когда молодой Некрасов только ещё выходил на свою славную поэтическую дорогу, он писал:

Вчерашний день, часу в шестом,
Зашёл я на Сенную;
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.

Ни звука из её груди,
Лишь бич свистал, играя...
И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»

Через семь лет в стихотворении «Безвестен я...» Некрасов писал о своей гневной и страдальческой поэзии:

Стихи мои — плод жизни несчастливой,
У отдыха похищенных часов,
Сокрытых слёз и думы боязливой;
Но вами я не восхвалял глупцов,
Но с подлостью не заключал союза,
Нет! свой венец терновый приняла,
Не дрогнув, обесславленная Муза
И под кнутом без звука умерла.

И в своих последних стихах, написанных за несколько дней до смерти, Некрасов вновь создавал тот же образ музы, борьбой и страданиями кровно связанной с народом.

Муза Некрасова была «печальной спутницей печальных бедняков, рождённых для труда, страдания и оков».

Сторонники «искусства для искусства» утверждали, что поэзия должна примирять людей с уродствами жизни, уводить от борьбы с общественной несправедливостью и социальным злом.

Так, современник Некрасова Тютчев в стихотворении «Поэзия» писал:

Среди громов, среди огней,
Среди клокочущих страстей,
В стихийном, пламенном раздоре
Она с небес слетает к нам,

Небесная, к земным сынам,
С лазурной ясностью во взоре
И на бунтующее море
Льёт примирительный елей.

«Небесной» музе-примирительнице Некрасов противопоставлял свою земную, «неласковую», «угрюмую» музу, чьи суровые напевы звали на борьбу с угнетателями народа:

Нет, Музы ласково поющей и прекрасной
Не помню над собой я песни сладкогласной!

Она певала мне — и полон был тоской
И вечной жалобой напев её простой.

Муза Некрасова раскрывала «бездны тёмные насилия и зла»; она не уводила от жизни, не примиряла с ней, а звала на борьбу «с неправдою людской», «кричала: мщение! и буйным языком на головы врагов звала господень гром!»

Образ поэта в лирике Некрасова. Некрасов о задачах поэзии Вопрос о том, каким должен быть поэт, какова его роль в обществе, каковы задачи поэзии, не раз был предметом ожесточённых споров в русской и мировой литературе.

Задолго до Некрасова Жуковский спрашивал: «Кто есть поэт?» — и отвечал: «Искусный лжец. Ему и слава, и венец». Современники и идейные противники Некрасова — Фет, Майков и все те, кто защищал позиции «чистого искусства», — видели в поэте «жреца красоты», «избранного счастливца», «безумца», который «пленительные сны лелеет наяву» и «с лица земли, где всё темно и скудно», порывается «к звёздам, где пышно и светло». Жизнь и искусство, по мнению Фета, это два различных мира, между которыми нет никакой связи. «Я никогда не мог понять, — писал Фет, — чтобы поэзия интересовалась чем-либо помимо красоты». «Мы, — говорил он о себе и своих единомышленниках, — постоянно искали в поэзии единственного убежища от всяких житейских скорбей, в том числе и гражданских». Творчество бессознательно и бесцельно, утверждали сторонники «искусства для искусства», оно — «бред неясный», «безумная прихоть певца».

Иначе смотрели на долг поэта и роль поэзии в общественной жизни сторонники искусства для народа. Ещё Рылеев видел в поэте того, кто «выше всех на свете благ общественное благо ставил». Поэт-декабрист писал:

...нет выше ничего
Предназначения поэта:
Святая правда — долг его;
Предмет — полезным быть для света.

Пушкин называл истинного поэта «пророком», который должен «глаголом жечь сердца людей». Поэт, не отдающий свой дар народу,—*труп*, утверждал Пушкин. Вслед за Пушкиным Лермонтов видел долг поэта в том, чтобы всегда, «во дни торжеств и бед», быть с народом, провозглашать «любви и правды чистые ученья».

Поэзия Некрасова продолжала развивать лучшие традиции, завещанные русской литературе Рылеевым, Пушкиным и Лермонтовым. Как и его поэтические предшественники, Некрасов был поэтом-гражданином, но он жил и творил в иное время, тогда, когда, по словам В. И. Ленина, «шире стал круг борцов, ближе их связь с народом». Некрасов стал певцом народа, поэтическим вождём боевого поколения революционеров-демократов 50—70-х годов XIX в.

В 1856 г. Некрасов писал Л. Н. Толстому: «Роль писателя есть прежде всего роль учителя и по возможности заступника за безгласных и униженных».

«Поэт и гражданин» В том же году в глубоком по мыслям стихотворении «Поэт и гражданин», открывавшем сборник его стихотворений, Некрасов нарисовал свою поэтическую программу, выразил свои взгляды на долг поэта. Некрасов требовал, чтобы поэт был гражданином, верным сыном своей родины и народа:

Не может сын глядеть спокойно
На горе матери родной,
Не будет гражданин достойный
К отчизне холоден душой,
Ему нет горше укоризны...
Иди в огонь за честь отчизны,
За убежденье, за любовь...

Обращаясь к поэту, он призывал:

Будь гражданин! Служа искусству,
Для блага ближнего живи,
Свой гений подчиняя чувству
Всеобнимающей любви.

Стихотворение было написано тогда, когда резко обострилась борьба между сторонниками реакционной теории «чистого искусства» и сторонниками гражданского направления в искусстве, во главе которых стоял Н. Г. Чернышевский. Полностью

разделяя взгляды Чернышевского на искусство и долг поэта перед обществом, Некрасов писал о том, что искусство должно служить не богатым и праздным любителям «изящного», ибо «их цель мелка, их жизнь пуста», не либеральным «мудрецам», чьё «назначение — разговоры», а народу. Истинный поэт не может и не должен быть равнодушным к горю и мукам «не имеющих хлеба», не имеет права уклоняться от борьбы за счастье народа, не должен тратить свой талант по пустякам.

Обращаясь к поэту, некрасовский гражданин говорит;

С твоим талантом стыдно спать;
Ещё стыдней в годину горя
Красу долин, небес и моря
И ласку милой воспевать.

Передовая идейность, которой было «проникнуто стихотворение «Поэт и гражданин», вызвала озлобленные нападки реакционеров. Министр народного просвещения, указывая цензурному комитету на то, что не следовало разрешать сборник стихов Некрасова, писал: «В стихотворении «Гражданин и поэт»... выражены мнения и сочувствия неблагонамеренные». Цензору, разрешившему печатать стихи Некрасова, был объявлен строгий выговор, а когда Чернышевский перепечатал в «Современнике» стихотворение Некрасова (поэт в это время лечился за границей), то редакция журнала получила предупреждение о том, что «первая подобная выходка подвергнет... журнал совершенному прекращению».

Мыслям, высказанным в стихотворении «Поэт и гражданин», Некрасов оставался верен в течение всей своей жизни.

В стихотворении «Элегия» (1874), которое поэт называл «самым... задушевым и любимым из написанных в последние годы», он писал:

Я лиру посвятил народу своему,
Быть может, я умру, неведомый ему,
Но я ему служил — и сердцем я спокоен...

В поэте Некрасов видел борца за счастье народа.

Пускай наносит вред врагу не каждый воин,
Но каждый в бой иди!

призывал он.

Судьба истинного поэта, никогда не переставал повторять Некрасов, должна быть неразрывно связана с судьбой народа. Эту мысль он развивал и в стихотворении «Элегия».

Пускай нам говорит изменчивая мода,
Что тема старая — «страдания народа»
И что поэзия забыть её должна —
Не верьте, юноши! не стареет она.

Некрасов ясно сознавал:

...пока народы
влачатся в нищете, покорствуя бичам,
Как тощие стада по выжженным лугам,
Оплакивать их рок, служить им будет Муза,
И в мире нет прочней, прекраснее союза!..

В служении народу Некрасов видел цель и смысл своего творчества, и такое понимание долга поэта роднит Некрасова не только с Рылеевым, Пушкиным и Лермонтовым, но и с крупнейшими советскими поэтами, в частности с Маяковским, заявлявшим;

Я —
народа водитель
и одновременно —
народный слуга.

Городские мотивы в творчестве Некрасова

В некрасовской поэзии, отличающейся исключительной тематической широтой, большое место занимает город. Поэт «мести и печали» очень рано узнал жизнь обитателей «петербургских углов», видел всю безотрадную наготу жизни городской бедноты. Поэт понял, что богатства и красоты города захвачены сильными и сытыми хозяевами земли, отнявшими все радости жизни у тех, кто создал эти богатства. Город Некрасова — город социальных контрастов:

...пышны в нём
Театры, улицы, жилища
Счастливых мира — и кругом
Необозримые кладбища...

Своё внимание поэт уделяет не пышным кварталам, не обитателям двorcов, а «предместьям дальним», где, как «чёрные змеи», летят

Клубы дыма из труб колоссальных,
Где сплошными огнями горят
Красных фабрик громадные с гены...

На город Некрасов смотрит глазами обездоленного разночинца-демократа, глазами обитателя чердаков и подвалов, голодного труженика. С жизнью этих пасынков города неизменно связаны его мысли:

Не в залах бальных,
Где торжествует суета,—
В приютах нищеты печальных
Блуждает грустная мечта.

В гуле и грохоте города он различает не «шум приятный», а «ужасный концерт», скрежет пил и молотков, которым в ответ «гремит мостовая», — «дикий крик продавца-мужика и шарманка с пронзительным воем». Он слышит в этом «ужасном концерте»

Понуканье измученных кляч,
Чуть живых, окровавленных, грязных,
И детей раздрающий плач
На руках у старух безобразных...

В городе, смрадном и закопчённом, покрытом пеленой гнилого тумана,

Всё сливается, стонет, гудёт,
Как-то глухо и грозно рокошет,
Словно цепи куют на несчастный народ...

Некрасов глубоко чувствует и тонко подмечает красоту городского пейзажа. Прекрасен город зимой, когда

Улицы, зданья, мосты
При волшебном сиянии газа
Получают печать красоты...

В серебре лошадиные гривы,
Шапки, бороды, брови людей,
И как бабочек крылья, красивы
Ореолы вокруг фонарей!

Но бедняку, замерзающему в суровую стужу, не приходится любоваться красотой зимы, когда

Мрут, как мухи, извозчики, прачки,
Мёрзнут дети на ложе своём.

Поэтому гораздо чаще Некрасов рисует мрачный и унылый городской пейзаж;

Грязны улицы, лавки, мосты,
Каждый дом золотухой страдает;
Штукатурка валится — и бьёт
Тротуаром идущий народ..

Тяжело живётся городской голытьбе. Каждый день для нее — «день безобразный — мутный, ветреный, тёмный и грязный» Улицы, на которых проживают бедняки, пропитаны «смесью водки, конюшни и пыли», здесь и ветер «удушлив не в меру, в нём зловещая нота звучит», и месяц глядит с ясного неба «с какой то тоской безотрадной».

Зорким глазом поэта-гражданина Некрасов повсюду различает будничные драмы города: он видит, как, жестоко избиваемая погонщиком,

Чуть жива, безобразно тоща,
Надрывается лошадь-калека,
Непосильную ношу влача.

Он видит солдата, несущего детский гроб и сурово плачущего; старушонку в мужских сапогах, провожающую на кладбище горемыку-чиновника; голодного, босого, оборванного бедняка, укравшего калач:

Закушенный калач дрожал в его руке;
Он был без сапогов, в дырявом сюртуке;
Лицо являло след недавнего недуга,
Стыда, отчаянья, моленья и испуга...

Нищие, ремесленники, голодные дети, писатели, умирающие в больницах для бедных, нескончаемой вереницей проходят перед читателем в «городских» стихах Некрасова.

«Мерещится мне всюду драма!» — восклицает поэт.

В одном из ранних стихотворений «Еду ли ночью по улице тёмной» (1847) Некрасов суровыми словами рассказывает об одной из таких драм: в семье голодного бедняка умер единственный ребёнок, и мать, чтобы накормить мужа и купить гробик ребёнку, пошла на улицу. Об этом стихотворении Тургенев писал Белинскому: «Скажите от меня Некрасову, что его стихотворение меня совершенно с ума свело; денно и ночью твержу я это удивительное произведение — и уже наизусть выучил».

Город с его социальными контрастами Некрасов назвал «роковым» и забыть о нём никогда не мог. Видения городского ада преследовали Некрасова всю жизнь. Поэт знал, что именно здесь, в городе, «цепи куют на несчастный народ». И в ряде своих городских стихов он нарисовал отталкивающие портреты тех, кто куёт эти цепи.

Он говорит о торгашах, которые

...просыпаются дружно
И спешат за прилавки засесть:
Целый день им обмеривать нужно,
Чтобы вечером сытно поесть...

Поэт пишет о «владельцах роскошных палат», не любящих «оборванной черни», ростовщиках, чиновниках-взяточниках, генералах, банкирах и многих других. Некрасов с ненавистью и презрением посылает им страстные проклятия.

Но поэт знал и другой город, город подавленных, но не покорившихся низов, город Белинского, Чернышевского, Добролюбова — борцов за народное счастье.

...В стенах твоих
И есть и были в стары годы
Друзья народа и свободы.
А посреди могил немых
Найдутся громкие могилы.

Об этом городе Некрасов говорил:

Ты дорог нам,—ты был всегда
Ареной деятельной силы,
Пытливой мысли и труда.

Никто из русских поэтов до Некрасова не писал так часто о городе, а главное, никто из них не видел в городе столько ужасов и горя, сколько увидел он. Сила воздействия его стихотворений была настолько велика, что некоторые из современных Некрасову писателей, вольно или невольно, перенесли в свои произведения его поэтические наблюдения. Так, отдельные сцены из стихотворения «О погоде» потом были повторены Достоевским в романе «Преступление и наказание».

Некрасов может быть назван зачинателем городской поэзии, поэтическим предшественником таких глубоко своеобразных певцов города, как Брюсов и Маяковский.

Городские стихи Некрасова всегда будут волновать читателя скорбью и гневом, которыми они пронизаны, и суровой жизненной правдой, запечатлённой в них могучим талантом поэта.

Некрасов был едва ли не первым в России поэтом труда.
Он очень рано понял, что

**Некрасов —
поэт труда**

В мире есть царь: этот царь беспощаден,
Голод название ему.

Этот «царь-голод»

...в артели сгоняет людей,
Ходит за плугом, стоит за плечами
Каменотёсцев, ткачей.

Страшную тяжесть подневольного труда Некрасов изобразил так, как ни один поэт до него. Безмерным страданием наполнен труд голодного крестьянина. «В поту, в грязи по макушку» он мается на своей нищенской полосе.

В поэме «Кому на Руси жить хорошо» крестьянин Яким Нагой гневно отвечает барину, упрекнувшему мужиков в пьянстве:

Нет меры хмелю русскому!
А горе наше меряли?
Работе мера есть?

Погляди, поди,
Как из болота волоком
Крестьяне сено мокрое,
Скосивши, волокут;

Где не пробраться лошади,
Где и без ноши пешему
Опасно перейти,
Там рать-орда крестьянская
По кочам, по заборинам
Ползком-ползёт с плетюхами,—
Трещит крестьянский пуп!

Ещё мучительнее труд и жизнь крестьянки. О её горькой доле, трудней которой «вряд ли сыскать», Некрасов рассказал в таких произведениях, как «В полном разгаре страда деревенская», «Мороз, Красный нос». «Кому на Руси жить хорошо», и многих других,

Спасаясь от голода, крестьяне уходят из деревень на заработки, но их положение от этого не улучшается. Вчерашний пахарь становится бурлаком, который «шагает под ярмом не краше узника в цепях», или рабочим, и тогда его грабит и сечёт «начальство» и по-прежнему «давит нужда».

Жизнь и труд бурлаков Некрасов видел с детства, ребёнком он слышал их песни-стоны, и увиденное и услышанное неизгладимыми чертами врезалось в память поэта. В автобиографической поэме «На Волге» Некрасов описал то, что потом всю жизнь «забыть не мог».

Почти пригнувшись головой
К ногам, обвитым бечевой,
Обутым в лапти, вдоль реки
Ползли гурьбою бурлаки...

Когда Некрасов ещё ребёнком увидел эту страшную картину, в нём «сердце дрогнуло». Образ бурлака, тянувшего лямку под стоны «Дубинушки», прочно вошёл в творчество Некрасова. Этот образ он воспроизвёл и в своей поэме «Кому на Руси жить хорошо» — этом поэтическом итоге всех своих жизненных наблюдений.

Плечами, грудью и спиной
Тянул он барку бечевой,
Полдневный зной его палил,
И пот с него ручьями лил.
И падал он, и вновь вставал,
Хрипя, «Дубинушку» стонал!

Труд бурлаков был настолько тяжёл, что смерть им казалась желанной избавительницей. Некрасовский бурлак говорит:

Когда бы зажило плечо,
Тянул бы лямку, как медведь,
А кабы к утру умереть —
Так лучше было бы ещё.

Волга, на которой Некрасов впервые увидел этот нечеловеческий труд, навсегда осталась в памяти поэта «рекою рабства и тоски».

Для людей, за плечами которых стоит «царь-голод», труд становится гибельным, «роковым». Тысячи крестьян, согнанных на постройку железной дороги, «гроб обрели здесь себе». Некрасов рассказывает неприкрашенную правду о жизни и труде этих людей, которые

...надрывались под зноем, под холодом
С вечно согнутой спиной,
Жили в землянках, боролись с голодом,
Мёрзли и мокли, болели цингой.

Не лучше и жизнь городских рабочих. О наборщиках, жизнь которых — «крошечный ад точь-в-точь», Некрасов писал:

Хоть целый свет обрыцешь,
И в самых рудниках
Тошней труда не сыщешь...

Однако ещё тяжелей судьба детей, измученных в фабричной «неволе». «Царь-голод» не щадит и их. Из дома детей гнали «забота и нужда», на фабрике их ждал изнурительный, непосильный труд. Дети гибли, «высыхали» в фабричной неволе. Этим маленьким каторжникам, не знавшим отдыха и счастья, Некрасов посвятил стихотворение «Плач детей». Жалобы детей, обречённых на медленное умирание у фабричного станка, остаются без ответа:

Бесполезно плакать и молиться,
Колесо не слышит, не щадит,
Хоть умри — проклятое вертится,
Хоть умри — гудит-гудит-гудит!

Поэт мечтал о том времени, когда труд станет для человека радостным и свободным. В поэме «Дедушка» он показал, на какие чудеса способны люди, когда труд их свободен. «Горсточка русских», сосланных в «страшную глушь», бесплодную землю сделала плодородной, чудесно возделала нивы, вырастила тучные стада. Герой поэмы, старик декабрист, рассказав об этом чуде, добавляет:

Воля и труд человека
Дивные дива творят!

Некрасов мечтал о том времени, когда его народ своим свободным трудом преобразит родную землю.

Иных времён, иных картин
Провижу я начало.
В свободной жизни берегов
Моей реки любимой:
Освобождённый от оков
Народ неумолимый
Созреет, густо заселит

Прибрежные пустыни;
Наука воды углубит;
По гладкой их равнине
Суда-гиганты побегут
Несчётною толпою.
И будет вечен бодрый труд
Над вечною рекою.

Советские люди превратили эту страстную мечту поэта в действительность.

Н. А. Некрасов не ограничивался изображением жизни обездоленных и неимущих, он шёл дальше, показывая тех, кто присваивает себе плоды народного труда. В «Железной дороге» — это купчина-подрядчик, «толстый, присадистый, красный, как медь», в «Современниках» — это «банкиры, дельцы биржевые» «тузы-иноземцы», деревенские кулаки, вельможи, «погрязшие в тине долгов», фабриканты — все те, кого Некрасов метко называл «героями спекуляции».

Некрасовский народ понимает, кому достаются плоды его труда. Недаром крестьянин Яким Нагой, который «до смерти работает», говорит:

Работаешь один,
А чуть работа кончена,
Гляди, стоят три дольщика:
Бог, царь и господин!

Некрасов верил в то, что русский народ освободится от этих «дольщиков» и «широкую, ясную грудью дорогу проложит себе», верил в то, что освобождённый народ вместо песни-стона создаст такие песни, в которых не будет «слышно кипения человеческой крови и слёз». К угнетённому народу поэт обращался с вопросом:

Чем хуже был бы твой удел,
Когда б ты менее терпел?

Некрасов в своих стихотворениях правдиво рассказывал о том, как живёт и работает русский народ. Эта правда была опасной для всех тех, кто жил за счёт народа. Поэтому стихи Некрасова беспощадно преследовались цензурой. Так, например, за печатание «Железной дороги» «Современник» получил второе предостережение: журналу угрожалось закрытие. Цензор отмечал, что стихотворение является «страшной клеветой» и возбуждает негодование «против высшего правительства».

Стихи Некрасова звали к борьбе и революции. О том, какое влияние они оказывали на передовую молодёжь, можно судить по словам Плеханова: «Я был тогда в последнем классе военной гимназии. Мы сидели после обеда группой в несколько человек и читали Некрасова. Едва мы кончили «Железную дорогу», раздался сигнал, звавший нас на фронтовое учение. Мы спрятали книгу и пошли в цейхгауз за ружьями, находясь под сильным впечатлением всего только что прочитанного нами. Когда мы стали стро-

иться, мой приятель С. подошёл ко мне и, сжимая в руке ружейный ствол, прошептал: «Эх, взял бы я это ружьё и пошёл бы сражаться за русский народ». Такова неотразимая сила поэзии Некрасова.

Некрасов—поэт революционной крестьянской демократии

Главный герой творчества Некрасова — крестьянство. С исчерпывающей полнотой и ясностью в образах и картинах, поражающих своей правдивостью и силой, отобразил Некрасов думы и чувства, труд и борьбу, каждодневные страдания и редкие радости крестьянства. Некрасовские стихи поражают глубиной проникновения в психологию крестьянина, удивительным знанием деревенского быта, любовью к народу и неостывающей ненавистью к его угнетателям.

Ещё в то время, когда русская литература не знала героико-крестьян, за несколько лет до появления повести Григоровича «Антон Горемыка» и рассказов Тургенева из «Записок охотника», Некрасов в ряде стихотворений рассказал о полной страданий жизни крестьянства.

Постоянное внимание поэта к жизни крестьянина отразилось даже в названиях некрасовских стихотворений: «В деревне», «Забывтая деревня», «Деревенские новости», «Крестьянские дети», «В полном разгаре страда деревенская» и т. д. Крестьянству в основном посвящены и такие крупнейшие произведения Некрасова, как поэма «Мороз, Красный нос», «Кому на Руси жить хорошо», «Коробейники», и такие лирические шедевры, как «Размышления у парадного подъезда», «Орина, мать солдатская», «Калистрат» и множество других.

«На уме у тебя мужики», — говорил Некрасов о своей музе.

И когда в стихотворении «Балет» он даёт сатирическое изображение светского и чиновного общества, восхищающегося суксальным, лживым исполнением на сцене «народных» песен и плясок, его угрюмая муза рисует настоящий народ: пустынный просёлок, покрытый белым саваном снега, и мужицкий обоз, возвращающийся из города после сдачи рекрутов:

Снежно — холодно — мгла и туман...
И по этой унылой равнине
Шаг за шагом идёт караван
С седоками в промёрзлой овчине,
Как немые, молчат мужики.

Даже песня никем не поётся,—
Бабы спрятали лица в платки,
Только вздох иногда пронесётся
Или крик: «Ну! чего отстаёшь? —
Седоком одним меньше везёшь!..»

Быть сданным в солдаты в то время было всё равно, что быть вычеркнутым из списка живых. Вот почему

Ужас народа при слове «набор»
Подобен был ужасу казни.

То, что так ужасало народ, не могло не ужасать Некрасова народного поэта. Вот почему, описывая гордую красоту Петербурга, роскошь его дворцов, он помнит про тех, кто создал все богатства города. Он видит на площадях прекрасного города

сотни крестьянских дровней, привезших рекрутов, слышит причитания жён и матерей:

Чу, рыдание баб истеричное!
Сдали парня?.. Жалей, не жалей,
Перемелется — дело привычное!

Нет ни одной стороны крестьянской жизни, которая была бы обойдена Некрасовым. Всем сердцем и сознанием он переживал крестьянское горе, и картинами этого горя полны его произведения. Особенно сильно взволновала поэта судьба угнетённой крестьянки.

Ты вся — воплощённый испуг,—
Ты вся — вековая истома! —

говорил Некрасов, обращаясь к крестьянке. В стихотворении «В деревне» перед нами старуха крестьянка, потерявшая единственного сына-кормильца. Она вынуждена под старость идти по миру, жизнь её беспросветно тяжела, и, «кабы только не грех», старуха мать покончила бы жизнь самоубийством. Та же тема — горе матери-крестьянки — поставлена в стихотворении «Орина, мать солдатская». В основе стихотворения — «е выдумка, а боль». «Орина, мать солдатская, сама рассказывала мне свою жизнь,— вспоминал Некрасов.— Я несколько раз делал крюк, чтобы поговорить с ней, а то боялся сфальшивить». Орина рассказывает про «печаль свою великую»: единственный её сын, замученный солдатчиной, «больнѣхонек» вернулся домой и умер:

Девять дней хворал Иванушка,
На десятый день преставился.

Богатырского сложения.
Здоровенный был детинушка!

Но жестокая казарменная муштра сгубила, довела до чахотки этого богатыря. Так страшна была царская солдатчина, что даже в последнюю ночь перед смертью, в бреду

Всё ему перед кончиною
Служба эта представлялася.

Бред умирающего раскрывает ужас положения крестьянина, сданного в солдаты, бесчеловечное обращение с ним;

Вдруг метнулся... смотрит жалобно...
Повалился — плачет, кается,
Крикнул: «Ваше благородие!
Ваше!..» Вижу — задыхается...

Мало слов, а горя реченька,
Горя реченька бездонная!..

Такими словами заключает автор рассказ Орины.

В произведениях Некрасова возникает согретый авторской любовью образ женщины-крестьянки, чистой сердцем, светлой умом, сильной духом. Именно такова Дарья, героиня поэмы «Мороз, Красный нос», по духу — сестра некрасовских дека-



Проводы покойника. С картины художника В. Г. Перова.

бристок. Когда-то в молодости она «красотою дивила, была и ловка и сильна», но ей, как и всякой женщине-крестьянке, выпала на долю такая жизнь, трудней которой «вряд ли сыскать». Нельзя равнодушно видеть, как страдает раздавленная рабством и непосильным трудом бесправная русская женщина. И поэт говорит, обращаясь к крестьянке:

Тот сердца в груди не носил,
Кто слёз над тобою не лил!

Много стихотворений Некрасов посвятил жизни пореформенной деревни. Как и Чернышевский, он понимал грабительский характер «освобождения» и то, что изменились только формы угнетения народа.

Некрасов с горечью отмечал, что положение народа после «освобождения» не улучшилось:

В жизни крестьянина, ныне свободного,
Бедность, невежество, мрак.

В поэме «Дедушка», написанной в 1870 г., он нарисовал такой образ «свободного» крестьянина:

Вот он, наш пахарь угрюмый,
С тёмным, убитым лицом;
Лапти, лохмотья, шапочка...
Голоден труженик вечный...

Некрасов не видел «следов обновления», перемен к лучшему в жизни народа, но от этого его страдальческая поэзия не становилась пессимистической. Некрасов верил в богатырские силы народа, в то, что народ проснётся, «исполненный сил», разорвёт сковавшие его цепи и в борьбе с угнетателями завоюет себе счастливую жизнь.

Стихотворения Некрасова, героем которых был народ, становились крупнейшими политическими и литературными событиями: запрещаемые цензурой, они ходили по рукам в многочисленных списках, заучивались и распевались передовой молодёжью, печатались в революционных органах. Так, когда цензура запретила «Размышления у парадного подъезда», стихотворение это было напечатано в «Колоколе» и снабжено таким примечанием Герцена: «Мы очень редко помещаем стихи, но такого рода стихотворение нет возможности не поместить».

Поэзия Некрасова учила соединять слово с делом, воспитывала настоящих революционеров, вызывала восхищение таких великих современников Некрасова, как Чернышевский и Добролюбов. Поэзия Некрасова была поэзией революционной борьбы.

ПОЭМА «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»

Поэма «Кому на Руси жить хорошо» (1863—1877)—вершина творчества Некрасова. Это подлинная энциклопедия русской дореформенной и пореформенной жизни, произведение, грандиозное по широте замысла, глубине проникновения в психологию людей различных классов тогдашней России, правдивости, яркости и многообразию типов. Поэме Некрасов отдал долгие годы неустанного труда, вложив в неё все сведения о русском народе, накопленные, как говорил поэт, «по словечку» в течение двадцати лет. Пожалуй, ни в одном произведении русской литературы не проявились с такой силой и правдой характер, привычки, взгляды, надежды русского народа, как в этой поэме.

Тяжёлая болезнь и смерть прервали работу Некрасова, но и то, что он успел создать, ставит поэму «Кому на Руси жить хорошо» в один ряд с самыми замечательными творениями русской и мировой художественной литературы.

Замысел и сюжет поэмы

Сюжет поэмы очень близок к народному сказу о поисках доли человеческой, о поисках счастья и правды. Герои поэмы ищут «Непоротой губернии, Непотрошённой волости, Избыток села». Поэма открывается обычным сказочным зачином: «В каком году — рассчитывай, в какой земле — угадывай...»; столбовая «дороженька», на которой «сошлись семь мужиков»,—именно то место, где начинается действие многих народных сказок о правде и кривде. И как в сказках, спорщики расходятся во мнениях, ссорятся, а потом, при помощи чудесной птички, говорящей человеческим языком, мирятся и отправляются искать счастливого. Эти поиски им облегчает та же чудесная птичка: благодарная мужикам за то, что они спасли её птенчика, она даёт им скатерть-самобранку.

Описание того, что видели правдоискатели во время странствования по Руси, рассказы о себе воображаемых *счастливых*, к которым обращаются крестьяне, и составляют содержание поэмы.

Замысел поэмы несколько раз изменялся Некрасовым за время работы над ней. Поэт начал её после «освобождения» крестьян и первоначально хотел показать, что в «раскрепощённой» России все несчастливы. «Счастливым» себя должен был назвать только пьяный бедняк, пропившийся догола. С горькой иронией Некрасов тем самым как бы говорил, что, только одурманив себя водкой, могут несчастные найти себе минутное забвение.

Но поэма дописывалась в 70-е годы, годы подъёма революционного движения в стране, когда сотни и тысячи юношей и девушек шли «в народ» для революционной работы и в служении народу находили высшее счастье. Некрасов знал эту самоотверженную молодёжь и горячо сочувствовал её работе.

Молодое поколение революционеров чутко откликалось на поэтические призывы Некрасова и поддерживало с ним тесную связь. Об этом свидетельствует, например, письмо, полученное поэтом от сельской учительницы Мало-зёмовой, которая, говоря о поэме Некрасова, называла себя счастливой и указывала, что нашла счастье в служении народу. Тяжело больной поэт ответил ей тёплым письмом, в котором, между прочим, говорилось: «Счастье, о котором вы пишете, составило бы предмет продолжения моей поэмы. Ей не суждено окончиться».

Поэме, действительно, было «не суждено окончиться», но в последней её части всё же дан *настоящий счастливец*: это Гриша Добросклонов, «народный заступник», «воплощение счастья народного».

Жизнь народа и образы крестьян в поэме

При всём многообразии типов, выведенных в поэме, её главным героем является народ, крестьянство.

Правдиво изображая тягостное положение, думы и чаяния народных масс, Некрасов ставил и разрешал важнейшие вопросы своего времени: кто виноват в народном горе, что делать, чтобы народ стал свободным и счастливым?

Положение народа с предельной отчётливостью рисуется уже в начале поэмы названиями тех мест, откуда родом крестьяне-правдоискатели. Они — «временно обязанные», «Подтянутой губернии, уезда Терпигорева, Пустопорожней волости, из смежных деревень — Заплатова, Дырявина, Разутова, Знобишина, Горелова, Неелова, Неурожайка тож».

Странствуя в поисках счастливого человека, мужики проходят через Испуганную, Подстреленную и Безграмотную губернии, встречаются с жителями деревень: Босово, Адовщина, Столбняки, Дымоглоотово, Наготино и т. п. Эти названия говорят сами за себя.

На многих страницах поэмы изображена безрадостная, бесправная, голодная жизнь народа. Деревни — «селенья незавидные, что ни изба — с подпоркою, как нищий с костылём; а с крыш солома скормлена скоту». У мужиков «запасы скудные», на крестьянских полях «всходы бедные», на которые «невесело глядеть». Не мудрено, что целые селения «на попрошайство осенью, как на доходный промысел, идут».

Мужицкое «счастье», с горечью восклицает поэт, «дырявое с заплатами, горбатое с мозолями!» Счастливых среди крестьян нет.



Рисунок художника В. А. Серова к главе «Счастливые».

Жизнь народа красноречиво обрисована в песнях «Голодная», «Барщинная», «Солдатская», «Весёлая», «Солёная» и других.

Вот, например, каким показан дореформенный барщинный мужик в одной из этих песен:

Беден, нечёсан Калинушка,
Нечем ему щеголять,
Только расписана спинушка,
Да за рубахой не знать,
С лаптя до ворота

Шкура вся вспорота,
Пухнет с мякины живот,
Верченный, крученный,
Сеченый, мученый
Еле Калина бредёт...

Реформа 1861 г. не улучшила положение народа, и недаром крестьяне говорят о ней:

Добра ты, царска грамота,
Да не про нас ты писана...

Как и прежде, крестьяне — люди, «досыта не едавшие, несо-
лоно хлебавшие». Изменилось только то, что теперь их «вместо
барина драть будет волостной».

Безмерны народные страдания. Тяжёлый, изнурительный труд
не спасёт от вечной нищеты, от угрозы голодной смерти. Но
«почва добрая душа народа русского», и как ни страшна кре-
стьянская жизнь, она не убила в народе лучших человеческих
черт: трудолюбия, отзывчивости к чужому страданию, чувства
собственного достоинства, ненависти к угнетателям и готовности
к борьбе с ними.

В рабстве спасённое
Сердце свободное —
Золото, золото
Сердце народное!

Только крестьяне помогают отставному солдату, которому
«тошен свет», потому что у него «хлеба нет, крова нет». Они же
выручают Ермила Гирина, который «бился» с купцом Алтынни-
ковым. Крестьяне — «люди... великие» в работе; «привычка...
к труду» никогда не покидает мужика.

Поэт показал, как недовольство народа своим положением
начинает переходить в открытое возмущение:

...иногда пройдёт
Команда. Догадаешься:
Должно быть, взбунтовалось
В избытке благодарности
Селенье где-нибудь!

С нескрываемым сочувствием относится Некрасов к таким
крестьянам, которые не мирятся со своим бесправным и голод-
ным существованием.

Прежде всего следует отметить семерых правдоискателей,
пытливая мысль которых заставила их задуматься над коренным
вопросом жизни: «Кому живётся весело, вольготно на Руси?»
К числу крестьян, поднявшихся до сознания своего бесправного
положения, принадлежит и Яким Нагой, понявший, кому до-
стаются плоды крестьянского труда.

К тому же типу крестьян принадлежит и «непокорный» Агап,
который на брань князя Утятина — «последыша» — ответил
гневными словами:

Цыц! Нишкни!

Сегодня ты начальствуешь,
А завтра мы последышу
Пинка — и кончен бал.

Особое место в поэме занимают образы борцов за народное дело. Таковы Ермил Гири́н, попавший в острог за защиту интересов крестьян, Савелий, богатырь святорусский, и разбойник Кудея́р.

Савелий — один из тех крестьян, которые «за вотчину стояли хорошо». Это бунтарь, которого не сломили ни каторга, ни ссылка. Он «гнётся, да не ломится, не ломится, не валится». Когда иссякает народное терпение, крестьяне, подобные Савелию, поднимаются на открытую борьбу с угнетателями. Так было и с Савелием, который «в землю немца Фогеля... живого закопал». «Наши топоры лежали до поры!» — говорит он о себе. До конца своих дней Савелий сохранил твёрдость духа, мужество, сильную волю, ясный ум, нравственное достоинство, гордость и благородство. «Клеймённый, да не раб», — отвечает он домашним, которые «честят» его «клеимённым», «каторжным». Савелий — олицетворение лучших черт характера народа: трудолюбия, бодрости, неугасимого стремления к свободе и независимости. Его «слова любимые»: «Недотерпеть — пропасть, перетерпеть — пропасть»; «Надай! Надай! Надай!» — звучит призывом к борьбе за народное счастье. Люди, подобные Савелию, достойны славы, и недаром Матрёне Тимофеевне памятник народному герою Ивану Сусанину напоминает Савелия:

Стоит из меди кованный,
Точь-в-точь Савелий дедушка,
Мужик на площади.

Борцом за униженных и неправых является и разбойник Кудея́р. Убийство угнетателя, по мнению Некрасова, — святое дело; Кудеяру, убившему угнетателя, пана Глуховского, прощаются все грехи.

Кудея́р убивает пана «богатого, знатного, первого в той стороне».

В сказе «О двух великих грешниках» можно видеть замаскированный призыв не только к панубийству, но и к царевубийству, ибо «первыми панами» страны были русские самодержцы.

Некрасов видел и теневые стороны крестьянской жизни: суеверие, невежество, пьянство. Они порождены «крепью» и исчезнут, когда исчезнут последние остатки крепостного права. Не все крестьяне являются протестантами и бунтарями, есть и такие, которые свыклись со своим неправым положением. Некрасовская муза была «музой мести и печали», и поэт не могло не возмущать долготерпение части народа. Особенно много таких добровольных рабов среди дворовых:

Люди холопского звания —
Сущие псы иногда...
Чем тяжелей наказания,
Тем им милей господа.

С негодованием рисует Некрасов таких холопов: в главе «Счастливые» — дворового князя Переметьева, в главе «Последыш» — Ипата, слугу князя Утятина. Первый «счастлив» тем, что у князя Переметьева он был «любимый раб». Этому «счастливцу» странники сурово заявляют:

«Проваливай! У нас вино мужицкое,
Простое, не заморское,
Не по твоим губам!»

Образ Ипата, лакея князя Утятина, прекрасно раскрывается его собственными словами: «Я князей Уятиных холоп — и весь тут сказ!» Образ этого «чувствительного холоуя», с восторгом вспоминающего об издевательствах барина над ним, вызывает отвращение поэта. Ипат — один из тех, по выражению Герцена, «фанатиков рабства», о которых Ленин впоследствии писал: «Раб, у которого слюнки текут, когда он самодовольно описывает прелести рабской жизни и восторгается добрым и хорошим господином, есть холоп, хам» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 13, стр. 38).

С особенным гневом писал Некрасов о тех крестьянах, которые способны предать своих братьев по классу. Таков староста Глеб, из корысти согласившийся уничтожить вольную, данную его барином крестьянам:

На десятки лет, до недавних дней,
Восемь тысяч душ закрепил злодей...

«Иудин грех не прощается», — говорит поэт. С удовлетворением отмечал Некрасов, что сам народ беспощадно расправляется с предателями и шпионами из собственной среды. Так, Егорку Шутова, шпиона, крестьяне, как сквозь строй, прогоняют через четырнадцать деревень. «Гнус-человек!» — говорят мужики о нём и добавляют: «Не бить его, так уж кого и бить?»

Образ женщины-крестьянки «Жгучее беспокойство», которое испытывал Некрасов, думая о судьбе крестьянской женщины, сказалось и в поэме «Кому на Руси жить хорошо».

Судьбе крестьянки посвящены многие отдельные эпизоды поэмы и целиком — вся вторая её часть. На судьбе Матрёны Тимофеевны, героини второй части поэмы, поэтом показана типичная биография русской крестьянки. Радостной была её жизнь только в раннем детстве, и то потому, что ей «счастье в девках выпало»: у неё была «хорошая, непьющая семья», говорит Матрёна Тимофеевна. Но даже в этой заботливой, ласковой семье ей пришлось начать трудиться «по пятому годку».

Тяжёлый труд, однако, не сломил её.

И добрая работница,
И петь-плясать охотница
Я смолоду была...—

говорит о себе Матрёна Тимофеевна.

В соответствии с народным представлением о женской красоте Некрасов любовно рисует портрет труженицы-крестьянки:

Матрёна Тимофеевна
Осанистая женщина,
Широкая и плотная,
Лет тридцати осьми.

Красива: волос с проседью,
Глаза большие, строгие,
Ресницы богатышние,
Сурова и смугла.

Счастья на долю ей выпало мало. Выйдя замуж, она «попала с девичьей холи в ад». Издевательства мужниной родни, смерть любимого ребёнка, побои, вечный каторжный труд, постоянная нужда — вот как сложилась её жизнь. «Во мне,—говорит Матрёна Тимофеевна,—

Нет косточки неломаной,
Нет жилочки нетянутой...»

«Многокручинной», «многострадальной» женщине-крестьянке нет счастья на Руси — к такому выводу приводит Некрасов читателя. О том же говорит странникам и сама Матрёна Тимофеевна: «Не дело — между бабами счастливую искать».

Но мучительная, полная лишений и страданий жизнь не снизила характера крестьянки, не превратила её в бессловесную, покорную рабыню. В ней зреет протест, она живёт «с гневом на сердце», помнит, что «обиды смертные» прошли по ней «неотплаченные». «Я потупленную голову, сердце гневное ношу»,—говорит Матрёна Тимофеевна.

Этот святой гнев — залог грядущего счастья русской женщины, в душе которой таятся сокровища добра, любви, верности, ума и благородства. Вот почему, как ни велика скорбь поэта, когда он думает о бесправной жизни придавленной горем русской крестьянки, он твёрдо верит в её будущее.

Образы помещиков

Целая галерея образов помещиков проходит перед читателем поэмы Некрасова. На помещиков Некрасов смотрит глазами крестьянина, без всякой идеализации и сочувствия рисуя их образы. Эту сторону некрасовского творчества отметил В. И. Ленин, когда писал: «Еще Некрасов и Салтыков учили русское общество различать под приглаженной и напoмаженной внешностью образованности крепостника-помещика его хищные интересы, учили ненавидеть лицемерие и бездушные подобных типов...» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 13, стр. 40).

Сатирически-гневно рассказывает Некрасов о паразитической жизни помещиков в недавнем прошлом, когда «дышала грудь помещицья свободно и легко». Барин, владевший «крещёной собственностью», был полновластным царьком в своей вотчине, где асё ему «покорствовало».

Ни в ком противоречия,
Кого хочу — помилую,
Кого хочу — казню...—

вспоминает о былом помещик Оболт-Оболдуев. В условиях полной безнаказанности, бесконтрольного произвола складывались и правила поведения помещиков, их привычки и взгляды:

Закон — моё желание!
Кулак — моя полиция!
Удар искросыйительный,
Удар зубодробительный,
Удар скуловорррот!..

Отмена крепостного права «ударила одним концом по барину, другим по мужику». Без всякого сожаления говорит поэт о том, как «под топором крестьянина» валяются дворянские парки, как «по кирпичику» разбираются господские дома. Сатирическое отношение Некрасова к барам сказывается и в тех фамилиях, которыми он наделяет их: Оболт-Оболдуев, Утятин — «Последыш», — и в их портретных характеристиках.

Особенно выразителен в поэме образ князя Утятина «Последыша». Это барин, который «весь век чудил, дурил». Жестоким деспотом-крепостником остаётся он и после 1861 г.» Совершенно не зная своих крестьян, «Последыш» отдаёт нелепые распоряжения по вотчине: приказывает на «вдове Терентьевой женить Гаврилу Жохова, избу поправить заново, чтоб жили в ней, плодились и правили тягло!» Мужики хохотом встречают этот приказ, так как «той вдове — под семьдесят, а жениху — шесть лет!» Глухонемого дурака «Последыш» назначает сторожем, пастухам приказывает унимать стадо, чтобы коровы своим мычанием не будили барина.

Нелепы не только «дурацкие приказы» «Последыша», ещё более нелеп и странен он сам, упорно не желающий примириться с отменой крепостного права. Карикатурен и его внешний облик:

Нос клювом, как у ястреба,
Усы седые, длинные
И — разные глаза:
Один здоровый, светится,
А левый — мутный, пасмурный,
Как оловянный грош!

Крутым самодуром-угнетателем показан и помещик Шалашников, «воинскою силою» покорявший собственных крестьян. Ещё более жесток управляющий немец Фогель. При нём «настала каторга корёжскому крестьянину — до нитки разорил!» — говорит Савелий.

Презрение к труду и трудящимся, чванство своим паразитическим существованием, неумение и нежелание трудиться, высокомерие, спесь и жестокость таковы типичные черты характера помещиков, изображённых в поэме «Кому на Руси жить хорошо».

Мужики и барин — непримиримые, вечные враги. «Хвали траву в стогу, а барина в гробу», — говорит поэт, Пока суще-

ствуют господа, нет и не может быть счастья крестьянину,— вот тот вывод, к которому с железной последовательностью приводит Некрасов читателя поэмы.

**Образ
«народного
заступника»**

В противовес отталкивающим образам угнетателей народа в поэме нарисован светлый и благородный образ «народного заступника». Им является семинарист Гриша Добросклонов — сын «батрачки безответной» и сельского дьячка, жившего «беднее захудалого последнего крестьянина». Голодное детство, суровая юность сблизили его с народом, ускорили духовное созревание и определили жизненный путь Гриши:

...лет пятнадцати
Григорий твёрдо знал уже,
Что будет жить для счастья
Убогого и тёмного
Родного уголка.

Многими чертами своего характера Гриша напоминает Добролюбова. Как и Добролюбов, Гриша Добросклонов — борец за народное счастье; он хочет быть первым там, «где трудно дышится, где горе слышится».

Образом Григория Некрасов давал ответ на вопрос: что делать борцу за народные интересы?

Иди к униженным,
Иди к обиженным —
Там нужен ты.

Григорий становится в ряды тех, кто готов «на бой, на труд за обойдённого, за угнетённого». Мысли Гриши постоянно обращены «ко всей Руси загадочной, к народу». В его душе «с любовью к бедной матери любовь ко всей вахлячине слилась». Григорий — верный сын народа. В образе Гриши Добросклонова Некрасов видит представителя трудовой народной массы, кровно с ней связанного: «Как ни темна вахлячина», как ни забита барщиной и рабством, она, «благодаря», поставила в Григорье Добросклонове такого посланца». Ему чужды заботы о личном благополучии, для него «доля народа, счастье его, свет и свобода прежде всего».

Некрасовский революционер готов отдать свою жизнь за то, чтоб «каждому крестьянину жилось вольготно-весело на всей святой Руси».

Гриша не одинок. На «честные пути», в бой за «честное дело» вышли уже сотни людей, подобных ему. Ему, как и другим борцам,

...судьба готовила
Путь славный, имя громкое
Народного заступника,
Чахотку и Сибирь.



Гриша Добросклонов. *С рисунка художника В. А. Серова*

Но Гришу не пугают предстоящие испытания, потому что он верит в торжество того дела, которому посвятил свою жизнь. Он знает, что его родине «суждено ещё много страдать», но верит в то, что она не погибнет, и поэтому чувствует «в груди своей силы необъятные». Он видит, что многомиллионный народ пробуждается к борьбе:

Рать подымается
Неисчислимая!
Сила в ней скажется
Несокрушимая!

Эта мысль наполняет его душу радостью и уверенностью в победе.

На основной вопрос поэмы — *кому на Руси жить хорошо?* — Некрасов отвечает образом Гриши Добросклонова, «народного заступника». Вот почему поэт говорит:

Быть бы нашим странникам под родною крышею,
Если б знать могли они, что творилось с Гришею.

Труден, но прекрасен путь, по которому идёт Гриша Добросклонов. На этот путь вступают «лишь души сильные, любвеобильные». На нём ждёт человека подлинное счастье, ибо счастлив может быть только тот, говорит Некрасов, кто себя отдаёт борьбе за благо и счастье народа.

**Художественные
особенности
поэмы «Кому
на Руси жить
хорошо»**

Поэма «Кому на Руси жить хорошо» — произведение о народе, его жизни, труде и борьбе. Г. И. Успенскому Некрасов говорил, что он хотел создать книгу «полезную, понятную народу и правдивую». Такой поэма и получилась. Это произведение о народе и для народа. Стремясь создать произведение, понятное и близкое народу, поэт обратился к духовным сокровищам, созданным самим народом. Таким сокровищем явилось для поэта устное народное творчество. В нём, как в зеркале, отражается духовная жизнь народа, его мысли, надежды, быт. Некрасов называл народную поэзию «хранилищем русской народности». К художественному творчеству народа поэт обращался в течение всей жизни. Об этом красноречиво говорят хотя бы такие его произведения, как «Мороз — Красный нос», «Коробейники», «Зелёный Шум» и др.

Особенно высоко поэт ценил те произведения устного народного творчества, в которых звучали гнев, ненависть и протест крестьянства против векового угнетения и несправия. Некрасов воспользовался народной поэзией не только для того, чтобы сделать свои произведения доступными народу, но и для того, чтобы показать необыкновенную талантливость народа, его духовную мощь, воздействовать на народ в революционно-демократическом духе.

Сам поэт был глубоким знатоком народного творчества. Много устнопоэтических материалов хранилось в его записях, ещё большее богатство хранил он в своей удивительной памяти. Кроме того, Некрасов воспользовался сборниками народных сказок, песен, причитаний, загадок, пословиц и поговорок, собранных крупными учёными его времени: Рыбниковым, Барсовым, Далем, Афанасьевым и др.

**Связь поэмы
с народным
творчеством**

Из этих сборников Некрасов выбирал, бережно перерабатывая, те материалы, которые свидетельствовали о неостывающей ненависти народа к своим угнетателям. Такими социально заострёнными являются, например, многие пословицы и поговорки, встречающиеся в поэме: *Хвали траву в стогу, а барины в гробу; Рабочий конь солому ест, а пустопляс — овёс; Солдаты шилом*

бреются, солдаты дымом греются; Под бороной спасается от
частого дождя; Наши топоры лежали до поры; С работы, как ни
мучайся, не будешь ты богат, а будешь ты горбат; Горда свинья:
чесалась о барское крыльцо. О том, как бережно Некрасов ис-
пользовал нужный ему подлинный фольклорный материал, мож-
но судить по следующему примеру: у Вл. Даля поэт встретил
поговорку: «Мы и там (в аду.— *Ред.*) служить будем на бар:
они будут в котле кипеть, а мы станем дрова подкладывать»,
В поэме мужики так говорят о себе и господах:

В крошечный ад провалимся,
Так ждёт и там крестьянина
Работа на господ!
— Что ж там-то будет, Климушка?
— А будет, что назначено:
Они в котле кипеть,
А мы дрова подкладывать!

Связь с народным творчеством проявилась, как уже было
сказано, и в *сюжете* поэмы, отмеченном печатью сказочности.
Сказочными являются и такие персонажи, как *чудесная -птичка*,
говорящая человеческим голосом, и *скатерть-самобранка*, облег-
чившая странникам поиски счастливого. Элементы сказочной
фантастики, имеющиеся в поэме, не помешали ей остаться реа-
листическим произведением, правдиво и полно показывающим
все стороны современной Некрасову действительности. Поэт ис-
пользует приём народного творчества в зачине поэмы. Для уси-
ления впечатления от него Некрасов прибегает к приёму много-
кратного *повтора*. При встрече с каждым новым лицом стран-
ники повторяют, кто они, откуда родом и о чём поспорили.
Повторяют они и рассказ о той «забалушке», которая «повыжи-
ла» их из домов, «раздружила» с работой, «отбила от еды», и
своё решение:

В домишки не ворочаться, Не видаться ни с женами, Ни с малыми ребятами, Ни с стариками старыми, Покуда спору нашему	Решенья не найдём, Покуда не доведем, Как ни на есть,—доподлинно, Кому жить любо-весело, Вольготно на Руси.
---	---

Повтор — частый приём устной народной поэзии; и Некрасов
им пользуется во многих местах поэмы. Почти целиком на *ма-
териале народного творчества* построена вторая часть поэмы—
«Крестьянка».

Так, почти без изменений вошли в поэму песни: «Мой по-
стылый муж подымается», «Спится мне, младенькой, дремлет-
ся» и др.

На основе записи Рыбникова были созданы обращение де-
вушки-невесты к жениху: «Ты стань-ка, добрый молодец, против
меня прямёхонько», и плач матери по выдаваемой замуж дочери:
«Чужая-то сторонушка не сахаром посыпана, не мёдом полита».

Из сборника Барсова Некрасов почерпнул материал для скорбного плача матери по умершему ребёнку:

Ой, плотнички-работнички!
Какой вы дом построили
Сыночку моему?

Окошки не прорублены,
Стёклышки не вставлены,
Ни печи, ни скамьи!

Рассказывая о горькой доле русской крестьянки, Некрасов особенно часто обращался к книге Барсова «Причитания Северного края». Эта книга представляла собой записи «плачей» талантливейшей сказительницы Ирины Федосовой, неграмотной крестьянки, обладавшей большим поэтическим даром и редкостной памятью: она помнила наизусть около тридцати тысяч стихов. Гневные, протестующие песни Федосовой были близки и дороги Некрасову, потому что в них воплотились муки, горе и ненависть народа к угнетателям. «Плачи» и «причитания» Федосовой легли, в частности, в основу главы «Дёмушка».

В поэме использовано большое количество *народных загадок*. Таковы загадки про эхо, снег, мельницу, замок, топор, звёздное небо, вечерние тени, колосья и т. д. Чаще всего Некрасов даёт их вместе с отгадкой:

Проснулось эхо гулкое...

Никто его не видывал,
А слышать всякий слышивал,
Без тела — а живёт оно,
Без языка — кричит.

Пришла весна — сказался
снег!

Он смирен до поры:
Летит — молчит, лежит —
молчит,
Когда умрёт, тогда ревёт.

Народнопоэтические материалы, введённые в поэму, стали естественными составными её элементами. Это случилось потому, что Некрасов удивительно верно угадал дух народной поэзии, и потому, что его собственная поэтическая манера была подлинно народной. Внутренняя близость между творчеством народа и поэзией Некрасова оказалась настолько тесной, что многие песни, созданные им по образцу народных: «Весёлая», «Барщинная», «Голодная», «Солёная» «Солдатская», «Есть у Пахомушки жёнка да дети» и др., — вошли в песенный обиход народа. Некрасов не только черпал из народных поэтических родников, но и сам обогащал народ своими поэтическими созданиями.

Язык и стих поэмы

Язык поэмы отличается той простотой, сжатостью и меткостью, которые характеризуют речь народа. Поэма, главным героем которой является народ, и не могла быть написана иным языком. Некрасов восхищался силой, красотой и сочностью народного слова, «какого не придумаешь, хоть проглоти перо». Народный язык, которым написана поэма, свидетельствовал о поэтической одарённости русского крестьянства, духовном величии народа — творца этого изумительного языка.

Народность поэмы сказалась на всех её изобразительных средствах, в частности — в *сравнениях*. На жизнь Некрасов

смотрел глазами народа, события, людей и поступки расценивал с народной точки зрения, и поэтому сравнения, вошедшие в авторский язык поэмы, по своему характеру не отличаются от сравнений, которыми пользуются пахари — герои поэмы. Так, рисуя портрет Якима Нагого, портрет, приобретающий значение обобщённого символа, поэт пишет:

...У глаз, у рта
Излучины, как трещины
На высохшей земле;
И сам на землю-матушку
Похож он: шея бурая.

Как пласт,
 сохой отрезанный,
Кирпичное лицо.
Рука — кора древесная,
А волосы — песок.

Сходным образом характеризуют Якима Нагого и крестьяне, рассказывающие о нём:

Живёт — с сохою возится.
А смерть придёт Якимушке —
Как ком земли отвалится,
Что на сохе присох...

Большая часть сравнений, щедро рассыпанных в поэме, взята из мира природы, из крестьянской жизни:

Дорога стоголосая
Гудит, что море синее.

Смеётся солнце красное,
Как девка из снопов.

Облака дождливые,
Как дойные коровушки,
Идут по небесам.

Толпа без красных девушек,
Что рожь без васильков.

Многие сравнения замечательны не только своей поэтической красотой, но и силой крестьянского гнева и горя, которые запечатлены в них:

У каждого крестьянина
 Душа, что туча чёрная,—
 Гневна, грозна — и надо бы
 Громам греметь оттудова,
 Кровавым лить дождям...

Как рожь под ветром стелется,
По сердцу по крестьянскому
Идёт огнём-тоской.

Песня складная
Широко, вольно катится.

Брань господская,
Что жало комариное,
Мужицкая — обух.

Каждый из героев поэмы говорит своим особым языком. Речь крестьян отличается простотой и сочностью. Правдиво передавая речь народа, Некрасов, когда это диктуется поэтической необходимостью, прибегает к вульгаризмам:

Мужик, что бык: втемяшится
В башку какая блажь,
Колом её оттудова
Не выбьешь...

Чего орал, куражился?
На драку лез, анафема?..
Иди скорей да хрюкалом
В канаву ляг, воды испей,
Авось, соскочит дурь!

Иной кажется речь попа или дьячка, пересыпанная такими словами, как *пажити*, *благодущество*, *вертоград христов*, *аминь*, *роптать на бога грех* и т. д.

Речь *героев* поэмы является прекрасным средством их характеристики. Так, например, степенная речь старосты Власа, любимого мужиками, резко отличается от речи подставного бурмистра Климки Лавина, который «каких-то слов особенных наслушался: атечество, Москва первопрестольная, душа великорусская; я — русский мужичок!»

По своему характеру *стихи* Некрасовской поэмы примыкают к *народным стихам*. Некрасов воспользовался всеми приёмами устной народной поэзии: постоянными эпитетами (*сыра земля, ярый воск, черны вороны, ветры буйные* и т. д.), отрицательными сравнениями (*не ветры воют буйные, не мать-земля колыхается...*), зачинами, повторами, гипербалами и т. д.

Большая часть поэмы написана белыми, т. е. нерифмованными, стихами. Но белый стих очень гибко соединён в поэме с рифмованными строками, образует с ними как бы единый благородный сплав. Рифмованные строки и отдельные законченные стихотворения близки народнопесенным образцам. Прекрасным примером может служить «плач» Матрёны Тимофеевны, обращение к умершим заступникам-родителям — «Я пошла на речку быструю»:

На кого вы дочь покинули,
Что без вас я виношу?
Ночь — слезами обливаюся,
День — как травка, пристилаюся...
Я потупленную голову,
Сердце гневное ношу!..

В духе народной поэзии Некрасов рифмует грамматически однородные слова: глагол с глаголом (*обливаюся — пристилаюся*), существительное с существительным (*куста — сирота*), прилагательное с прилагательным (*искросыпительный — зубодробительный, неисчислимая — несокрушимая*).

Иногда поэт пользуется составными рифмами (*головы — голы вы, топоры — до поры*). На материале народной поэзии основаны и очень близкие духу народной песни рифмованные сказы: «О двух великих грешниках» и «Крестьянский грех».

Взятый в целом стих некрасовской поэмы отличается сказовым, разговорным характером, легко переходящим в песню. Стих поэмы «Кому на Руси жить хорошо» музыкален и певуч, глубоко эмоционален. Он полно выражает радость и печаль, гнев и жалость, презрение и любовь, окрашен то в тона беспощадно бичующей сатиры, то лёгкого, лукавого юмора.

Особенности художествен- ного мастерства Некрасова

Некрасов — народный поэт, выразивший в своём творчестве думы и надежды народа с такой силой, как ни один поэт до него.

Уже к концу 40-х годов Некрасов создал целый ряд произведений, героями которых были простые люди из народа. Важнейшей чертой этих произведений было стремление к правдивому изображению реальной жизни. В жиз-

ни, а не в вымыслах черпал Некрасов темы, сюжеты, образы для своих произведений. Его муза научилась «не робеть перед правдой-царицею».

Когда в 50-х годах в общественной жизни страны всё большую и большую роль стали играть *разночинцы*, они нашли в Некрасове своего поэта. Новому времени нужны были новые песни, и эти песни сумел создать Некрасов. «Такого поэта, как Вы, у нас ещё не было», — писал ему Чернышевский.

Творчество Некрасова формировалось под сильнейшим влиянием Белинского и Чернышевского. Эстетическая теория Чернышевского нашла блестящее воплощение в поэзии Некрасова. Его стихи правдиво воспроизводили жизнь во всей её сложности и полноте, объясняли жизнь и учили произносить приговор над жизнью. Некрасовская поэзия ставила и помогала разрешать крупнейшие общественные вопросы. Он старался писать так, чтобы «словам было тесно, а мыслям просторно»; обращаясь к соратникам по творчеству, говорил:

Форме дай щедрую дань
Временем: важен в поэме
Стиль, отвечающий теме.

Некрасов ввёл в литературу *новые темы и новых героев*. Поэт крестьянской демократии, он не мог писать так, как писали дворянские поэты его времени — Фет, Майков, Случевский и др. Он выработал особый *поэтический стиль*. Характерным признаком некрасовской поэзии является опрощение языка. В его творчестве зазвучали такие темы и такие слова, которые до Некрасова считались совершенно непоэтическими. Вот пример некрасовского стиха:

Савраска увяз в половине сугроба,—
Две пары промёрзлых лаптей
Да угол рогожей покрытого гроба
Торчат из убогих дровней.

.....
Трогай, Саврасушка, трогай!
Натягивай крепче гужи!
Служил ты хозяину много,
В последний разок послужи!..

Лапти, рогожа, дровни, гужи получили в стихе Некрасова права гражданства. Появление этих и им подобных слов в творчестве Некрасова оправдывалось поэтической необходимостью, сюжетами, темами и образами его произведений. Это был «стиль, отвечающий теме».

Любители «изящного» были возмущены творчеством Некрасова. Отвечая этим любителям изысканной поэзии, Некрасов говорил;

Наша муза парит невысоко,
Но мы пишем не лёгкий сонет.
Наше дело исчерпать глубоко
Воспеваемый нами предмет.

И с этой задачей «исчерпать глубоко» *новые темы*, дать ответ на вопросы, которые волновали передовое общество, Некрасов блестяще справился.

Борясь за опрощение поэтического языка, за сближение поэзии с жизнью, Некрасов смело вводил в свои стихи самые прозаические слова, тем самым расширяя *поэтический словарь* и разрушая застывшие формы дворянской поэзии.

В его стихах мы найдём такие прозаические слова, как *городовой, подчасок, либерал-идеалист* и т. д. Он не боялся насыщать свои стихи словами, взятыми из газетного языка:

Производитель работ
Акционерной компании,
Сдавший недавно отчёт
В общем годичном собрании...

Поэтическая фраза Некрасова часто носит разговорный, будничный характер:

Однако же речь о крестьянке
Затеяли мы, чтоб сказать,
Что тип величавой славянки
Возможно и нынче сыскать.

Как впоследствии Маяковский, Некрасов вводил разговорные, бытовые интонации в свои стихи, вовсе, однако, не снижая этим художественного уровня произведений. С замечательным мастерством передаёт он речь горожан, чиновников:

— Государь мой! Куда вы бежите? —
«В канцелярию; что за вопрос?
Я не знаю вас!» — Трите же, трите
Поскорей, бога ради, ваш нос!
Побелел! — «А, весьма благодарен!»
— Ну, а мой-то? — «Да ваш лучезарен!»
— То-то! Принял я меры. — «Чего-с?»

Не менее ярко передана Некрасовым своеобразная речь крестьян, бар, попов, купцов. Блестящие образцы таких речевых характеристик во множестве рассыпаны в его произведениях, особенно в поэме «Кому на Руси жить хорошо».

Важнейшей отличительной чертой поэзии Некрасова являются *народнопесенные мотивы*, пронизывающие всё его творчество. Его стихи нередко вырастали из народных песен и так правдиво передавали образ мыслей и характер чувствований народа, что в свою очередь входили в песенный обиход народа. До сих пор, например, поются некрасовские стихи из поэмы «Коробейники»: «Ой, полна, полна коробушка, есть и ситцы, и парча...»

На поэтическом использовании певучей народной речи и устного народного творчества целиком основано замечательное творение Некрасова — поэма «Кому на Руси жить хорошо».

ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА НЕКРАСОВА

Некрасов был идейным соратником великих революционных демократов — Чернышевского и Добролюбова. В течение тридцати лет 1847—1877) он стоял во главе двух лучших русских журналов («Современник» и «Отечественные записки»). В его поэзии нашла своё бессмертное воплощение целая эпоха нашего общественного развития. Он явился поэтическим вождём боевого поколения 60—70-х годов. Его гневная, страдальческая поэзия оказала могучее воздействие не только на революционную молодёжь, но и на великих реалистов кисти — художников-«передвижников», для которых он был признанным учителем и другом. Некрасов сблизил поэзию с народом, ввёл в литературу новые темы и образы, обновил и расширил поэтический словарь. Его поэтический голос, как и голос Пушкина, «был эхом русского народа». Вот почему В. И. Ленин, любивший Пушкина, «любил и великолепно знал,— по словам Н. К. Крупской,— Некрасова. Чуть не наизусть выучил Некрасова».

Воздействие некрасовской поэзии испытали на себе советские поэты Маяковский, Исаковский, Твардовский, Сурков и др. Глубоко прав был А. В. Луначарский, когда писал: «Не принижая ни на минуту великих алтарей Пушкина и Лермонтова... мы всё же говорим — нет в русской литературе, во всей литературе такого человека, перед которым с любовью и благоговением склонялись бы ниже, чем перед памятью Некрасова!»

СЕМИДЕСЯТЫЕ- ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ

**Политическая
борьба
в 70-х годах**

Реформы 60-х годов (отмена крепостного права, введение земства, реформы — судебная, цензурная, в области просвещения и др.) создавали в России благоприятные условия и для развития капитализма, и для роста культуры. Однако громкие названия «великих реформ» оказались, по выражению Щедрина, лишь «псевдонимами».

И хотя «камень от могилы» николаевской России был отвален, многие пережитки феодально-крепостнического строя оставались ещё неприкосновенными. Всё это тяжёлым гнётом давило и на положение крестьянской массы, и на настроения передовой интеллигенции.

Недовольство реформами почувствовалось в стране довольно скоро, выразившись, с одной стороны, в увеличении числа крестьянских восстаний в 60—70-х годах, с другой — в усилении революционных выступлений в среде интеллигенции.

После покушения на Александра II, произведённого в 1866 г. Каракозовым, правительственная реакция в стране резко усиливается. Но в ответ на неё с новой силой разгорается и революционное движение.

Правительство было явно напугано размахом этого движения. Министр юстиции граф Пален в своей записке «Успехи революционной пропаганды в России» (1875) отмечал, что «дознаниями раскрыта пропаганда в тридцати семи губерниях», т. е. в большей половине тогдашней России. Это был факт беспримерный в русской истории. К дознаниям было привлечено семьсот семьдесят человек из числа активных руководителей движения.

В 1879—1880 гг. в стране назрела новая революционная ситуация. Она была настолько грозной, что Маркс и Энгельс допу-

скали, что «революция начнётся на этот раз на Востоке» и что социальный переворот в России близок.

Характер русской литературы 70—80 годов нельзя правильно понять без оценки той общественно-политической борьбы, которая развернулась в 70-х годах. Поэтому необходимо хотя бы кратко остановиться на основном идейном движении, характеризующем общественно-политическую жизнь данного периода. Таким движением является н а р о д н и ч е с т в о .

Что такое народничество? Это своеобразная теория «крестьянского социализма», начало которой было положено ещё Герценом в 40—50-е годы и которая окончательно сложилась в 70-е годы. Сущность её сводится к следующему.

Народники считали, что основным классом, который перестроит всю дальнейшую жизнь России в духе социализма, является крестьянство — «народ», как тогда говорили. Основную ячейку будущего социалистического общества народники видели в крестьянской общине, в артели. Им казалось, что если старый уклад деревни с его артельным духом, привычкой всё решать «миром», «скопом», с его патриархальными отношениями и взглядами сохранится, то это обеспечит стране будущее, в котором опасность растлевающего влияния капитализма будет устранена. Это была утопическая мечта народников о переходе к социализму через крестьянскую общину, минуя капитализм.

Народническая интеллигенция решила идти в деревню, в «народ», и, внимательно приглядываясь к крестьянству, изучать его быт и идеалы. Наиболее революционная часть народнической интеллигенции, её левое крыло, надеялась таким путём выполнить и свою политическую задачу: открыть крестьянству глаза на необходимость революционной борьбы за свои права и поднять его против самодержавия.

Начало массового «хождения в народ» относится к середине 70-х годов. Переодевшись в крестьянскую одежду, под видом плотников, кузнецов, мелких торговцев и т. п., революционная молодёжь двинулась в деревню. Но у интеллигенции не нашлось общего языка с крестьянством. «Хождение в народ» успехом не увенчалось, и ставка на крестьянскую революцию оказалась проигранной.

Что послужило причиной этого поражения народничества? Русские народники ошибочно считали, что главной революционной силой является не рабочий класс, а крестьянство, что власть царя и помещиков можно свергнуть путём одних лишь крестьянских «бунтов». Народники не знали рабочий класс и не понимали, что без союза с рабочим классом и без его руководства одни крестьяне не смогут победить царизм и помещиков.

Под влиянием явного провала «хождения в народ» внутри партии «Земля и воля» происходит раскол. В то время как одна часть землевольцев остаётся верной своей прежней народнической программе, другая часть, получившая после Липецкого

съезда партии (в 1879 г.) название «Народной воли», ставит перед собой новую задачу — борьбу за свержение самодержавия путём террора.

Избранный народниками путь борьбы с царизмом посредством отдельных убийств, посредством индивидуального террора был ошибочным и вредным для революции. Политика индивидуального террора исходила из неправильной народнической теории активных «героев» и пассивной «толпы», ждущей от «героев» подвига.

Такова была общественно-политическая обстановка, в атмосфере которой слагалась литературная жизнь 70-х годов.

Художественная литература 70-х годов Наиболее передовым журналом 70-х годов были «Отечественные записки» Некрасова — орган революционной демократии, сгруппировавший вокруг себя сотрудников закрытого в 1866 г. «Современника». Продолжая линию Чернышевского и Добролюбова, «Отечественные записки» вели последовательную и упорную борьбу за идеалы революционной демократии, разъясняя русскому обществу задачи, которые стояли перед ним в это время. Именно этот журнал отчётливо вскрывал перед обществом особенности капиталистического развития страны, указывал на постепенный рост пролетариата, на неизбежность расслоения деревни в условиях капиталистического хозяйства и т. д. После смерти Некрасова (1878) во главе журнала стал Щедрин.

Две особенности наиболее типичны для литературы этого десятилетия: рост прогрессивных настроений русской интеллигенции и усиление роли писателей-разночинцев. Литература этого времени продолжает оставаться активным фактором общественной борьбы.

В литературе этого десятилетия нужно отметить прежде всего целую группу писателей, в творчестве которых наиболее ярко отразились народнические идеалы и настроения 70-х годов.

К этой группе относятся Г. И. Успенский, Н. И. Наумов, С. Каронин (Н. Е. Петропавловский), Н. Н. Златовратский, А. О. Осипович-Новодворский, С. М. Степняк-Кравчинский и др.

Самым талантливым и крупным представителем этой группы был Глеб Успенский (1843—1902). Успенский выступил в литературе в начале 60-х годов как бытописатель ремесленников, мещан и мелкого провинциального чиновничества («Нравы Растеряевой улицы», «Разорение» и др.). Возбуждение, охватившее русскую интеллигенцию в связи с «хождением в народ», увлекло и его. В 70-х годах Успенский тоже едет в провинциальную глушь, живёт в Новгородской и Самарской губерниях и внимательно присматривается к жизни крестьян.

Непосредственное знакомство с народным бытом даёт писателю большой и ценный материал для изображения сложных процессов, происходивших в пореформенной деревне. В конце 70-х и в начале 80-х годов появляются серии очерков Успенского

из деревенской жизни: «Из деревенского дневника», «Крестьянин и крестьянский труд», «Власть земли».

Тематика этих очерков чрезвычайно разнообразна. В них Успенский рассуждает и о той «таинственной силе», которая определяла крестьянское мировоззрение («Власть земли»), и о тяжёлом положении безлошадного бедняка крестьянина («Четверть лошади»), и о моральном разложении провинциальной интеллигенции («Неизлечимый»), и о проникновении капитала в хозяйственную жизнь деревни («Книжка чеков») и т. п.

Очерки Успенского в период усиленного изучения русской интеллигенцией быта и настроений мужика пользовались большой популярностью.

Успенский был далёк от идеализации деревни. Умный и вдумчивый наблюдатель, он подошёл к деревенскому быту с бесстрашием реалиста, не боясь делать выводы, противоречивших теории народничества. Он ясно видел, что капитализм разрушал деревенские устои — общину, «мир», патриархальную психику крестьянства — и что остановить шествие капитала нельзя. Трагедия народнического движения, вынужденного признать крушение своих иллюзий, прозвучала в его произведениях с особенной силой. Эта трагедия надломилась здоровье и самого Успенского, доведя его до психического расстройства. Последние годы своей жизни он провёл в лечебнице для душевнобольных.

В ряду русских художников слова Успенский занял почётное место как выдающийся мастер очерка.

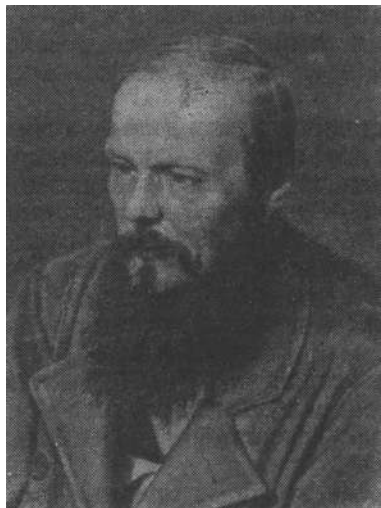
В поэзии 70-х годов ведущая роль по праву принадлежала Н. А. Некрасову. В эти годы появляется его поэма «Кому на Руси жить хорошо», в которой с большой художественной силой нарисована тяжёлая жизнь крестьянства в пореформенный период. В то же время поэт указывал и на основную задачу, стоящую перед интеллигенцией, — революционную борьбу за дело народа.

Салтыков-Щедрин в 70-е годы продолжает в своём творчестве линию разоблачения эксплуататорских классов. Это находит выражение в его романе «Господа Головлёвы». Показ в этом произведении вырождения дворянства в условиях упорной борьбы дворянства за свои старые права и привилегии был в 70-х годах политически чрезвычайно важен.

В 70-х годах выступает со своим романом «Анна Каренина» Л. Н. Толстой. Лев Толстой был далёк от взглядов различинно-демократической интеллигенции. Тем не менее он своим особым путём подошёл к вопросу, волновавшему в то время интеллигенцию, — к вопросу о судьбах крестьянства. Ставя этот вопрос в связь со своими мучительными раздумьями о смысле жизни и о положении дворянства. Толстой вплотную подходит к проблеме «мужика» в романе «Анна Каренина». Герой этого романа Левин разрешение своих идейных противоречий находит в словах мужика Фоканыча, осветившего ему глубокий смысл

жизни. Так переплетаются искания Толстого-моралиста с исканиями революционно-народнической интеллигенции. В романе «Анна Каренина» ценна была для передового общества 70-х годов ещё одна сторона: обличение фальши, пустоты и лицемерия жизни столичного дворянства.

Совершенно особую позицию по отношению к революционному движению занял в 70-е годы писатель Ф. М. Достоевский.



Фёдор Михайлович Достоевский.

Ф. М. Достоевский Знаменитый русский писатель Фёдор Михайлович Достоевский (1821—1881) начал свою литературную деятельность ещё в 40-х годах.

Уже первый роман Достоевского «Бедные люди» (1845—1846) обнаружил важные черты творческого стиля начинающего писателя: глубокий гуманизм и чрезвычайно тонкий психологический анализ. Главный герой романа Макар Деушкин — бедный чиновник, придавленный горем, нуждой и социальным бесправием.

Роман «Бедные люди» развивал ту же тему и был пронизан той же гуманистической тенденцией, что и повесть Гоголя «Шинель». Это тема о бесправном, безмерно униженном и забитом, маленьком че-

ловеке, живущем своей замкнутой внутренней жизнью в условиях, грубо попирающих достоинство человека. Это повесть о «человеке», о «брате», возбуждающая внимание и симпатию к маленьким, незаметным людям.

Сам Достоевский признавал влияние Гоголя на своё творчество, заявляя: «Все мы вышли из «Шинели» Гоголя». Гуманистическая и критическая направленность «Бедных людей» была сразу замечена критикой. Белинский восторженно приветствовал молодого писателя, возвысившего свой голос в защиту униженных и обездоленных. «Честь и слава молодому поэту, муза которого любит людей на чердаках и в подвалах...» — восклицал он.

Литературная деятельность писателя, так блестяще начатая в 1845 г., катастрофически оборвалась уже в конце 40-х годов. Достоевский, увлечённый идеями утопического социализма, вступил в революционный кружок М. В. Буташевича-Петрашевского. В 1849 г. кружок был разгромлен, а некоторые его члены (21 человек), в том числе и Достоевский, публично читавший письмо

Белинского к Гоголю на одном из собраний петрашевцев, были приговорены к смертной казни. Приведённые на площадь, где должна была совершиться казнь, Достоевский и его друзья пережили «десять ужасных, безмерно страшных минут ожидания смерти» (слова самого Достоевского) и уже простились мысленно с жизнью. Но в самую последнюю минуту, когда пули должны были прервать жизнь осуждённых, объявлен был указ царя, заменявший смертную казнь петрашевцев ссылкой на каторгу. Эти страшные минуты оставили тяжёлый след в душе Достоевского на всю жизнь.

Проведя четыре года в Омской каторжной тюрьме, Достоевский в течение пяти лет затем отбывал наказание в дисциплинарном батальоне в Сибири и только в 1859 г. получил право возвратиться в Петербург.

Условия каторжного быта и многолетний отрыв от умственной жизни передовых слоёв общества наложили глубокий отпечаток на мировоззрение писателя. Он возвращается из Сибири больным, надломленным человеком, настроения его окрашиваются в тона религиозного мистицизма. Он отказывается от общественной борьбы, призывает теперь к сближению и примирению сословий и выдвигает на первый план идею религиозно-нравственного возрождения человека.

Бессилие разрешить тяжёлые противоречия жизни толкает его к признанию принципа, что «жизнь есть страдание», а отказ от борьбы подсказывает ему лозунг: «Смирись, гордый человек!»

В 1859 г. имя Достоевского снова появляется в печати. Выходят в свет повести «Село Степанчиково», «Дядюшкин сон». С 1861 г. писатель вместе с братом приступает к изданию собственного журнала «Время», а с 1864 г. — журнала «Эпоха». В журнале «Время» появляются такие крупные произведения его, как «Записки из мёртвого дома» (1861 — 1862) и «Униженные и оскорблённые» (1861).

«Записки из мёртвого дома» — это потрясающая повесть о каторге и каторжниках.

Обобщая свои наблюдения над обитателями «мёртвого дома», Достоевский восклицает: «И сколько в этих стенах было погребено напрасно молодости, сколько великих сил погибло здесь даром! Ведь надо уже всё сказать: ведь этот народ необыкновенный был народ... Но погибли даром могучие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват?»

Вопрос, поставленный автором, неизбежно направлял мысль читателей на оценку того жестокого социального строя, который губил духовные богатства русских людей.

В «Униженных и оскорблённых» автор углубляет и заостряет тему бесправия бедноты, поставленную ранее в «Бедных людях». От кого терпят унижение и оскорбление прекрасные, честные, но бесправные люди? — ставится вопрос в романе.

Ответ таков: от властных, богатых мерзавцев, подобных князю Валковскому. Это противопоставление двух общественных групп в романе даёт автору возможность выразительно нарисовать социальные контрасты капиталистического Петербурга с его нищенскими углами, с одной стороны, и аристократическими особняками — с другой.

В 1866 г. выходит в свет знаменитый (роман Достоевского «Преступление и наказание». Взгляды Достоевского, сложившиеся после сибирской каторги, нашли в «Преступлении и наказании» наиболее яркое художественное воплощение.

Родион Раскольников — главный герой романа, бедный студент, разночинец — видит острые противоречия жизни в капиталистическом городе. Но он ищет их разрешения не в организованной борьбе с общественно-политическим строем, как делали это революционеры-демократы, а в индивидуальном бунте личности против установленных законов и общепринятой морали.

Мы застаём Раскольникова в тяжёлый период его жизни, в минуты отчаяния. Он голодает, из-за бедности не может кончить курс университета.

Сестра его Дуня, желая помочь брату, готова пожертвовать собой и выйти замуж за богача Лужина, к которому она чувствует отвращение. Раскольников знает об этом и не может принять жертвы сестры.

А на глазах его в Петербурге развёртываются страшные картины. Он видит, как спивается с горя и теряет человеческий облик чиновник Мармеладов, которому больше *некуда идти* в жизни.)

Он знает, что жена Мармеладова, Екатерина Ивановна, погибает от чахотки, надломленная нищетой, а дочь Мармеладовых, Соня, вынуждена торговать своим телом, чтобы спасти семью от голодной смерти.

Это — картины безмерного горя, тупик, в который загоняет людей нищета.

Раскольников понимает, что жестокая сила, создающая в жизни тупики для бедняков и бездонное море страданий, — это деньги. Но как добыть деньги чтобы бедняки были счастливы?

Мучительные раздумья наталкивают Родиона Раскольникова на мрачную, чудовищную идею. Размышляя о том, что удачники в жизни — разные *владыки, Наполеоны* — ни перед чем не останавливаются ради достижения успеха, Раскольников создаёт теорию о «необыкновенных» людях, которым «всё позволено», и «обыкновенных» людях, удел которых — терпение, повиновение и страх. «Кто же я? — думает Раскольников: — тварь дрожащая или право имею?»

Теория Раскольникова оправдывала и убийство в интересах «необыкновенной» личности. Узнав о существовании жадной старухи процентщицы, безжалостно обирающей бедноту, Раскольников решает убить ее.

Мотивирует он это убийство тем, что деньги никому не нужной, вредной старухи могут спасти от нищеты и осчастливить тысячи людей.

«Старуха была убита. Случайной жертвой при этом пала сестра старухи — Лизавета. Произошло, таким образом, двойное убийство.

Так Раскольникову удалось, казалось бы, доказать, что он — не «тварь дрожащая» и «имеет право» на всё. Но это только казалось ему. Убийство есть убийство. Моральная тяжесть преступления надламывает силы Раскольникова. Он добровольно отдаёт себя в руки властей и идёт на каторгу.

Раскайнием Раскольникова Достоевский осудил индивидуалистический принцип «всё позволено». Писатель не нашёл, однако, правильного решения проблемы взаимоотношения личности и общества. Положительное решение проблемы он видит в идее, что только смирение и страдание человека могут не нарушить гармоническую жизнь общества. Эта идея христианского смирения и очищающего душу страдания находит в романе художественное воплощение в образе Сони Мармеладовой.

Отталкивающие образ буржуазного дельца Лужина и циника Свидригайлова, отрицательная трактовка идей утопического социализма (через образ пошляка Лебезятникова) и в то же время горячее сочувствие к миру бедных тружеников, которые мы видим в романе, дают дополнительный материал для понимания противоречивых идейных позиций автора. Это — позиция интеллигента-разночинца, враждебно относящегося к буржуазному строю, но видящего выход не в революционной борьбе против этого строя, а в религиозном смирении.

Несмотря на явную ложность основной идеи, роман привлёк к себе широкое внимание читателей. Сила реалистической трактовки социальных противоречий эпохи капитализма, глубина и тонкость психологического анализа в произведении делают «Преступление и наказание» одним из выдающихся явлений русской и мировой литературы.

В 1867 г. Достоевский уезжает за границу и четыре года ведёт кочевой образ жизни вдали от родины. Поездка за границу была вынужденной. Это было бегство от преследований кредиторов и от долгов, которые тяжёлым гнѐтом легли на Достоевского после закрытия журналов «Время» и «Эпоха». В эти четыре года он создаёт романы «Идиот» (1868), «Бесы» (начат в 1870 г.) и повесть «Вечный муж» (1870). В последние годы жизни Достоевский публикует ещё два романа: «Подросток» (1875) и «Братья Карамазовы» (1879—1880).

В произведениях Достоевского 70—80-х годов ещё резче проявилось непонимание автором передовых идей современного ему общества. В романе «Бесы» в образах Петра Верховенского, Ставрогина, Кармазина и других автор явно карикатурно изобразил революционных, общественных и

литературных деятелей своего времени (Петрашевского, Нечаева, Спешнева, Тургенева и др.). В романе без труда обнаруживается враждебный выпад против определённых лиц и прогрессивных течений русской культуры. Социалистические взгляды передовых деятелей того времени, материалистическая философия, идеи революционного преобразования общества показаны в романе в извращённом виде, с открытым отказом от заветов Белинского, Чернышевского и Добролюбова.

Одним из наиболее значительных произведений Достоевского был его последний роман «Братья Карамазовы». Основная тема романа — вырождение и моральный распад дворянской семьи Карамазовых.

Образы Фёдора Карамазова, развратника и лицемера, и сыновей его Ивана и Дмитрия раскрывают, как растлевающая власть денег доводит целую семью до «последней черты», до полной моральной гибели.

Отвратительный образ лакея Григория Смердякова с предельной силой показывает власть и влияние карамазовщины на окружающих.

Писатель ставит в романе задачу убедить читателей, будто спасение от ужасов жизни можно найти только в религии, в монастыре, куда и уходит младший сын Фёдора Карамазова Алёша.

Но автор сам же обрушил свой протест против жестокости и бездушия религии, оправдывающей страдания детей. «*Вселенское дитё*» одна слезинка которого разрушает божественную гармонию мира,— это гениальный образ, созданный Достоевским и опровергающий его взгляд на высокую, всемогущую роль религии, его бунт против веры в «социальную гармонию».

В произведениях Достоевского было немало противоречивого и ложного. Передовой читатель явно опережал писателя во взглядах на задачи и характер общественной борьбы. Ошибка Достоевского состояла в том, что все мучительные вопросы общественной жизни он пытался разрешить в плане психологическом, а не социальном.

Но вопреки всяким ложным, утопическим теориям реализм в творчестве писателя всегда брал верх над реакционными взглядами. Силой таланта бытописателя, мастерством глубочайшего психологического анализа, остротой поставленных тем и проблем, глубоко сочувственным отношением к «униженным и оскорблённым», к маленьким, незаметным людям Достоевский привлёк к себе общее внимание и заслужил мировую известность.

«Гениальность Достоевского неоспорима,— говорил М. Горький,— по силе изобразительности его талант равен, может быть, только Шекспиру». Имя знаменитого романиста Горький ставил в ряд великих западноевропейских писателей, «чьи имена — Шекспир, Данте, Сервантес, Руссо и Гёте».

В. И. Ленин беспощадно осуждал ложные тенденции творчества Достоевского и резко отзывался о романе «Бесы», но вместе с тем не раз заявлял, что Достоевский — гениальный писатель, рассматривавший больные Стороны современного ему общества и рисовавший живые картины русской действительности.

«Записки из мёртвого дома» В. И. Ленин считал непревзойдённым произведением русской и мировой художественной литературы, замечательно отобразившим не только каторгу, но и «мёртвый дом», в котором русский народ жил при династии Романовых.

Указывая, что творчество Достоевского полно противоречий, В. И. Ленин в то же время советовал не забывать, что писатель был приговорён царём к смертной казни, хотя казнь и была заменена ему каторгой.

В статье «Великий русский писатель», посвящённой 75-летию со дня смерти Ф. М. Достоевского, в газете «Правда» говорится:

«В произведениях гениального художника-реалиста, человека, остро чувствовавшего и с сердечной болью воспринимавшего непримиримые конфликты в жизни родной страны, чуткого к неисчислимым страданиям простых людей в самодержавно-крепостнической России, даны картины русской жизни того времени, потрясающие умы и сердце читателя своей верностью жизненной правде и художественной силой.

Созданные писателем образы людей порою оказывались настолько проникнутыми духом протеста против социальной несправедливости, ненавистью к унижению человека, верой в его высокое призвание, что они не только ослабляли, но даже заглушали в произведении реакционные идеи автора. И в этом проявлялась не угасавшая до последних дней, до его смерти в 1881 году, жестокая борьба противоречий в мировоззрении писателя, которую порождали противоречия реальной действительности» («Правда», 6 февраля 1956 г.).

Н. С. Лесков Среди писателей этого периода нужно отметить также Н. С. Лескова.

Николай Семёнович Лесков (1831 — 1895), крупный и оригинальный мастер художественной прозы, занял в 60—70-х годах враждебную позицию по отношению к революционно-демократической интеллигенции (романы «Некуда», 1864, и «На ножах», 1870—1871). Талант Лескова особенно обнаружил себя в романах и рассказах из быта духовенства («Соборяне», 1872, «Мелочи архиерейской жизни», 1880 и др.). Образы священника Туберозова и дьякона Ахиллы в романе «Соборяне» — это создание подлинного и крупного таланта. Большой знаток дореформенного и пореформенного быта, неутомимый исследователь и собиратель архивных документов, сказаний, легенд, бытовых анекдотов, Лесков оставил большое литературное наследство, которое не потеряло своей ценности и в наши дни. Оригинальность художественной формы Лескова особенно обнаружилась

в его манере стилизации народного говора, простонародного «сказа», своеобразной формы «литературного лубка» («Сказ о тульском косом левше и о стальной блохе», «Запечатлённый ангел» и др.). Обращает на себя внимание искусство словообразования у Лескова — удачной остроумной подделки под «народную этимологию» (вместо микроскоп — *мелкоскоп*, вместо барометр — *буреметр*, вместо фельетон — *клеветой*, вместо таблица умножения — *долбица умножения*, вместо граф Нессельроде — *Кисель вроде* и т. п.)

Необыкновенное мастерство языка Лескова отмечал Л. Толстой, а М. Горький неизменно называл Лескова в числе тех мастеров языка, у которых следует учиться современным русским писателям.

Реакция 80-х годов	1 марта 1881 г. бомбой народовольца Гриневитского был убит царь Александр II. Событие это было венцом террористической деятельности народовольцев. Но в то же время оно явно обнаружило всю несостоятельность их террористической тактики. Не имея за собой организованных народных масс, народовольцы оказались лицом к лицу со своим злейшим врагом — самодержавием — и были разгромлены.
-------------------------------	---

Убийствами отдельных лиц нельзя было свергнуть царское самодержавие — нельзя было уничтожить класс помещиков. На место убитого царя появился другой — Александр III, при котором рабочим и крестьянам стало жить ещё хуже.

После убийства Александра II правительство берёт ещё более резкий курс на реакцию.

Цвет русской интеллигенции заплатил дорогой ценой за попытку отстоять народное дело: одни из революционеров были повешены, другие заживо погребены в мрачных казематах Шлиссельбурга, третьи оказались на каторге в рудниках Сибири. Героическое поколение борцов за народнические идеалы сходило со сцены.

После разгрома народовольческой организации реакционные силы в стране поднимают голову. Реакционный публицист К. Леонтьев откровенно заявлял: «Пора учиться делать реакцию... Надо подморозить Россию».

В стране прокатывается волна еврейских погромов, спровоцированных реакционерами. Цинизм «победителей» доходит до того, что один из приспешников правительственного лагеря А. С. Суворин, с мрачным остроумием пародируя монолог Гамлета «Быть или не быть», открыто обсуждает вопрос о погромах в статье «Бить или не бить?».

Гибель веры лучшей части общества в революцию и явное торжество реакции приводят к тяжёлым последствиям. В настроениях интеллигенции появляется растерянность. Высокий общественный подъём предшествующего десятилетия постепенно сменяется равнодушием к политической борьбе, пессимизмом, апатией — «духовным параличом», по выражению Г. И. Успенского. Расцветают обывательщина, мещанство и индивидуализм.

Наиболее заметным выражением этого индивидуализма в 80-х годах оказались теория «малых дел», увлечение толстовством и интерес к «чистому искусству».

Теория «малых дел», появившаяся в период идейного упадка, была в сущности отказом от революционного наследства 60—70-х годов, но отказом, замаскированным интересами общественной пользы. Сторонники этой теории заявляли, что для революции ещё не настало время. С революцией нужно подождать, её нужно постепенно подготовить.

Единственно правильный путь этой подготовки журнал «Неделя» — проповедник теории «малых дел» — видел в том, чтобы интеллигенция взялась за скромную, будничную культурную работу и таким путём улучшала окру-

жающую жизнь. Для значительной части интеллигенции эта проповедь культурной работы показала успокоительным и правильным выходом из тупика. А в конечном итоге это приводило к примирению с действительностью и к отказу от революционной борьбы.

К пассивному примирению с действительностью приводило и учение о нравственном самоусовершенствовании, с которым выступил Толстой. Толстовство со своим аполитизмом и проповедью «непротивления злу насилием» находит себе в эти годы благоприятную почву в настроениях усталой и разочарованной интеллигенции.

Интерес к «чистому искусству», наметившийся в поэзии 80-х годов, был тоже очень показателен для настроений этого десятилетия. Возрождение эстетизма знаменовало отказ от гражданских традиций русской поэзии, уход от действительности в мир фантазии, красивого вымысла.

Так настает та полоса в истории русского общества, которую называли то «серыми буднями русской действительности», то «сумерками» русской жизни.

Как сложилась литературная жизнь страны в эти 80-е годы?

Общий характер литературы 80-х годов

Реакция 80-х годов отразилась прежде всего на характере русской журналистики. В 1884 г. были запрещены «Отечественные записки» Салтыкова-Щедрина. За год до этого по той же причине прекратил своё существование журнал «Дело», продолжавший традиции писаревского «Русского слова». Вместо «Отечественных записок» и «Дела» влиятельную роль начинают играть журнал «Неделя» с его проповедью «малых дел» и умеренно-либеральный журнал «Вестник Европы».

На смену боевым и острым сатирическим журналам «Искра» и «Свисток», игравшим такую важную роль в 60-е годы, приходят многочисленные обывательские журналы с незатейливой, беззубой и легковесной юмористикой: «Стрекоза», «Осколки» и т. п.

Конечно, не всё русское общество бессильно сложило оружие в борьбе с наступившей реакцией. Но значительная часть интеллигенции 80-х годов растерялась в этой борьбе. Выразителями «сумеречных» настроений этой части русской интеллигенции явились С. Я. Надсон и В. М. Гаршин.

С. Я. Надсон

Одним из популярных поэтов 80-х годов был Семён Яковлевич Надсон (1862—1887). Надсон написал немного и умер рано. Тем не менее он сумел с замечательной искренностью передать те настроения, которые порождала эпоха безотрадной реакции 80-х годов. Это чувство разочарования, тоски, пессимизма.

В ранних стихотворениях Надсона ещё звучат отголоски народнических настроений. Он пишет о «меньшем брате» — крестьянине, этом «апостоле труда и терпения», поившем своим потом и кровью родную землю («Похороны», 1878). Он выражает уверенность, что придёт время, когда над страной взойдёт «солнце правды». Он зовёт вперёд, к борьбе «во имя света и науки»;

Буди уснувших в мгле глубокой,
Упавшим — руку подавай
И слово истины высокой
В толпу, как луч живой, бросай!

Печальная действительность, однако, довольно скоро выветрила остатки этих народнических иллюзий. Реакция усиливается, и Надсон пишет:

С каждым шагом вперёд всё черней и грозней
Рать суровых врагов надвигается.
С каждым шагом всё меньше надежд и друзей,
Всё мучительней сердце сжимается.

Порой Надсон пытается влить дух бодрости в себя и окружающих его людей. Он пишет:

Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат,
Кто б ты ни был, не падай душой!..

Но от этих утешений веет больше пессимизмом и отчаянием, чем подлинной, глубокой верой в торжество правды.

Поэт 80-х годов П. Якубович, давая оценку влиянию поэзии Надсона на современников, пишет: «Только на лире Надсона нашлись струны, отвечающие чувствам и мыслям огромного числа людей его времени; в его чувствах отразились горе и радость почти всего поколения — и здесь-то лежит разгадка того необыкновенного успеха, который выпал на его долю».

В. М. Гаршин Очень близко к Надсону по своим настроениям стоит В. М. Гаршин (1855—1888). Его литературное наследство тоже невелико. Из произведений его особенно следует отметить рассказы: «Четыре дня» (1877), «Attalea princeps» (1880) и «Красный цветок» (1883).

Основная тема Гаршина — изображение психологии интеллигента, болезненно переживающего потерю веры в свои идеалы и окружающую действительность. Тема эта прозвучала — в форме протеста против войны — уже в рассказе «Четыре дня», описывающем страдания раненого на поле боя. Рассказ этот положил начало литературной известности Гаршина.

Особенно сильно выступает у Гаршина настроение разочарования и безнадёжности в рассказе «Attalea princeps». Содержанием рассказа является грустная история пальмы, погибающей в результате своих попыток вырваться на свободу из-под крыши оранжереи. Пальма пробивает стеклянную крышу оранжереи, но знакомство с действительностью оказывается для неё роковым. Под леденящим дыханием холодного ветра нежная пальма погибла, и вместе с ней погибла увлечённая её порывом маленькая травка. Разочарование в действительности, пессимизм — таковы мотивы, которые звучат в рассказе. В символическом образе пальмы читатели без труда узнавали интеллигенцию своего времени, трагически переживавшую гибель своих идеалов.

Ещё глубже выражен мотив безнадёжности в рассказе «Красный цветок». Пациент сумасшедшего дома видит воплощение мирового зла в маленьком красном цветке, росшем в саду, под окнами его палаты. Он решает избавиться мир от зла и страданий и ночью тайно скрывается из палаты. Больной срывает цветок, крепко зажимает его в руке, но, потрясённый переживаниями ночи, умирает. Рассказ подсказывает мрачный вывод: борьба с окружающим злом — дело безумцев, и цели своей она не достигает.

Гаршин не видел в условиях своего времени счастливого выхода для интеллигенции. Этот мрачный взгляд на жизнь привёл писателя к трагическому исходу. В припадке психического расстройства Гаршин покончил жизнь самоубийством, выбросившись в пролёт лестницы.

Обычная форма произведений Гаршина — небольшой рассказ с несложным сюжетом и с небольшим количеством действующих лиц. Гаршина можно считать одним из ближайших предшественников Чехова.

* * *

Общий ход литературной жизни 80-х годов убеждает, что реакции не удалось создать застоя в литературе. Когда-то, в другую реакционную пору (1843), министр Уваров выразил страст-

кое пожелание, «чтобы, наконец, русская литература прекратилась». Не прекратилась она и теперь, хотя и изменила во многом свой характер и направление.

В 80-х годах продолжает бичевать общество своей гневной сатирой Салтыков-Щедрин. Реакция лишила его журнала. Найдя приют в либеральном журнале «Вестник Европы», Щедрин всю силу своего обличительного таланта направляет теперь на борьбу с разгулом реакции, на критику обывательщины и идейной трусости интеллигенции, прикрывавшей «мелочами жизни» свою измену высоким идеалам борьбы. Лучшими произведениями Щедрина в 80-х годах являются его знаменитые «Сказки» и «Пошехонская старина».

Продолжает писать в 80-е годы и Глеб Успенский. Но теперь Успенский пишет уже не о «власти земли», а о власти капитала. И сама действительность с её ростом капитализма, и крушение народнических иллюзий, собственных интеллигенции 80-х годов, нашли противоречивое отражение в творчестве Глеба Успенского.

Продолжает звучать и мощный голос «великого писателя земли русской» Л. Н. Толстого. Правда, Толстого в 80-е годы интересуют уже преимущественно религиозно-нравственные проблемы. Но даже в произведениях, проникнутых нравочениями, читатели чувствуют громадный художественный талант Толстого. В 80-е годы Толстой создал «Смерть Ивана Ильича» (1886), «Власть тьмы» (1886), серию народных рассказов и другие произведения.

К 80-м годам относится начало известности В. Г. Короленко (1853—1921), писателя-гуманиста, деятельность которого развернулась несколько позже. Из художественных и публицистических произведений его, относящихся к 80-м годам и началу 90-х годов, нужно отметить «Сон Макара», «Чудная», «Река играет», «Слепой музыкант», «Павловские очерки», «В голодный год», «Лес шумит», «В дурном обществе» и др.

Крупнейшим писателем, выступившим в 80-х годах, был А. П. Чехов (1860—1904)—один из великих мастеров не только русской, но и мировой литературы. Творчество его—особая глава в истории русской литературы.

Признавая 80-е годы реакционными, необходимо помнить характеристику этого десятилетия, данную В. И. Лениным: «Именно в эту эпоху старое русское народничество перестало быть одним мечтательным взглядом в будущее и дало обогатившие русскую общественную мысль исследования экономической действительности России. Именно в эту эпоху всего интенсивнее работала русская революционная мысль, создав основы социал-демократического мирозерцания. Да, мы, революционеры, далеки от мысли отрицать революционную роль реакционных периодов» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 10, стр. 230).

В эти годы была организована группа «Освобождение труда» (1883), положившая начало русской социал-демократии; в 1886 г. был основан «Русский социал-демократический союз».

В 1884 г. появилась книга Г. В. Плеханова «Наши разногласия», где дана была критика народничества и обоснована программа социал-демократов. Эти факты вместе с начинавшимися волнениями на фабриках и заводах свидетельствуют о глубоких противоречиях в общественной жизни 80-х годов, ещё более углубившихся в следующее десятилетие — в 90-е годы, когда, по определению В. И. Ленина, начался третий, пролетарский период русского освободительного движения.

Искусство в 70—90-х годах

Характеристика культурной жизни 70—90-х годов была бы неполной, если бы мы не уделили внимания искусству этих десятилетий. Это покажет нам, как, несмотря на неблагоприятные условия и правительственный гнёт, твёрдой, мощной поступью двигалось вперёд искусство России.

Живопись и скульптура

В 70—80-х годах расцветает деятельность группы «передвижников». Крупнейшим представителем её выступает в это время великий художник И. Е. Репин (1844—1930).

В творчестве Репина нашли своё выражение и превосходное знание народного быта, и горячее стремление художественно отразить прогрессивные настроения общества; протест против старых, мертвящих форм жизни и порывы к свободе. Тематика его картин чрезвычайно разнообразна.

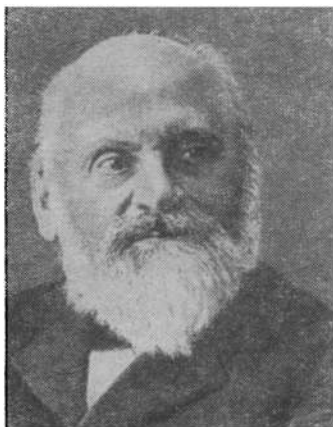
В 1873 г. появляется на выставке его картина «Бурлаки», Картина, изображающая толпу оборванных крестьян, идущих по песчаному берегу Волги и с мучительным усилием тянущих по реке тяжёлую баржу, произвела огромное впечатление.

Особое внимание обращали на себя картины Репина, посвящённые революционному движению эпохи: «Арест пропагандиста», «Под жандармским конвоем», «Сходка», «Не ждали» и др. Среди них особенно выделялась по тонкости психологической трактовки сюжета картина «Не ждали».

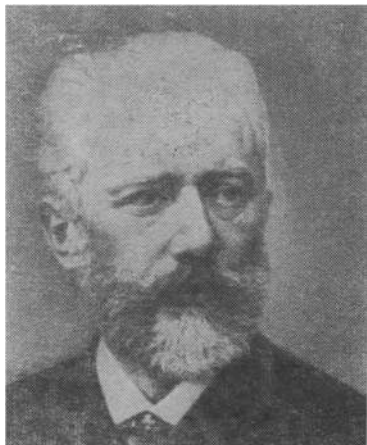
Картины «Запорожцы» и «Иван Грозный убивает своего сына Ивана» были настоящими общественными событиями. И показ свободолубивой, буйной запорожской вольницы, и обрисовка трагедии, разыгравшейся во дворце Ивана Грозного, воспринимались обществом как намёки на свободу («Запорожцы») и как протест против деспотизма («Иван Грозный убивает своего сына Ивана»).



Не ждали. С картины художника И. Е. Репина



Милий Алексеевич Балакирев.



Петр Ильич Чайковский.

Помимо громадного количества первоклассных картин, Репин создал целую серию превосходных портретов (А. Г. Рубинштейна, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, Л. Н. Толстого на пашне и т. д.).

Одним из виднейших представителей демократического реализма в живописи является И. Н. Крамской (1837—1887). Он создал ряд картин, замечательных по глубине изображения сложных душевных переживаний. Таковы в особенности его «Неутешное горе», «Христос в пустыне», «Лунная ночь». Крамской, как и Репин, создал много прекрасных портретов: Шевченко, Гончарова, Л. Толстого, Некрасова, Салтыкова-Щедрина и др.

Крупнейшим мастером эпохи в области исторической живописи был В. И. Суриков (1848—1916). Его картины «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова», «Переход Суворова через Альпы», «Степан Разин» и другие — превосходные по силе и правдивости картины русского прошлого.

В области батальной живописи 60—80-х годов целый переворот совершает В. В. Верещагин (1842—1904). Верещагин резко порывает со всеми традициями батальной живописи, с её парадными, эффектными и «героическими» сценами. Война предстаёт на его картинах в неприкрашенном виде, с потоками крови, отрубленными головами, лазаретами и т. п. Так она рисуется в двух наиболее знаменитых коллекциях картин Верещагина: туркестанской и болгарской.

Эти картины рассматривались общественностью прежде всего как протест против милитаризма.

У Верещагина есть также картины, запечатлевшие героическую, полную подлинного патриотизма войну русского народа за свою независимость в 1812 г.

В области пейзажа в указанные десятилетия выделяется ряд художников-реалистов: И. Шишкин, А. Куинджи, В. Поленов, М. Клодт, А. Саврасов, И. Левитан и др. Наиболее талантливым и своеобразным среди них был И. Левитан (1861—1900) — один из тончайших мастеров русского пейзажа. Он сумел схватить и запечатлеть своеобразную поэзию русской природы: скромную красоту берёзовой рощи, грусть догорающего летнего дня, очарование лунной ночи, печальные краски осени, тоскливое однообразие просёлочной дороги и т. п.

Среди мастеров русской скульптуры 70—80-х годов необходимо отметить М. М. Антокольского (1843—1902). Его первоклассные произведения («Иван Грозный», «Пётр Великий», «Умиравший Сократ», «Спиноза» и др.) поставили его в ряд крупнейших европейских скульпторов.



Модест Петрович Мусоргский.

Музыка

В музыке 70—80-х годов громадную роль

продолжают играть члены «могучей кучки»: Балакирев, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Кюи.

В эти десятилетия создаются оперы Римского-Корсакова: «Псковитянка» (1871), «Майская ночь» (1880), «Снегурочка» (1882) и опера Бородина «Князь Игорь».

На 70-е годы падает и расцвет деятельности величайшего русского композитора П. И. Чайковского (1840—1893).

Первые оперы Чайковского «Опричник» и «Кузнец Вакула» относятся ещё к 70-м годам. В 1878 г. появляется его опера «Евгений Онегин», в 1883 г. — «Мазепа», в 1887 г. — «Чародейка», в 1890 г. — «Пиковая дама».

Вершиной оперного творчества Чайковского считаются оперы «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», написанные

на сюжеты Пушкина. Этот выбор не был случайным. Чайковский страстно любил родину и всё, что выражало, по его мнению, национальные особенности русского народа и быта: «русскую речь, русский склад ума, русскую красоту лиц, русские обычаи» (из письма Чайковского). Именно «Евгений Онегин» Пушкина — это «первая национально-русская поэма», по выражению Белинского, — был для Чайковского произведением, в котором воплотилось всё, что было для композитора «дорого и свято». Сохранив в своей опере дух и характер пушкинской поэзии, Чайковский создал настолько же народное произведение, насколько народным является роман Пушкина.

Созданием «лирической оперы» (так обычно характеризуют оперный стиль Чайковского), далеко не исчерпывается деятельность великого композитора. Ему принадлежат три балета, лучшие во всём мировом балетном искусстве: «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик». Он создал ряд великолепных симфоний, среди которых особенно славятся третья, четвёртая и шестая (Патетическая), несколько прекрасных симфонических фантазий («Ромео и Джульетта», «Франческа да Римини» и др.), множество произведений для фортепьяно, серию популярных романсов и т. д.

Творчество Чайковского чрезвычайно созвучно настроениям русской интеллигенции 80-х годов. В одном из писем композитор признаётся, что он весь «состоит из противоречий». Действительно, противоречия своей печальной эпохи с её порывами к борьбе и жадной успокоения, с её мечтами о прекрасном будущем Чайковский отразил с огромной силой, искренностью и правдивостью.

Общий тон его творчества — элегический. Этот тон творчества роднит Чайковского с Чеховым.

М. Е. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН

1826 - 1889



ЖИЗНЬ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

Одним из самых замечательных писателей второй половины XIX в. был М. Е. Салтыков-Щедрин.

Детство и юность

Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин родился 15 января 1826 г. в селе Спас-Угол бывшей Тверской губернии. Безотраднo тяжёлым было детство писателя. Отец его, безвольный человек, и мать, «кулак-баба», постоянно ссорились друг с другом, детей делили на «любимчиков» и «постылых», кормили впроголодь, жестоко наказывали за малейшие проступки; воспитанием детей занимались невежественные, грубые гувернантки.

С детства будущий писатель видел вокруг себя во всей наготе ужасы крепостной кабалы, страшные картины помещичьего произвола, семейного деспотизма. «Я видел глаза, которые ничего не могли выражать, кроме испуга, я слышал вопли, которые раздирали сердце. В царстве испуга, физического страдания и желудочного деспотизма нет ни одной потребности, которая бы минула меня, которая в своё время не причинила бы мне боли».

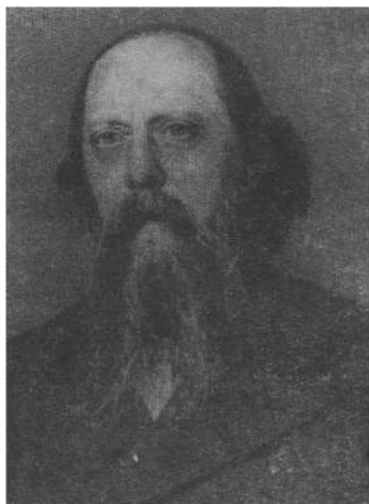
Первым учителем ребёнка был крепостной живописец, обучавший его азбуке.

Когда мальчику исполнилось десять лет, он был определён в Московский дворянский институт, откуда его через два года, как отличного ученика, перевели в Царскосельский лицей. Лицей, во времена Пушкина бывший своеобразным очагом вольнолюбия в самодержавной России, теперь стал, по словам Салтыкова, «рассадником министров», «заведением для правящих младенцев».

Передовые, просвещённые преподаватели, когда-то воспетые Пушкиным, — Куницын, Галич и другие — давно уже были изгнаны из лицея, и их место заняли «наставники и преподаватели... до того изумительные, что нынче таких уже на версту к учебным заведениям не подпускают... Для нас, — вспоминал впоследствии Салтыков, — нанимали целую уйму Вральманов, Цыфиркиных,

Кутейкиных (конечно, несколько совершенствованных), а общее руководство, вместо Еремеевны, возлагали на холопа высшей школы. Вральманы пичкали нас коротенькими знаниями, а холоп высшей школы внушал, что цель знания есть исполнение начальственных предназначений».

Как ни старалось начальство воздействовать на лицеистов при помощи системы «постепенного ошеломления и медленного



Михаил Евграфович
Салтыков-Щедрин.

оглушения», часть воспитанников, и среди них Салтыков, жила напряжённой духовной жизнью. По свидетельству одного из товарищей Салтыкова, «не было ни одной запрещённой иностранной книги, которая не появилась бы в лицее». Не случайно то, что из числа воспитанников лицея вышел Петрашевский и некоторые другие видные члены его кружка. Многие из лицеистов горячо увлекались литературой. «Пушкина, Лермонтова, Гоголя знали, конечно, почти наизусть», — вспоминал позднее один из лицейских товарищей Салтыкова. Да и сам писатель в одной из автобиографических записей сообщал: «Влияние литературы было в Лицее очень сильно: воспоминание о Пушкине обязывало... Жур-

налы читались с жадностью... в журнале... критики Белинского».

Страсть к чтению в юноше Салтыкове соединялась со страстью к творчеству. В лицее он «запоем», по собственным словам, писал стихи. Некоторые из них были им напечатаны в тогдашних журналах, но эти свои первые произведения сам Салтыков впоследствии сурово критиковал.

В лицейские годы Салтыков по праздникам посещал петербургские литературные кружки, где часто видел и слышал Белинского. Влияние Белинского на формирование мировоззрения будущего сатирика было исключительно велико. Вспоминая эти годы, он писал: «То было время поклонения Белинскому».

Из школы Белинского, революционера и социалиста, гневно отрицавшего гнусную николаевскую действительность, вынес Салтыков ненависть к самодержавию и крепостничеству, горячее желание счастья порабощённому народу, понимание большой общественной роли литературы, взгляд на писателя как на судью

и воспитателя общества, признание «подлинным искусством» лишь «искусства действительности», т. е. реализма.

В 1844 г. Салтыков окончил лицей и, воспитанный на статьях Белинского, примкнул к кружку социалиста-утописта Петрашевского. С Петрашевским его связывала ещё лицейская дружба. Члены кружка духовно жили идеями социалистов-утопистов, а в николаевской России они, говоря словами писателя, только «существовали», «имели образ жизни».

Начало литературной деятельности

Первыми крупными произведениями Салтыкова явились повести «Противоречия» (1847) и «Запутанное дело» (1848). Повесть «Противоречия», как и напечатанные до неё стихи, оказалась не вполне зрелой в художественном отношении. Сильной стороной повести была поставленная в ней тема социального неравенства. Нагибин, герой повести, задумывается над тем, почему одни люди «в каретах ездят, а мы с вами пешком по грязи ходим». Нагибин мечтает об иной действительности, «не только возможной, но и непременно имеющей быть». Та же тема социального неравенства поставлена, но в гораздо более совершенной форме, и в повести «Запутанное дело». Салтыков смело выступил в ней с критикой общественного неустройства, с обличением хищничества господствующих классов. Повесть проникнута горячим сочувствием к униженным и оскорблённым, наполнена негодованием и протестом против угнетения человека человеком. Недаром один из реакционно настроенных современников Салтыкова сказал о повести: «Не могу надивиться глупости цензоров, пропускающих подобные сочинения. Тут ничего больше не доказывается, как необходимость гильотины для всех богатых и знатных».

Напечатанная в мартовской книжке журнала «Отечественные записки» за 1848 г., т. е. немедленно после событий февральской революции 1848 г. во Франции, повесть привлекла внимание особого цензурного комитета, назначенного Николаем I для борьбы с крамолой, и была запрещена. Салтыков же был арестован и выслан в Вятку за то, что «в противность существующих узаконений без дозволения и ведома начальства помещал в периодических изданиях литературные свои произведения, обнаруживающие его вредный образ мыслей и пагубные стремления к распространению идей, потрясших уже всю Западную Европу и ниспровергших власти и общественное спокойствие». Так «вину» писателя определил царь.

Ссылка

Ссылка в Вятку спасла Салтыкова от более сурового наказания; в 1849 г. правительство жестоко расправилось с кружком Петрашевского.

«В 1849 г.,— писал Герцен,— новая фаланга молодых людей-героев отправилась в тюрьму, а оттуда в каторжные работы и в Сибирь». Нет сомнения, что Салтыкову, не будь он арестован и выслан до разгрома кружка Петрашевского, пришлось бы изведать все ужасы пребывания в тюрьме или на каторге. Память о Петрашевском Салтыков-Щедрин сохранил на всю жизнь.

Уже после смерти Петрашевского Салтыков-Щедрин хотел написать рассказ, героем которого был бы «Чернышевский или Петрашевский, всё равно. Сидит в мурье среди снегов».

В вятской глуши Салтыкову пришлось пробыть около восьми лет, и это были мучительные своей безысходностью годы в жизни писателя. Он попал в «мир зловоний и болотных испарений, мир сплетен и жирных кулебяк», погибал «среди нелепых бумаг

губернского правления и подлейшего бостона». Но годы ссылки не сломили Салтыкова и не прошли для него бесплодно: они закалили его характер, помогли накопить огромный запас наблюдений и фактов из жизни господствующих классов, узнать и изучить жизнь, характер и язык народа. Цель и смысл своей жизни он по-прежнему видел в служении народу, в борьбе за его счастье.

«Губернские очерки»

Смерть Николая I освободила Салтыкова из ссылки. В начале 1856 г. он вернулся в Петербург, а уже в августе этого года в журнале «Русский вестник» начали печататься его «Губернские очерки», к работе над которыми Салтыков приступил ещё в Вятке и которые сразу принесли ему широкую известность. В «Губернских очерках» Салтыков подверг жестокому бичеванию произвол и лихование властей, дику, постыдно праздную жизнь провинциального чиновничества, показал ужасающее бесправие и угнетённое состояние народа. Хотя цензура зачеркнула почти третью часть «Губернских очерков», впечатление, произведённое ими, было потрясающим. «Никто,— писал Чернышевский,— не карал наших общественных пороков словом более горьким, не выставлял перед нами наших общественных язв с большей беспощадностью».

«Губернские очерки» появились тогда, когда между революционными демократами и сторонниками правительства разгорелась ожесточённая борьба по вопросу о характере крестьянской реформы. В этой борьбе Щедрин был на стороне Чернышевского и Добролюбова. Понятно поэтому то озлобление, какое вызывало его имя в рядах реакционеров. «Нельзя не сознаться,— писали они,— что у нас есть свои домашние Герцены, которые едва ли не опаснее лондонского».

Служебная деятельность Щедрина накануне реформы 1861 г.

После создания «Губернских очерков» Щедрин, стремясь принять личное участие в проведении крестьянской реформы, занимает пост вице-губернатора в Рязани, а потом в Твери. Его задача, как он сам определяет её, — «не дать в обиду мужика». Деятельность Щедрина в Рязани и Твери вызывала ненависть к нему со стороны дворян-крепостников, называвших его «вице-Робеспьером». Рязанский губернатор Муравьёв, сын усмирителя польского восстания 1863 г. Муравьёва-вешателя, «величайший подлец», по словам Щедрина, собирался даже судить писателя за демократизм.

Окружённый бездельниками и Мерзавцами, Щедрин писал одному из своих друзей: «Мне... так гадко жить, как вы не можете себе представить. Тупоумие здешних властей по крестьянскому вопросу столь изумительно, что нельзя быть без отвращения свидетелем того, что делается».

Щедрин в редакции «Современника» и «Отечественных записок»

В 1862 г. Салтыков выходит в отставку и задумывает основать передовой журнал, одним из главных сотрудников которого должен был стать Чернышевский. Правительство, как огня боявшееся свободного слова, не разрешило издания журнала, задача которого заключалась в том, чтобы «иметь постоянно в виду народ и его потребности».

В том же году арестован был Чернышевский и на восемь месяцев закрыты «Современник» и «Русское слово». Когда издание «Современника» возобновилось, Щедрин вошёл в редакцию опального журнала. За два года работы в журнале (1863—1864) Щедрин напечатал в нём большое количество рассказов, очерков, статей и рецензий, вёл ожесточённую полемику с либераль-

ной и реакционной печатью, оттачивая оружие сатирической литературы, непревзойдённым мастером которой ему суждено было стать. «Жить для него — значило писать или что-нибудь делать для литературы».

После трёхлетнего перерыва в журнальной деятельности Щедрин вместе с Некрасовым с 1868 г. стал во главе «Отечественных записок». «Отечественные записки», руководимые Некрасовым и Щедриным, остались верными великим традициям «Современника». Журналу Щедрин отдал все свои силы, знания и талант: он правил рукописи начинающих авторов, вёл переписку с иногородними сотрудниками, объяснялся с цензурным комитетом, сам много писал. Именно в эти годы (1868—1884) были созданы им такие замечательные произведения, как «История одного города», «Благонамеренные речи», «Господа Головлёвы», большинство «Сказок», «Господа ташкентцы» и многие другие. «Отечественные записки» — лучший, самый передовой журнал эпохи — сгруппировали вокруг себя плеяду замечательных писателей. Сам Щедрин писал: «Это был единственный журнал, имевший физиономию журнала, насколько это в Пошехонье возможно... Наиболее талантливые люди шли в «Отечественные записки», как в свой дом».

В условиях постоянных цензурных притеснений «Отечественные записки» всё-таки умели говорить читателю опасную для правительства правду. Роль Щедрина в журнале была огромна. Суровый и беспощадный со всеми либеральными краснобаями, он необыкновенно внимательно и заботливо помогал творческому росту близких ему по духу молодых писателей. Всё передовое и прогрессивное, что было в тогдашней России, считало «Отечественные записки» своим органом. Студенты Дерптского университета писали сатирику: «Ваш голос разделил всё мало-мальски мыслящее на две резко различающиеся половины, и под Ваше великое честное знамя стало всё молодое, горячее и искренне ищущее правды и света».

Писатель-борец, исключительно и беззаветно преданный литературе, Щедрин был примером для своих товарищей по журналу. Некрасов писал: «Журнальное дело у нас всегда шло трудно, а теперь оно жестоко; Салтыков нёс его не только мужественно, но и доблестно, и мы тянулись за ним, как могли». Значение боевой журнальной деятельности Щедрина прекрасно понимали и его политические враги. «Отечественные записки», — писала реакционная газета «Гражданин», — это не что иное, как Щедрин».

Правительство принимало все меры к тому, чтобы парализовать «вредное направление» журнала; сочинения Щедрина и других сотрудников журнала урезывались и запрещались цензурой.

Издание «вредного» журнала несколько раз приостанавливалось, но, несмотря ни на что, связь между писателем-граждани-

ном и его печатным органом и «другом-читателем» всё более и более крепла.

В апреле 1884 г. журнал, которому Щедрин отдал шестнадцать лет жизни, был закрыт навсегда. «Это был почти единственный орган русской печати, в котором сквозь дым и копоть цензуры светилась искра понимания задач русской жизни во всём их объёме. За это он должен был погибнуть и погиб»,— писалось в одной из прокламаций о закрытии «Отечественных записок».

Последние годы жизни писателя

Закрытие «Отечественных записок» было страшным ударом для Щедрина. «Теперь у меня всё... отняли. Можно ли представить себе что-нибудь более жестокое, унижительное, позорное»,— писал он. Революционные студенческие организации пытались призвать общество к протесту против расправы над «Отечественными записками». В нелегальном издании «Сказок» Щедрина было напечатано воззвание московского студенчества по поводу закрытия журнала. Но напуганное репрессиями общество не посмело выступить в защиту самого выдающегося органа тогдашней литературы. Щедрина пытались заставить замолчать, журналам запрещалось принимать его в качестве сотрудника. «Негде писать, совсем негде»,— писал сатирик. Под градом преследований писатель, у которого, по его словам, «запечатали душу», всё же продолжал делать своё великое дело. «Я — литератор действующий, я труженик, обязанный держать перо в руке ежеминутно»,— писал он, Щедрин продолжает работу над своими изумительными сказками, создаёт цикл очерков «Мелочи жизни», пишет огромное полотно, разоблачающее основы помещичьего предреформенного быта,— хронику «Пошехонская старина» (1887—1889).

Замечательный писательский и общественный подвиг гениального сатирика был по достоинству оценён лучшей частью тогдашней России: в ноябре 1886 г. Щедрина посетила делегация революционной студенческой молодёжи, в составе которой были брат и сестра В. И. Ленина — Александр и Анна Ульяновы, и передала измученному цензурным гнѐтом и тяжѐлой болезнью писателю слова горячей любви и глубокого уважения.

До последней минуты своей жизни он работал, оставаясь суровым врагом произвола, двоедушия, лганья, хищничества, предательства. Скончался Щедрин 28 апреля 1889 г. Его смерть болью и скорбью отозвалась в сердцах всех передовых русских людей. Среди многих писем, полученных вдовой писателя, было и письмо группы тифлисских рабочих. Они писали: «Россия лишилась лучшего, справедливого и энергичного защитника правды и свободы, борца против зла, которое он своим сильным умом и словом разил в самом корне... На могиле великого родного писателя, в венке славы, воздвигнутом потомством, будет и наш цветок, пусть видят и знают, что мы, рабочие, любили и ценили его...»

«ИСТОРИЯ ОДНОГО ГОРОДА»

«История одного города», печатавшаяся в «Отечественных записках» в течение 1869—1870 гг.,— величайшее сатирическое произведение. Щедрин обратился к историческому прошлому России, чтобы с большей силой и гневом обличить современный ему государственный строй. Он видел, что основы государственного строя и общественной жизни не изменились, что и в «эпоху великих реформ», как величали её либералы, «эпоху конфуза», как называл её Щедрин, «возможна такая история, содержанием которой является беспрерывный испуг», что и теперь «градоначальники секут, а обыватели трепещут». «История одного города» — сатира на государственный строй, рождающий Угрюм-Бурчеевых и Перехват-Залихватских. Это сатира, бичующая народную пассивность и долготерпение, художественное произведение, призывающее к активному революционному действию. Сатира Щедрина наполнена подлинными фактами и событиями русской жизни, поднятыми на уровень грандиозного обобщения.

«Мрачные идиоты» и «прохвосты», правившие городом Глуповым,— правдивое воплощение деспотизма, мракобесия и произвола в царской России.

Именно поэтому картина, созданная Щедриным, отображала не только русскую действительность, но и современному писателю жизнь западноевропейских буржуазных государств: Франции, стонавшей «под бандитской пятой» Наполеона III, Германии, придавленной солдафоном Бисмарком.

«История одного города» написана писателем, горячо любящим народ, страстно ненавидящим угнетение и произвол.

Суровыми, горькими, полными осуждения словами порицал Щедрин благодушие, смирение и пассивность народа, «выносящего на своих плечах Бородавковых, Угрюм-Бурчеевых» и им подобных.

Он твёрдо верил в то, что русский народ «широкую, ясную грудью проложит дорогу себе». Сатира Щедрина и ставила своей целью приближение того дня, когда народ положит конец существованию царских властей. Его сатира не только не убивала веры в народ и в возможность его освобождения, но и звала к борьбе и протесту.

Революционный демократ, каким был Щедрин, знал, что только революционной борьбой масс может быть завоёвана свободная и счастливая жизнь. «Из Глупова в Умнов дорога лежит через Буянов, а не через манную кашу»,— утверждал сатирик.

«Изображая жизнь, находящуюся под гнётом безумия,— писал Щедрин,— я рассчитывал на возбуждение в читателе горького чувства, а отнюдь не веселонравия». О том, какое впечатление производила сатира Щедрина на читателей, очень верно сказал Тургенев: «Я видел, как слушатели смеялись до судорог при чтении некоторых очерков Салтыкова. Было что-то почти страшное в этом смехе, потому что публика, смеясь, в то же самое время чувствовала, как бич хлестал её самое».

Художник и «человек партии», как он сам себя определял, Щедрин, пародируя высказывания официальных историков и используя изумительное богатство народного языка, создал стройное и цельное произведение.

Корни сатиры Щедрина глубоко национальны; он явился достойным преемником и продолжателем Пушкина, давшего замечательный образец сатиры в «Истории села Горюхина», и Гоголя, каравшего своим смехом господствующие классы самодержавной России. Но он шёл дальше своих великих учителей в деле отрицания и бичевания самодержавно-полицейского государства. Поэтому глубоко прав был Горький, писавший о Щедрине: «Это огромный писатель, гораздо более поучительный и ценный, чем о нём говорят. Широта его творческого размаха удивительна... Щедрин шёл в ногу с жизнью, ни на шаг не отставая от неё, он пристально смотрел в лицо ей и — горько, пророчески хохотал надо всеми и всем. Это не смех Гоголя, а нечто гораздо более оглушительно-правдивое, более глубокое и могучее... невозможно понять историю России во второй половине XIX в. без помощи Щедрина».

Сатира Щедрина занимает одно из первых мест в мировой литературе, славной творениями Свифта, Вольтера и Рабле.

РОМАН «ГОСПОДА ГОЛОВЛЁВЫ»

**«Господа
Головлёвы»
и «усадебная»
литература
60—70-х годов**

Помещичья усадьба, «дворянские гнёзда» и их обитатели находятся в центре внимания многих писателей 60—70-х годов. Эта тема многократно разрабатывалась в романах и повестях И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого, С. Т. Аксакова, в стихотворениях А. А. Фета и т. д.

Щедрин также не мог пройти мимо «усадебной» темы. Мужик и барин самой жизнью поставлены были в центре писательского внимания. Но ученик Чернышевского, друг и соратник Некрасова, он совсем не так, как Тургенев, Гончаров, Аксаков и Толстой, подходит к этой теме. Враг дворянства, он на усадьбу смотрит глазами «человека, который ест лебеду», — глазами голодного и разорённого барином мужика. Воспитанный в «дворянском гнезде», он на всю жизнь сохранил ненависть к отчуждённому дому. Праздность, непригодность к какому бы то ни было делу, пустословие и пустомыслие — вот типичные черты, характеризующие, по мысли Щедрина, жизнь дворянства.

**Тема, сюжет
и идея романа**

Тема романа «Господа Головлёвы» — жизнь дворянской семьи в условиях дореформенной и пореформенной России. Изображение распада «дворянского гнезда» дано Щедриным с позиций крестьянского демократа. В романе показано, что ничто не может предотвратить и остановить этот распад. Эта мысль проходит через весь роман.

Тема распада дворянской семьи, её морального и физического разложения определила сюжет и композицию романа, показывающего историю никчёмного существования и нелепой смерти членов головлёвской семьи.

В первой главе умирает Степан, во второй — Павел, в третьей — Владимир Головлёвы, в четвёртой — Арина Петровна и Пётр; в последней рассказывается о смерти Любиньки, умирает Порфирий Головлёв и агонизирует последняя в роде Головлёвых — Аннинька.

В их судьбе раскрывается идея романа: паразитические классы, и в первую очередь дворянство, — «это сама смерть, злобная, пустоутробная... Все... отравы, все язвы — всё идёт отсюда». На прогнившей, отравленной хищничеством и праздностью почве не может сформироваться здоровая, полноценная личность, общественно полезный человек. С господствующими классами народ произведёт суровый, справедливый и беспощадный «расчёт».

**Образ Арины
Петровны
Головлёвой**

В коллекции «слабосильных людишек» головлёвской семьи исключение представляет Арина Петровна Головлёва. Властная и энергичная женщина, она «случайным метеором» блеснула на фоне «безвыходного неблагополучия», «паскудства» и пьяной неурядицы головлёвской семьи.

Полновластная хозяйка дома, она деспотически и бесконтрольно управляет крестьянами и домочадцами.

Вся её жизнь отдана стяжанию. Всю жизнь слово «семья» не сходило у неё с языка, в конце же концов оказывается, что семьи у неё никогда не было. Муж её, человек безалаберный и озорной, вёл жизнь праздную и был ей совершенно чужд. Её она иначе не называла, как «ветряной мельницей» и «бесструнной балалайкой». Дети для неё — обуза, они «не затрагивали ни одной стороны её внутреннего существа». Своих сирот-внучек она кормит протухлой солониной, преследует их упрёками: *постылые, нищие, дармоеды, ненасытные утробы*. Дворовых она тиранит, ест поедом; домашние перед ней трепещут. Головлёво, которым владеет Арина Петровна, представляется её сыну Степану «гробом». «Заест она меня,— думает он о матери,—...заест не мучительством, а забвением. Не с кем молвить слова, некуда бежать — везде она, властная, цепенящая, презирающая».

Грубость и привычка повелевать прекрасно выражаются в её речи, в стремлении давать окружающим прозвища, обидные клички. «Говори! не вилай хвостом... *сума перемётная!*» — приказывает она бурмистру. «Что я без *поганок-то* без своих делать буду?» — тревожится она при первых слухах об отмене крепостного права. Бурмистру, докладывающему о том, что Степан Владимирович «нехорош», она отвечает: «Небось, отдышится, ещё нас с тобой переживёт! что ему, *жеребцу долговязому*, сделается! Кашляет! иной сряду тридцать лет кашляет, и всё равно, что с гуся вода!»

Грубость соединяется в её характере с лицемерием и ханжеством. Боясь худой славы, осуждения со стороны соседей, она берёт к себе в дом осиротевших внуков и при этом говорит: «У бога милости много... сиротки хлеба не бог знает что съедят, а мне на старости лет — утешение. Одну дочку бог взял — двух дал!» И в то же время пишет сыну Порфирию: «Как жила твоя сестрица беспутно, так и умерла, покинув мне на шею своих двух щенков...»

Образ Арины Петровны — образ типический. Такие характеры неизбежно возникали и развивались в условиях усадебного хозяйства, бесконтрольного распоряжения жизнью и имуществом сотен и тысяч крепостных.

К новым условиям жизни такие натуры приспособиться не могли. С отменой крепостного права рушится «семейная твердыня, воздвигнутая неутомимыми руками Арины Петровны», и сама она становится приживалкой в доме младшего сына. Эта перемена сказалась и на её внешности: «Голова её поникла, спина сгорбилась, глаза потухли, поступь сделалась вялой, порывистость движений пропала». Изменяется и характер её речи, ставшей теперь лстливой, просительной. Бывшая полновластная хозяйка огромного имения становится «лишним ртом», существом, всем чуждым, ведущим постылую, никому не нужную жизнь.

Образ Иудушки Во всей мировой литературе найдётся немного образов, по своему художественному совершенству равных образу Иудушки. В его характере уже в годы детства проявляются те черты, которые дали основание Стёпке-«балбесу» прозвать его *Иудушкой* и *кровопивушкой*.

Предательство и хищничество воспитываются в Иудушке не только головлёвским бытом, но и тридцатилетней службой «в тусклой атмосфере департамента». Жестокость сочетается в его характере с холодной расчётливостью. Прикрываясь маской покорности и послушания, он окружил, опутал Арину Петровну, обрёк на одичание и медленную смерть брата Степана. Потом, улучив удобный момент, выгнал из дома собственную мать, заставив её предварительно истратить свой «капитал» на округление его имения.

«Подвиги» Иудушки на этом не кончаются: он зорко следит за тем, как запой убивает Павла, и, улучив удобный момент,

приезжает к умирающему брату в Дубровино. Елейно, ласково, «по-родственному» доводит он Павла до иступления и оставляет его только тогда, когда убеждается, что Павел ещё не успел распорядиться своими деньгами и они, следовательно, достанутся ему вместе с Дубровиным. «Лицемер... лишённый всякого нравственного мерила», он без всякого сожаления грабит своих сирот-племянниц, обрекая их и Арину Петровну на прозябание в «упалой» усадёбке Погорелки.

Никаких родственных чувств и привязанностей у него нет. Ждать от него помощи, сочувствия, участия нельзя. Он хладнокровно доводит до самоубийства одного сына, на позор и смерть в тюрьме обрекает другого, третьего, «незаконнорождённого», прикрываясь лицемерными рассуждениями, отправляет на неизбежную гибель в воспитательный дом.

Порвав все связи с внешним миром, он предаётся «деловому бездельничеству», «умственному распутству», тиранит окружающих, зудит, пристаёт и досаждаёт. Им овладевает «запой праздномыслия», главную роль в котором «играла какая-то болезненная жажда стяжания». Иудушка думает только о деньгах. В мире «фантастических притеснений», куда входили и штрафы, и ростовщичество, и безжалостная эксплуатация крестьянской нищеты, «Порфирий Владимирович был счастлив».

Свои хищнические поступки Иудушка неизменно прикрывает ссылками на бога. Но подлинной религией Иудушки, как и всех Головлёвых, является собственность. В истребительной войне за неё Иудушка уничтожил всех своих родственников и готов опутать «целый мир сетью кляуз, притеснений и обид».

Набожность и религиозность не только не мешают, но даже помогают ему обездоливать и мучить людей, грабить их на «законном основании». Так грабит Иудушка мужика Фоку, приехавшего просить у него ржи до нового урожая, постоянными штрафами и сутяжничеством обездоливает своих крестьян.

Хищник, приспособившийся к новым условиям жизни, он знает, что законы помещичьего самодержавного государства на его стороне. «Я не граблю... а... по закону действую. Лошадь его (крестьянина.— *Ред.*) в своём лугу поймал — ну и ступай, голубчик, к мировому! Коли скажет мировой, что травить чужие луга дозволяется,—и бог с ним! А скажет, что травить не дозволяется,— нечего делать! Штраф пожалуйста! По закону я, голубчик, по закону!»

«Много-таки на Руси нуждающегося народа! — восклицает писатель, — ах, как много!.. И вот... около этой-то перекаточной голи стелет Иудушка свою бесконечную паутину».

Он любит «вымучить, разорить, обездолить, пососать кровь», лжёт и пакостничает, мучит всех окружающих, мысленно мстит не только живым, но и мёртвым, во всём всегда лицемерит. Лицемерие и хищничество, с одной стороны, пустословие и праздномыслие — с другой, составляют важнейшие черты характера

Иудушки. Свои подлые действия он прикрывает не только внешней благопристойностью, но и целой массой словесного гноя. «Словами-то он сгноить человека может»,— говорят о нём крестьяне. Лицемерно-ласковыми, ханжескими словами уснащена речь Иудушки. Умиравшему Павлу, назвавшему его предателем, он говорит: «Ах, брат, брат, какая ты *бяка* сделался!.. А-а-ах, грех какой! И как это язык у тебя, *дружок*, повернулся, чтобы этакое слово родному брату сказать! Стыдно, *голубчик*, даже очень стыдно». Ограбленной и выгнанной из дому матери Иудушка кричит вслед: «*Маменька...* Так вы, *голубушка*, не забывайте нас... попросту, знаете, без затей! Мы к вам, вы к нам... по-родственному!» Об убитом им сыне он говорит: «Ах, Володя! Володя! Всем ты был пайка, только тем не пайка, что папку оставил!» Лживая, «пустопорожняя» речь Иудушки полна ласкательных и уменьшительных слов, лицемерных вздохов, упоминаний имени бога, повторений одних и тех же выражений. Вот типичный образец его речи: «Кому нехорошо, а нам горюшка мало.. Кому тёмненько да холодненько, а нам и светлѐхонько и теплѐхонько. Сидим да чаѐк попиваем. И с сахарцем, и со сливочками, и с лимонцем. А захотим с ромцом— и с ромцом будем пить... У нас здесь и светленько и уютненько... Сидим мы здесь да посиживаем, ладком да мирком. В карточки захотелось поиграть— в карточки поиграем; чайку захотелось попить — чайку попьѐм... Милость божья не оставляет нас. Кабы не он, царь небесный, ...было бы нам и тёмненько и холодненько... В зипунишечке каком-нибудь, кушачок плохонький, лаптишечки... Сидели бы теперь в избушечке, да горела бы у нас не свечечка, а лучинушка».

Иудушка, по словам Щедрина, не разговаривает, а *тянет канитель, пустословит, лебезит, растабаривает, калякает, разглагольствует, пристаёт, досаждаёт, зудит*. «Не простое пустословие это было,— замечает сатирик,— а язва смердящая, которая непрестанно точила из себя гной».

Гениальный мастер речевых характеристик, Салтыков-Щедрин так соткал речь Иудушки, что она вызывает физическое ощущение липкой словесной паутины, «точащегося гноя» и «зудения», выматывающего душу.

Иудушка, как и все Головлёвы,— социальный и нравственный урод, и речь его —средство маскировки подлых мыслей и поступков, она прикрывает жестокие и низменные расчёты и желания. Грабя, притесняя и обездоливая, он не забывает при этом употреблять слова: *голубчик, дружок, по-божески, милый друг маменька, душенька, по-родственному, родная*.

Однако как ни ловко хищничает и предательствует Иудушка, и он не может уйти от рокового «расчёта», отделаться от вопроса: зачем он всю жизнь лгал, пустословил, притеснял, скопидомствовал? Его поражает страх перед действительностью, «какая-то смута, почти граничащая с отчаянием», овладевает им, он

постепенно опускается и дичает, в его облике появляется что-то жуткое. «Запой праздномыслия» влечёт за собой подлинный запой: печать вырождения всё яснее проступает в его облике.

В образе Иудушки Щедрин собрал и с огромной художественной силой обобщил те черты, с которыми великий сатирик вёл непримиримую борьбу всю жизнь: предательство, жестокость, лицемерие, пустомыслие и пустоутробие. Образ Иудушки — лицемера и предателя — крайнее выражение пошлости и низости, до каких может скатиться человек. С огромной художественной силой вылеплен этот образ великим сатириком. В образе Иудушки нашли своё выражение безмерное презрение и ненависть писателя к предательству, двоедушию, хищничеству и лганию.

Образ Иудушки в использовании В. И. Ленина

В. И. Ленин превосходно знал и любил творчество Щедрина. В борьбе с врагами Коммунистической партии В. И. Ленин сотни раз использовал образы, созданные великим сатириком. Особенно же часто использовал В. И. Ленин образ Иудушки. Ещё в 1894 г. в своей работе «Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов?» В. И. Ленин заклеил российских бюрократов, проявлявших лицемерную «заботу» о крестьянстве, именем Иудушки.

В 1901 г. В. И. Ленин писал о том, что официальные заявления царского правительства относительно «помощи» крестьянам «похожи, как две капли воды, на бессмертные речи бессмертного Иудушки Головлева, отчитывавшего обираемых им крестьян» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 5, стр. 236).

Бичуя кадетов, В. И. Ленин писал в 1907 г.: «Жаль, что не дожил Щедрин до «великой» российской революции. Он прибавил бы, вероятно, новую главу к «Господам Головлёвым», он изобразил бы Иудушку, который успокаивает высеченного, избитого, голодного, закабаленного мужика: ты ждешь улучшения? Ты разочарован отсутствием перемены в порядках, основанных на голоде, на расстреливании народа, на розге и нагайке?.. Неблагодарный!» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 12, стр. 304—305).

В борьбе с меньшевиками, гневно и страстно разоблачая предательское нутро этих «социалистов», В. И. Ленин снова использует образ Иудушки. «Ученейшим Иудушкой Головлевым» называет он германского социал-демократа Карла Каутского, а его статьи — «сладенькими Иудушкиными речами».

С уничтожающей силой именем Иудушки В. И. Ленин многократно клеймил предательство, лицемерие, двурушничество Троцкого.

Образ, созданный великим сатириком, каждый раз возникал в сознании В. И. Ленина, когда он боролся против политического предательства, бесстыдства и лицемерия. В изменяющихся исторических условиях В. И. Ленин клеймил образом Иудушки то царских бюрократов, то кадетов, то русских и зарубежных меньшевиков, то, наконец, злейшего врага трудящихся Троцкого.

Время создания сказок. Причины обращения Щедрина к сказочному жанру

Первые сказки — «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Пропала совесть» и «Дикий помещик» — были напечатаны Щедриным в 1869 г. в журнале «Отечественные записки».

Сказка и сказочная фантастика всегда были близки творчеству сатирика. Он пользовался ими и в «Истории одного города» («Органчик», градоначальник с фаршированной головой), и в «Современной идиллии» («Сказка о ретивом начальнике»), и в цикле очерков «За рубежом» («Торжествующая свинья, или разговор свиньи с правдою»), и в «Сатирах в прозе».

Народные русские сказки привлекали писателя своей жизненной правдой, лукавым юмором, всегдашним осуждением зла, несправедливости, тупости, предательства, трусости, лени, прославлением добра, благородства, ума, верности, мужества, трудолюбия, злой насмешкой над угнетателями, сочувствием и любовью к угнетённым. В фантастических, сказочных образах народ отражал явления реальной действительности, и это делало сказки родственными таланту Щедрина.

Всего писателем было создано более 30 сказок, и подавляющее большинство из них — в 80-е годы. Это не случайно: в 80-е годы неслыханно усилился цензурный гнёт, самодержавие беспощадно расправлялось с революционными организациями, градом преследований обрушилось на передовую литературу. В апреле 1884 г. был закрыт лучший журнал эпохи — «Отечественные записки», во главе которого Щедрин стоял много лет. У писателя, по его словам, «отняли, скомкали и запечатали душу». В эту эпоху «разнузданной, невероятно бессмысленной и зверской реакции» (В. И. Ленин) жить было трудно, писать — почти невозможно. Но реакционерам не удалось заглушить голос великого сатирика. Верный революционному долгу, Щедрин продолжал служить тем идеям, борьбе за которые он отдал всю свою жизнь. «Я так себя дисциплинировал,— писал он,— что, кажется, и умереть себе не позволю, не отработавшись».

В эти годы небывалого разгула реакции Щедрин и создал большинство своих гениальных сказок.

Царская цензура и сказки Щедрина

В сказках Щедрин ставил и разрешал в революционно-демократическом духе те же вопросы, что и во всём своём творчестве. И это хорошо понимали царские чиновники: многие сказки были запрещены цензурой и появились только в подпольных революционных изданиях, некоторые увидели свет только после Великой Октябрьской социалистической революции («Богатырь»).

Когда за два года до смерти писатель задумал издать свои сказки отдельными выпусками, ценой в три копейки каждый, то цензурный комитет не разрешил этого народного издания сказок «по явной неблагонамеренной тенденции их», а один из цензоров заявил: «То, что г. Салтыков называет сказками, вовсе не отвечает своему названию; его сказки — та же сатира, а сатира едкая... направленная против общественного и политического нашего устройства».

Основные темы сказок Щедрина

Через всё творчество Щедрина проходят три основные темы: народ и самодержавное государство; народ и паразитические классы; народ и буржуазно-дворянская интеллигенция. Эти же темы являются основными темами и его сказок, которые были своеобразным художественным итогом всего творчества Щедрина.

Народ и самодержавие в сказках Щедрина

Тупые и жестокие царские администраторы, которые, о чём бы с ними ни заговаривали, «на одно поворачивали: кровопролитиев... кровопролитиев... вот чего нужно», изображены в сказке «Медведь на воеводстве» (1884). Топтыгин I, стремясь оправдать свою репутацию борца с «внутренним супостатом», «забрался ночью в типографию, станки разбил, шрифт смешал, а произведения ума человеческого в отхожую яму свалил». Топтыгин II, узнав, что во вверенной ему трущобе ни одной типографии нет, «спросил, нет ли в лесу, по крайней мере, университета или хоть академии, дабы их спалить». Когда же оказалось, что их не существует, «в уныние не впал». «Коли душу у них, у мерзавцев, за неимением, погубить нельзя,— сказал себе: — стало быть, прямо за шкуру приниматься надо!» Но «злодейство своё выполнить» ему до конца не пришлось: сбежали же мужики и «уважили» его рогатиной. Судьба Топтыгина III такая же: «...явились в трущобу мужики-лукаши, и постигла его участь всех пушных зверей». Политический смысл сказки «Медведь на воеводстве», написанной всего три года спустя после убийства Александра II, был настолько ясен и смел, что сказка была по требованию цензуры вырезана из журнала «Отечественные записки» и запрещена. Под цензурным запретом она находилась до 1906 г. и распространялась в подпольных изданиях.

Враждебность самодержавия народу, культуре и искусству прекрасно показана в сказке «Орёл-меценат». Хищному и беспощадному орлу, который привык разбойничать, «опостылело жить в отчуждении», он, по совету приближённых, начал «покровительствовать» наукам и искусствам, хотя сам был невеждой в «никогда... ни одной газеты не выдывал». «Золотой век» при дворе орла-мецената начался с того, что с ворон «определили новый налог под названием «просветительного». Длился «золотой век», однако, недолго. Учителей своих — сову и сокола — орёл разодрал надвое, соловья за то, что в нём «искусство» в холопских рамках усидеть не могло и беспрестанно на волю выпирало... живо запрятали в куролеску», дятла за то, что он был грамотен, «нарядили... в кандалы и заточили в дупло навечно»; затем последовал погром в академии, где сычи и филины науку «от лихого глаза» оберегали, у воронят азбуку отобрали, «истолкли оную в ступе и из полученной массы наделали игральные карты». Сказка кончается мыслью о том, «что просвещение для орлов вредно...» и что «орлы для просвещения вредны».

Беспощадному осмеянию подверг Щедрин царских чиновников в «Сказке о ретивом начальнике...». В этой сказке великий русский писатель Щедрин даёт тип бюрократа-самодура, очень ограниченного и тупого, но до крайности самоуверенного и ретивого. Вся деятельность этого самодура свелась к тому, что он «народное продовольствие — прекратил, народное здравие — упразднил, писмена — сжёг и пепел на ветру развеял». Чтобы ещё более «отечество подкузьмить», начальник и окружающие его «мерзавцы» поступают по созданной ими программе: «Чтобы мы, мерзавцы, говорили, а прочие чтобы молчали... Чтобы нам, мерзавцам, жить было повадно, а прочим всем чтоб ни дна, ни покрывки не было. Чтобы нас, мерзавцев, содержали в холе и в неженстве, а прочих всех — в кандалах».

Эта созданная «мерзавцами» программа правдиво отражала современную писателю действительность, когда подлинные, а не сказочные «ретивые начальники» действовали по правилу: «Чем больше начальник вреда делает,

тем больше отечеству пользы приносит. Науки упразднит — польза; город спалит — польза; население испугает — ещё того больше пользы».

В сказке «Богатырь» Щедрин изобразил самодержавие в образе «богатыря», сына бабы-яги, который беспробудно проспал в дупле тысячу лет, а народ — в образе дурака Иванушки. За то время, что спал «богатырь», многострадальная его сторона «всеми болями переболела», и ни разу «богатырь» ни ухом не повёл, ни оком не шевельнул, чтобы узнать, отчего земля кругом стоном стонет». Не шелохнулся «богатырь» и тогда, когда на страну напали жестокие и неумолимые «супостаты». «Богатырь», олицетворяющий самодержавие, оказывается *мнимым, богатырём*, к тому же насквозь прогнившим, «Подошёл в ту пору к Богатырю дурак Иванушка, перешиб дупло кулаком — смотрит, ан у Богатыря гадюки туловище вплоть до самой шеи отдели».

Во всех этих сказках был заключён хорошо понятный читателям замаскированный призыв к уничтожению самодержавия.

Народ и господствующие классы Большая группа сказок посвящена теме: народ и господствующие классы. Эта тема, одна из главных в творчестве Щедрина, была поставлена им уже в первой сказке «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил» (1869).

В сказке изображены два генерала. Это бывшие чиновники, которые дослужились до генеральского звания.

Всю жизнь они служили «в какой-то регистратуре», которую впоследствии упразднили «за ненадобностью». «Там родились, воспитались и состарились, следовательно, ничего не понимали». Генералы настолько глупы и невежественны, что не знают, где восток и где запад, и думают, что «булки в том самом виде рождаются, как их утром к кофею подают». Только попав на необитаемый остров, генералы узнают, что «человеческая пища в первоначальном виде летает, плавает и на деревьях растёт», и догадываются, что «если, например, кто хочет куропатку съесть, то должен сначала её изловить, убить, ощипать, изжарить».

Всю жизнь генералы провели за чтением и писанием никому не нужных канцелярских бумаг. Ничего иного делать они не умеют и, оказавшись на острове, где «рябчики свищут, тетерева токуют, зайцы бегают», в ручьях рыба кишит, а на деревьях плоды висят, чуть не умирают с голоду и едва не становятся людоедами. Бездельники, привыкшие к паразитической жизни, они даже не сомневаются в своём праве на чужой труд и убеждены в том, что если бы им удалось найти мужика, то «он бы... сейчас и булок бы подал, и рябчиков бы наловил, и рыбы». Уверены они и в том, что «мужик везде есть, стоит только поискать его!» После долгих поисков они находят мужика, который спал под деревом и, как им кажется, «самым нахальным образом уклонялся от работы».

Народ, говорит своей сказкой сатирик, создаёт все блага жизни, но в эксплуататорском обществе они достаются угнетателям. Генералы и олицетворяют в сказке мир угнетателей, мужик — народ и его судьбу.

Угнетатели жадны и злы, тупы и ленивы, неблагодарны и трусливы, народ бескорыстен и добр, находчив и трудолюбив, отзывчив и смел. Но на наглость и жестокость угнетателей он отвечает не возмущением и протестом, а терпением и покорностью. С горькой иронией рассказывает сатирик о том, как «громadнейший мужичина» безропотно трудился на генералов.

«И зачал он перед ними действовать. Полез сперва-наперво на дерево и нарвал генералам по десятку самых спелых яблоков, а себе взял одно, кислое. Потом покопался в земле — и добыл оттуда картофелю; потом взял два куска дерева, потёр их друг об дружку — и извлёк огонь. Потом из собственных волос сделал силок и поймал рябчика. Наконец, развёл огонь и напёк столько разной провизии, что генералам даже пришло на мысль: не дать ли и тунеядцу частичку?»

Народ—мастер на все руки, и мужик в сказке вскоре изловчился даже в пригоршне суп варить. Когда же соскучившиеся генералы «начали... нудить мужика», чтобы доставил он их в Петербург, выстроил мужик «корабль —не корабль, а такую посудину, чтоб можно было океан-море переплыть», и перевёз генералов в Петербург. В Петербурге генералы в казначействе столько «денег загребли», что «того ни в сказке сказать, ни пером описать».

«Однако,— с уничтожающим презрением заканчивает Щедрин сказку,— и об мужике не забыли; выслали ему рюмку водки да пятак серебра: веселись, мужичина!»

«Повестью о том, как один мужик двух генералов прокормил» Щедрин воспитывал ненависть к тунеядцам и эксплуататорам, бросающим народу жалкие подачки. Но в этой ранней своей сказке писатель осмелел не только паразитизм господствующих классов. Революционный демократ, единомышленник Чернышевского, Добролюбова и Некрасова, он как бы обращался к народу с тем же вопросом, с каким к народу обращался Некрасов:

Чем хуже был бы твой удел,
Когда б ты менее терпел?

С горечью и болью говорил Щедрин о долготерпении народа и его покорности угнетателям, о том, что по приказу генералов мужик свил верёвку и «этой верёвкой генералы привязали мужичину к дереву, чтобы не убёг».

Гневное обличение дармоедов-эксплуататоров, осуждение народной пассивности и покорности, призыв к тому, чтобы народ сбросил со своих плеч угнетателей, уничтожил несправедливый и бесчеловечный строй,— таков идейный смысл «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил».

Сказка Щедрина была высоко оценена передовыми современниками писателя. Восхищённый ею, Герцен в одном из писем к Огарёву спрашивал своего друга: «Читал ли ты «Историю двух генералов»? Это прелесть».

Трагическое положение закабалённого, ограбленного и бесправного народа, его каторжный труд, плоды которого достаются «пустоплясам», показаны Щедриным в сказке «Коняга» (1885).

Образ Коняги — символ порабощённой родины и истерзанного угнетателями народа. «Целая масса живёт в нём, неумирающая, нерасчленимая и неистребимая».

Жизнь народа — непрерывный каторжный труд. «Нет конца работе! Работой исчерпывается весь смысл его существования». Бремя невыносимой подневольной работы превращает труд в проклятие, в «ноющую боль», лишает жизнь радости. «Для всех поле — раздолье, поэзия, простор; для Коняги оно — кабала... Для всех природа — мать, для него одного она — бич и истязание».

Трудом Коняги живут «пустоплясы»: «Коняге — солома, а Пустоплясу — овёс». «Пустоплясам» нет никакого дела до народа, им нужен лишь его труд, нужна его жизнь, «способная выносить иго работы».

«Пустоплясы» могут только вести праздную болтовню о причинах несокрушимости и бессмертия Коняги. Выражая мысли либералов о народе, первый из «пустоплясов» объясняет живучесть Коняги его смирением и покорностью. «Понял он, что уши выше лба не растут, что плетью обуха не перешибёшь». Второй «пустопляс», повторяя славянофильские бредни о народе, объясняет несокрушимость Коняги тем, что «он в себе жизнь духа и дух жизни носит!». Третий «пустопляс», подобно реакционным народникам 80-х годов, причину неуязвимости Коняги видит в том, «что он «настоящий труд» для себя нашёл». Четвёртый же («должно быть, прямо с конюшни от кабатчика») в духе кулацко-буржуазных толков о народе говорит:

«Оттого нельзя Конягу донять», что он «к своей юдоли привышен» и нуждается только в том, чтобы его постоянно взбодривали кнутом.

С ненавистью и презрением нарисованы Щедриным образы «пустоплясов» — врагов народа, с горячим сочувствием и любовью — образы мужика и Коняги. Со страстной тоской писатель призывал то время, когда народ освободит себя и свою родину.

В те годы, когда Щедрин создал свою скорбную сказку, рабочий класс России только начинал складываться в самостоятельную политическую силу, способную стать во главе всего трудового народа. Великую освободительную силу рабочего класса писатель ещё не мог предугадать, но вера в силы народа, в свободное будущее своей родины ни на миг не покидала Щедрина. «Из века в век цепенеет грозная, неподвижная громада полей, словно силу сказочную в плену у себя сторожит. Кто освободит эту силу из плена? Кто вызовет её на свет? Двум существам выпала на долю эта задача: мужику да Коняге», — писал Щедрин.

Близка по теме к сказке «Коняга» сказка «Соседи» (1885). В ней изображены два соседа: Иван Богатый и Иван Бедный. Иван Богатый, который «сам ценностей не производил, но о распределении богатств очень благородно мыслил», напоминает «пустоплясов», а Иван Бедный, который «о распределении богатств совсем не мыслил (недосужно ему было), но, взамен того, производил ценности», напоминает собой задавленных нуждой тружеников из других сказок писателя.

Жизнь Ивана Богатого — сплошной праздник, жизнь Ивана Бедного — непрерывный мучительный труд, награда за который — пустые щи.

Сказка ставит вопрос: почему бездельники в роскоши живут, а труженики никак из нужды не выбьются? Ответ на этот вопрос содержится в словах деревенского мудреца Ивана Простофили: «Оттого, что в планту так значится... И сколько вы промеж себя ни калякайте, сколько ни раскидывайте умом — ничего не выдумаете, покуда в оном планту так значится».

Как и другие сказки, «Соседи» содержали в себе призыв — уничтожить (переписать) «плант», свергнуть эксплуататорский строй, изменить «хитрую механику» несправедливого общественного устройства.

Щедрин видел пробуждение политического сознания у трудящегося крестьянства, понимал всемирно-историческое значение того процесса, который В. И. Ленин назвал «пробуждением человека в Коняге».

Сказки гениального сатирика, как и все его произведения, были проникнуты любовью и сочувствием к народу, глубоким оптимизмом, верой в то, что народ упорной борьбой завоюет себе счастливую долю. И это хорошо чувствовали широкие круги читателей, до которых, несмотря на цензурные преследования, всё же доходили произведения Щедрина.

Так, уже после смерти писателя группа тифлисских рабочих писала его вдове: «В особенности нам нравятся рассказы «Путём-дорогою», где мы видим родственных себе рабочих, горемык безвинных: «Коняга», «Соседи», «Христова ночь», «Карась-идеалист» и др. Кто не полюбит эти сказки, кто не поймёт, что автор их любил и жалел простой народ? Он знал и чувствовал наше горе и видел, что мы всю жизнь проводим в тяжёлом, беспросветном труде, не пользуясь плодами его».

**Буржуазная
обывательская
интеллигенция
в сказках
Щедрина**

Типичными фигурами для эпохи, в которую создавались сказки, были беспринципные, подлые буржуазные интеллигенты, болтавшие о «свободе и общественности», а на деле служившие царскому правительству и господствующим классам. Такие интеллигенты нарисованы Щедриным в сказках «Обманщик-газетчик», «Гиена», «Вяленая вобла», «Либерал».

Особенно замечательна последняя сказка. К борьбе за свои убеждения либерал не способен. Он никогда и ничего не требовал наступая на горло, а всегда только «по возможности». Действует он только «в пределах», указанных начальством, «помаленьку да полегоньку, не торопясь да богу помолясь», и в конце концов становится откровенным подлецом,

у которого «идеалов и в помине уже не было — одна мразь осталась». Сперва он «по возможности» действовал, потом на «хоть что-нибудь съехал», а кончил тем, что стал поступать «применительно к подлости».

«Щедрин,—писал В. И. Ленин,—беспощадно издевался над либералами и навсегда заклеил их формулой: «применительно к подлости» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 18, стр. 237).

Презрением, гневным издевательским смехом карал Щедрин и трусливых обывателей, думавших только о спасении собственной шкуры, о личном самосохранении.

Такой трусливый обыватель выведен им в сказке «Премудрый пескарь» (1883). Беспольное, «распостылое» существование этого «просвещённого, умеренно-либерального» обывателя наполнено вечным страхом и испугом. «Он жил и дрожал — только и всего».

Никаких радостей трусливый обыватель не знал, никого не обогрел и не защитил, никому ни доброго совета не подал, ни доброго слова не сказал. «И прожил премудрый пескарь таким родом с лишком сто лет. Всё дрожал, всё дрожал. Ни друзей у него, ни родных; ни он к кому, ни к нему кто... только дрожит да одну думу думает: слава богу! кажется, жив!».

О борьбе и протесте пескарь, забившийся в свою тёмную и тесную нору, никогда не помышлял, и даже когда перед смертью ему захотелось вылезть из норы, то едва он подумал об этом, как вновь испугался. «И начал, дрожа, помирать. Жил — дрожал, и умирал — дрожал».

Писатель зло осмеивает трусливую «мудрость» пескаря, который, «дрожа, победы и одоления одерживал», его бесславную, жалкую жизнь и, обращаясь к читателю, восклицает: «Неправильно полагают те, кто думают, что лишь те пескари могут считаться достойными гражданами, кои, обезумев от страха, сидят в норах и дрожат. Нет, это не граждане, а по меньшей мере бесполезные пескари».

Гневное осуждение трусливого и никчёмного существования, призыв к гражданскому мужеству и революционному действию были особенно важны и своевременны в эпоху реакции.

В самую глухую и тяжёлую пору жизни России, когда «всё кругом изменяло и предательствовало», Салтыков-Щедрин своими сказками продолжал делать великое революционное дело, твёрдо уверенный, что господство реакции не вечно, что придёт время, «когда исчезнут... все неправды, коварства и насилия».

Как герой его сказки «Приключение с Крамольниковым», он горячо и страстно был предан своей стране и все силы своего гениального ума и большого сердца отдал борьбе за освобождение угнетённых «от тех посрамлений, которые наслоили на них века подъяремной неволи... В этом собственно и заключалась задача всей его деятельности».

Народность и реализм сказок Щедрина

Сказки Щедрина — *политические сказки-сатиры*.

В них писатель с помощью аллегорий и намёков бичевал полицейско-самодержавное государство, господствующие классы царской России/ буржу-

азную либеральную интеллигенцию, действовавшую «применительно к подлости», трусливых обывателей; с гневом и тоской говорил о забитости и покорности народа; с радостью отмечал ростки народного недовольства и протеста против невыносимых условий существования.

Сказки Щедрина, как и всё его творчество, служили делу освобождения родины и народа.

Щедрин был революционером-демократом, оружием сатиры боровшимся против самодержавия, крепостничества и его пережитков, против правящих классов царской России и всех тех, кто поддерживал эти классы. «Меня занимает,— писал он,— не домашнее устройство Сидорычей (так сатирик называл угнетателей народа)... но поведение и дела их как расы, существующей политически».

Писатель-реалист, он создал в своих произведениях, в том числе и в сказках, множество *художественных обобщений, типических образов*, правдиво раскрывавших социальную сущность важнейших жизненных явлений.

Таковыми типическими образами, воплотившими в себе самые существенные черты самодержавия, являются в его сказках образы Топтыгиных, орла-мецената, «богатыря», «ретивого начальника» и др.

Типичные черты паразитических классов воплощены им в образах генералов, «дикого помещика», Ивана Богатого, «пустоплясов»; типичные свойства враждебных народу интеллигентов и трусливых обывателей — в образах либерала, премудрого пескаря и т. д.

В образах «громadнейшего мужичины» из «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил», Коняги из одноимённой сказки, Ивана Бедного («Соседи»), Иванушки из сказки «Богатырь» олицетворены не только «злосчастье» народа, но и его мощь и нравственное превосходство над угнетателями.

Гипербола и гротеск

Правдиво изображая жизнь, Щедрин прибегал к заострению образов. «Он,— отмечал Тургенев,— преувеличивает истину, как бы посредством уве-

личительного стекла, но никогда не искажает ее».

Будучи художником-реалистом, Щедрин путём гиперболизации, с помощью фантастических образов с замечательной наглядностью раскрывал уродливый характер современной ему действительности. Такое изображение жизни, при котором реальное, будничное переплетается с фантастическим и отрицательное, уродливое рисуется в обнажённом, преувеличенном виде,

называется гротеском. Примером гротеска могут явиться многие образы, созданные могучим талантом великого сатирика, в том числе и образы его сказок.

Гротескные образы Щедрина были верны жизненной правде, они с необыкновенной глубиной и силой выражали характерные черты того «известного порядка вещей», который писатель бичевал на протяжении всей своей жизни.

**Связь сказок
Салтыкова-
Щедрина с уст-
ным народным
творчеством**

Идейная близость Щедрина к народу проявилась не только в том, что он в своём творчестве защищал интересы народа, но, в частности, и в том, что писатель, подобно Некрасову, щедро пользовался богатствами устнопозитического народного творчества в своих произведениях.

В сказках Щедрина мы встречаем *традиционные сказочные образы* зверей, птиц и рыб. В духе народных сказок писатель прибегал к *аллегориям*: в образах льва и орла он рисовал царей; в образах медведей, волков, коршунов, ястребов, шук — представителей высшей царской администрации; в образах зайцев и пескарей — трусливых обывателей; в образе Коняги — обездоленный народ.

Часто писатель пользовался народными *сказочными зачинами*: «Жили да были два генерала»; «Жил-был пескарь»; «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был помещик»; «В старые годы, при царе Горохе это было: у умных родителей родился сын дурак» и т. п.

Не менее часто прибегал сатирик к таким *сказочным формулам*, как: «по шучьему велению, по моему хотению»; «ни в сказке сказать, ни пером описать»; «он там был, мёд-пиво пил, по усам текло, в рот не попало»; «бежит, земля дрожит»; «скоро сказка сказывается, а дело промежду зайцев ещё того скорее делается»; «и начал мужик на бобах разводить»: «и стал жить да поживать»; «долго ли, коротко ли»; «океан-море переплыть»; «ума палата была» и т. д.

В сказках рассыпано множество *пословиц и поговорок*: «бабушка надвое сказала»; «живём богато, со двора покато: чего ни хватись, за всем в люди покатись»; «стыд глаза не выест»; «за семь вёрст киселя есть»; «на то и шука в море, чтоб карась не дремал», «бисер перед свиньями метал» и т. д.

Иногда одним только подбором пословиц и поговорок писатель характеризовал своих героев. Так, в сказке «Вяленая вобла» под видом воблы изображён буржуазный либерал, у которого «ни лишних чувств, ни лишних мыслей, ни лишней совести — ничего нет». Вся подлая сущность либералов, которые были верной опорой реакции, выражена в одурманивающем «каляканье» воблы: «Не растут уши выше лба! не растут!»; «Тише едешь, дальше будешь»; «Поспешись — людей насмешись»: «Потихоньку да полегоньку»; «Ты никого не тронь — и тебя никто не тронет»; «Не пикнуть»; «Носа не совать» и т. п.

В ту эпоху, когда творил Щедрин, нельзя было и думать об открытом высказывании революционных взглядов. Для того чтобы довести до читателя свои мысли, великому сатирику приходилось прибегать к «обманным средствам» — намёкам, иносказаниям и недомолвкам, которые стали одной из самых характерных черт неповторимо своеобразного языка Щедрина.

Происхождение и особенности своей писательской манеры сам критик объяснял так: «Привычке писать иносказательно я обязан... цензурному ведомству. Оно до такой степени терзало русскую литературу, как будто поклялось стереть её с лица земли. Но литература упорствовала в желании жить и потому прибегала к обманным средствам... Создалась особенная, рабья манера писать, которая может быть названа Езоповскою, — манера, обнаруживающая замечательную изворотливость в изобретении оговорок, недомолвок, иносказаний и прочих обманных средств».

Езоповская манера письма не только помогала Щедрину преодолевать цензурные преграды, но и позволяла ему рисовать такие стороны русской жизни, какие иным путём осветить было бы невозможно. Он не мог прямо сказать, что народ в царской России бесправен, что политика самодержавия — политика угнетения и произвола, и писал о том, что воеводу-медведя прислали в трущобу для того, чтобы он «лесных мужиков» к «одному знаменателю привёл».

Он не мог сказать прямо, что народ изнывает под игом царизма, и говорил о «некотором царстве», переживающем «беды жестокие», о «многострадальной и долготерпеливой оной стороне», которая «стоном стонет». Он не мог прямо сказать, что самодержавие прогнило и должно быть сметено народной революцией, и показывал прогнившего «богатыря» и дурака Иванушку (народ), который кулаком перешиб дупло, где спал гнилой «богатырь».

Ограбленного и обездоленного мужика он называл «человеком, питающимся лебедой», врагов народа — «пустоплясами», шпионов и сыщиков — «сердцеведами», либералов — «складными» душами, кулаков и капиталистов — «чумазами», обнаглевшую реакцию — «торжествующей свиньёй».

Щедрин не говорил, что человек попадает в ссылку, а говорил, что тот познакомился «с Макаром, телят не гоняющим».

Эти примеры (а подобными иносказательными словами и выражениями наполнены все произведения Щедрина) показывают, как мастерски пользовался он езоповской манерой письма, о которой говорил: «Она нисколько не затемняет моих намерений, а напротив, делает их только общедоступными».

Необыкновенное своеобразие и прелесть сказкам Щедрина придаёт искусное включение в разговорную бытовую речь книжных и иностранных слов: «Смотри, сынок, — говорил старый пес-

карь, умирая: — коли хочешь жизнью *жуировать*, так гляди в оба!»; «Был он пескарь просвещённый, *умеренно либеральный*»; «Плывут себе мимо и не знают, что вот в этой норе премудрый пескарь свой жизненный *процесс завершает*»; «От рождения она была вобла степенная, не в своё дело носа не совала... *в эмпириях* не витала»; «Карась — рыба смиренная и к *идеализму* склонная: недаром его монахи любят»; «Что касается до ершей, то это рыба, уже тронутая *скептицизмом* и притом колючая».

Речь героев Щедрина всегда является прекрасным средством их характеристики. Так, например, ограниченность и тупость генералов, которые «ничего не понимали», в сказке подчёркивается их праздным пустословием: «Отчего солнце прежде восходит, а потом заходит, а не наоборот?»; «В самом ли деле было вавилонское столпотворение, или это только так, одно иносказание?» То же пустопорожнее «каляканье» слышится в речах «пустоплясов» из сказки «Коняга» и Ивана Богатого из сказки «Соседи». В пустословии представителей паразитических классов выражено их духовное убожество и низменность интересов. Тусклой, «нудной» речи «пустоплясов» у Щедрина всегда противостоит красочная, меткая, бойкая, полная мысли и чувства речь людей из народа.

Щедрин был взыскательным художником, в совершенстве владевшим всеми изобразительными средствами общенародного, русского языка. И. С. Тургенев писал Щедрина в 1873 г.: «Вы отмежевали себе в нашей словесности целую область, в которой вы неоспоримый мастер и первый человек».

В своих произведениях сатирик выступал как суровый судья, каравший оружием смеха «дирижирующие классы», как писатель, страстно любивший народ и родину.

В авторской речи сатирика, то суровой и гневной, исполненной ненависти и презрения к угнетателям народа, то полной любви, тоски и горечи, когда он говорил о человеке-труженике, выражено огромное богатство идей и чувств великого революционно-демократического писателя, сказалась его ненависть и его любовь.

Гневно и тяжело ненавидел Щедрин врагов народа, «до боли сердечной» любил он трудовую Россию, и о народе, родине и их врагах гениальный сатирик рассказал тем языком, который Л. Н. Толстой назвал «сжатым, сильным, настоящим».

ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ЩЕДРИНА

Сатира Щедрина глубоко национальна. Правдивый и суровый писатель, он был преемником и продолжателем дела Пушкина, Грибоедова и Гоголя.

Сатирическое изображение провинциального и столичного дворянства, данное в «Евгении Онегине», гнев и сарказм «Истории села Горюхина» Пушкина, благородное негодование, звуча-

щее на страницах комедии Грибоедова «Горе от ума», боль и горечь, которыми до краёв наполнены «Ревизор» и «Мёртвые души» Гоголя,— всё это было унаследовано Щедриным, сумевшим в новых исторических условиях развить и продолжить дело своих гениальных предшественников.

Щедрин был живым воплощением лучших традиций русской литературы. «Он знает всю страну,— писал о нём Тургенев,— лучше, чем кто-либо из современников».

Именно поэтому творчество Салтыкова-Щедрина имеет общечеловеческое, мировое значение, и не случайно оно так высоко расценивалось классиками марксизма-ленинизма.

«Когда Марксу было уже 50 лет,— писал П. Лафарг,— он принялся за изучение русского языка и... настолько овладел им через каких-нибудь шесть месяцев, что мог с удовольствием читать русских поэтов и прозаиков, из которых особенно ценил Пушкина, Гоголя и Щедрина».

Щедрин по праву стоит рядом с величайшими сатириками всех времён и народов. Эту сторону его таланта давно подметил Тургенев, горячо рекомендовавший произведения Щедрина западному читателю. «Сатирическая манера Салтыкова,— писал Тургенев,— до некоторой степени сходна с манерою Ювенала¹. Его смех горек и пронзителен, его насмешка нередко оскорбительна... В Салтыкове есть что-то свифтовское²; этот серьёзный и свирепый юмор, этот реализм, трезвый в своей ясности среди самой дикой игры воображения, и особенно этот непоколебимый здравый смысл... эта умеренность — ни на минуту не изменяют автору...»

Образы, созданные Щедриным, отличаются необыкновенной жизненностью. Десятки лет, протекавшие со дня смерти писателя, не притупили грозного оружия его сатиры. Ярчайшим свидетельством этого факта является частое использование образов сатиры Щедрина В. И. Лениным.

В. И. Ленин, необычайно высоко ценивший его творчество, ещё в 1912 г. писал: «Хорошо бы вообще от времени до времени вспоминать, цитировать и растолковывать в «Правде» Щедрина и других писателей «старой» народнической демократии» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 35, стр. 31—32).

В работах Ленина образы Щедрина использованы свыше трёхсот раз — чаще, чем образы какого-либо другого писателя. Выше мы уже говорили о том, как часто В. И. Ленин вспоминал роман «Господа Головлёвы».

Щедринские «премудрые пескари», «либералы», действующие «применительно к подлости», «караси-идеалисты», «дикие помещики», Угрюм-Бурчеевы, Деруновы, Разуваевы, Колупаевы, Ба-

¹ Децим Юний Ювенал (род. около 60 г. н. э., умер около 140 г. н. э.) — знаменитый древнеримский поэт-сатирик.

² Джонатан Свифт (1667—1745) — знаменитый английский сатирик.

лалайкины и многие другие —вся эта нескончаемая галерея образов трусов, подлецов, праздных мечтателей, тупиц, хищников, «пенкоснимателей» всех мастей многократно использована В. И. Лениным в борьбе с врагами партии рабочего класса.

В произведениях Щедрина во весь рост встаёт старая, самодержавная Россия. Своим творчеством он срывает маски с эксплуататорских классов, показывает звериную сущность классового строя, основанного на узаконенном разбое, хищничестве и порабощении человека человеком.

Пламенная любовь к народу и великий гнев, направленный на его врагов, нашли в его творчестве художественно совершенное, образное воплощение.

В борьбе, которую ведут трудящиеся всего мира за окончательное раскрепощение человечества, за коммунизм, Щедрин — наш союзник.

Л. Н. ТОЛСТОЙ

1828 - 1910



М. Горький, вспоминая о встречах с В. И. Лениным, рассказывает о том, какое впечатление производило на Ленина чтение романа Толстого «Война и мир».

«Как-то пришёл к нему и вижу: на столе лежит том «Войны и мира».

— Да, Толстой!..

Улыбаясь, прижмурив глаза, он с наслаждением вытянулся в кресле и, понизив голос, быстро продолжал:

— Какая глыба, а? Какой матёрый человечище! Вот это, ба-тенька, художник... И, знаете, что ещё изумительно? До этого графа подлинного мужика в литературе не было.

Потом, глядя на меня прищуренными глазами, спросил:

— Кого в Европе можно поставить рядом с ним?

Сам себе ответил:

— Некого.

И, потирая руки, засмеялся, довольный» («В. И. Ленин»).

К этому отзыву Ленина можно добавить слова самого Горького о Толстом:

«Это не человек, а колосс какой-то по силе ума, по богатству душевных ресурсов». «Есть в нём что-то от Святогора-богатыря, которого земля не держит. Да, он велик».

Таким выступает Л. Толстой в оценке В. И. Ленина — гениального политического деятеля и М. Горького — великого основоположника пролетарской литературы. Таким он остался и в представлении культурного общества всего мира.

Кто же был этот великий художник, не человек, а «человечище», «колосс», рядом с которым, по мнению В. И. Ленина, некого поставить в Европе?

БИОГРАФИЯ Л. Н. ТОЛСТОГО

Детство

В двухстах километрах к югу от Москвы, недалеко от Тулы, есть небольшая дворянская усадьба, название которой известно всему культурному миру. Это Ясная Поляна, где родился, жил и работал один из великих гениев человечества Лев Николаевич Толстой.

Толстой родился 28 августа 1828 г. в старинной дворянской семье. Отец его, граф Николай Ильич Толстой, участник войны 1812 г., подполковник в отставке, женился в 1822 г. на немолодой, но богатой княжне Марии Николаевне Волконской. В числе владений, которые Волконская принесла в приданое мужу, было и имение Ясная Поляна.

Это было типичное «дворянское гнездо» той эпохи. Строил яснополянскую усадьбу, ещё в конце XVIII в., отец Волконской, образованный аристократ екатерининских времён, князь Николай Волконский. Имение отличалось живописным местоположением. Вплотную подходил дремучий, заповедный лес.

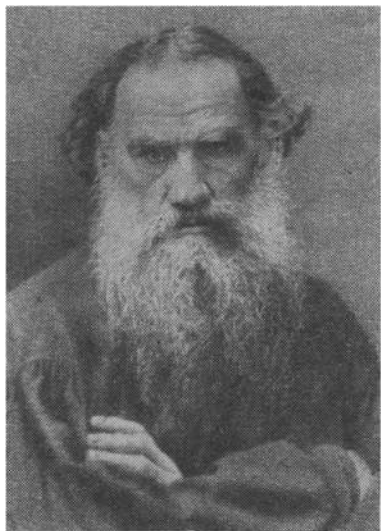
В этом лесу, на отлогой поляне, ясным пятном выделявшееся в солнечные дни на тёмной зелени леса (отсюда и название — Ясная Поляна), и выросла постепенно усадьба.

Две белые каменные башни при въезде в неё, аллеи и густые заросли старого парка, оранжереи, пруды, большой помещичий дом с двумя флигелями — таков был общий вид этого «дворянского гнезда» в дни, когда родился Толстой.

А прямо перед усадьбой, заворотами парка, начиналась деревня с крестьянскими избами, крытыми соломой; дальше — поля, овраги, перелески и снова деревни.

Воспитание, полученное Толстым в детстве, было типичным для богатых дворянских семей. Обязательными спутниками этого воспитания были иностранцы-гувернёры. Но в обстановке, в которой рос и воспитывался Толстой, была одна сторона, оказавшая могущественное влияние на формирование сознания и настроений будущего писателя. Это — близость ребёнка к природе и к простому народу.

Много времени маленький Лёва и его три брата проводили на лоне природы—в лесу и парке, окружавших усадьбу. Лес и парк Ясной Поляны были и безмолвными участниками увлекательных игр детей, и свидетелями их детских печалей и радостей. В дни этого «яркого, нежного, поэтического, любовного, таинственного детства» маленькие братья бродили в густых аллеях парка, отыскивая волшебную «зелёную палочку», которая откроет людям секрет всеобщего счастья. Вырастая в такой непосредственной



Лев Николаевич Толстой.

поля, овраги, перелески и снова

близости к природе, Толстой уже ребёнком привыкал чутко подмечать все её краски и изменения, учился «и говор древесных листов понимать и чувствовать трав прозябанье»¹ Эту русскую природу он полюбил глубоко, на всю жизнь.

Условия усадебной жизни позволяли Толстому близко познакомиться и с крестьянской массой. Рядом с усадьбой, за воротами парка, жила своей крестьянской жизнью крепостная деревня Толстых. А в самой усадьбе в роли крепостных слуг, дворовых, выступали те же крестьяне Ясной Поляны. Наблюдательный мальчик незаметно набирался впечатлений от деревенской жизни, привыкая любить «мужика» и его обычаи, взгляды, песни, язык. Толстой говорил позже о своей «почти физической любви к мужику». А через несколько десятилетий он заявил, что только народная, «мужицкая» правда является спасением для России.

В 1837 г. семья Толстых, в интересах дальнейшего образования детей, переезжает в Москву. В том же году граф Николай Ильич Толстой умирает (мать Льва Николаевича умерла, когда ему было всего полтора года). Заботу об осиротевших детях берут на себя сёстры умершего графа, в частности Юшкова, жена казанского губернатора. Тринадцатилетний Толстой переезжает в Казань.

Юность В 1844 г. юноша Толстой, выдержав приёмные испытания в Казанский университет, поступает на факультет восточных языков. Быстро охладев к занятиям на этом факультете, он переходит через год на первый курс юридического факультета. Университетские занятия Толстого идут неровно. С одной стороны, его раздражает и отталкивает казённая атмосфера университета, с другой — затягивает светская жизнь. Юноша Толстой делается завсегдатаем дворянских балов и салонов Казани и живёт рассеянной жизнью, деля своё время между зваными обедами, балами и товарищескими пирושками. Идеалом его в это время становится великосветский денди, джентльмен, человек комильфо², с достоинством носящий звание аристократа.

Но и рассеянная светская жизнь захватила Толстого ненадолго. В его душе шла упорная и напряжённая работа. Уже в детские годы Толстой много читал, застенчиво скрывая свои думы от окружающих. Теперь, в юношеские годы, он увлекается идеями французского просветителя Жан Жака Руссо, работает над «Духом законов» Монтескье и задумывает написать работу о «Наказе» Екатерины II.

Критическая работа ума приводит Толстого к разочарованию в его идеале комильфо. Неудовлетворённый и жизнью

¹ Слова из стихотворения Баратынского «На смерть Гёте».

² Un homme comme il faut (франц.) — человек совершенно безупречный по манере держать себя в аристократическом обществе.

в свете, и своими занятиями в университете, он уходит в 1847 г. со второго курса университета и уезжает в Ясную Поляну, чтобы «осесть» на земле.

После университета Весной 1847 г., после имущественного раздела Толстого с братьями, перешла в его собственность Ясная Поляна и 330 душ крепостных. Молодой помещик ставит перед собой задачу — посвятить все свои силы улучшению быта своих крестьян. Юноша Толстой не понимал непримиримости противоречий между помещиками и крепостными. Несмотря на искренние стремления Толстого, крестьяне отнеслись к его реформаторской деятельности с недоверием и опасливо. Эти неудачи своих попыток Толстой описал позже в повести «Утро помещика».

Разочаровавшись в своих хозяйственных планах, Толстой страстно берётся за работу над самообразованием.

В это время у Толстого возникают самые разнообразные планы: то он думает поступить в армию, то открывает в своей усадьбе школу для крестьянских детей (1849), то впервые пробует свои силы в литературной работе (начинает статьи о музыке, рассказы, обдумывает план романа, приступает к повести «из цыганского быта», но всё это бросает, не закончив). В то же время он часто выезжает в Москву и там со всей страстностью, свойственной его натуре, отдаётся светским развлечениям.

Но роль человека без определённых занятий, без своего «места в жизни» удручала молодого Толстого. Необходимо было переменить образ жизни. В 1851 г. Толстой и делает это, отправившись на Кавказ, по совету брата Николая, служившего офицером в Кавказской армии.

Военная служба и начало литературной деятельности Толстой поступает юнкером в артиллерийскую бригаду, стоявшую в станице Старогладовской, на Тереке, и принимает участие в войне с горцами. Он обнаруживает незаурядную храбрость, неоднократно подвергаясь смертельной опасности. Был случай, когда граната разорвалась у ног Толстого, наводившего пушку, и он только случайно спасся от смерти. Здесь, в кавказской станице, начинается его серьёзная литературная деятельность. Летом 1852 г. он заканчивает повесть «Детство». Повесть была отправлена в журнал Некрасова «Современник» и напечатана в сентябре этого года.

Там же, на Кавказе, Толстой пишет ряд рассказов, навеянных впечатлениями местной жизни, и боевых эпизодов: «Набег», «Рубка леса», «Встреча в отряде».

В январе 1854 г. Толстой был произведён в чин прапорщика и получил перевод сначала в Дунайскую армию, а затем в Крым, в Севастополь. В Севастополе, стойко оборонявшемся от врагов, Толстой пробыл с ноября 1854 г. до оставления города его защитниками (27 августа 1855 г.). Здесь Толстой проявил выдающуюся храбрость, сражаясь на легендарном четвёртом бастионе.

История героической борьбы Севастополя с врагами дала Толстому материал для трёх новых рассказов: «Севастополь в декабре 1854 года», «Севастополь в мае 1855 года» и «Севастополь в августе 1855 года». Произведения молодого офицера привлекли внимание писательских кругов. «Этот офицеришка всех нас заклюёт»,—заявляет А. Ф. Писемский. А Тургенев, особенно симпатизировавший молодому автору, пророчески восклицает: «Это вино ещё молодо, но когда оно перебродит, из него выйдет напиток, достойный богов».

В конце 1856 г. Толстой в чине поручика выходит в отставку.

В Петербурге, куда он приехал после падения Севастополя, перед ним сразу открываются двери редакций лучших журналов. Его приветливо встречают писатели, группировавшиеся вокруг самого прогрессивного журнала «Современник». Толстого охватывает совершенно новая для него атмосфера политической и литературной борьбы.

Близости с разночинной группой «Современника», возглавляемой Чернышевским, у Толстого, однако, не установилось.

Толстой с его аристократическими традициями и мировоззрением, в котором на первом месте стояли не политические, а моральные проблемы, был далёк от революционно-демократических позиций разночинной интеллигенции 60-х годов.

«Чёрт знает, что у него в голове!—недоумевающе восклицал Некрасов.— Жаль, если эти следы барского и офицерского влияния не перемелются в нём. Пропадёт громадный талант». Опасения Некрасова, к счастью, не оправдались. Время показало, что Толстой сам понял пагубное влияние на него барской культуры. Но это произошло не сразу.

«Детство», «Отрочество», «Юность»

Довести «Детство», «Отрочество» и «Юность» (1852—1856), с которыми Л. Толстой выступил в литературе, можно назвать автобиографической трилогией. В этой трилогии

Толстой ставит задачей проследить историю трёх периодов в жизни человека: детства, когда интересы ребёнка еще не выходят за рамки семьи; отрочества, когда в мальчике пробуждаются умственные интересы и появляется сознание сложности жизненных отношений; и юности, когда перед человеком впервые встаёт вопрос о смысле жизни и начинается оформление его мировоззрения.

В образе Николеньки Иртеньева немало автобиографических черт. Николенька — некрасивый, взъерошенный мальчик, живущий сложной душевной жизнью. Он умен, наблюдателен, склонен к самоанализу, самолюбив, застенчив, мечтателен. Живость воображения и непривычка к усидчивой работе мешают ему проявить свою одарённость. Однако внутри у него кипит непрерывная, напряжённая душевная работа. Он рано начинает присматриваться к окружающей жизни, задумываться над вопросами о назначении человека, критически относиться к идеалу комифо, навязанному аристократической средой, стремится к выработке высоких жизненных идеалов. Всё это приводит его к очень важному выводу, который он извлекает из своего личного внутреннего опыта и из размышлений над миром внешних явлений,—к идее нравственного самоусовершенствования. Он приходит к этой идее на переломе от отроческого к юношескому возрасту, и с этого времени жизнь приобретает для него смысл и глубокое моральное содержание.

Внимание автора трилогии сосредоточивается главным образом на психологическом анализе душевного роста героя, на «диалектике» души ребёнка, превращающегося в отрока, а затем в юношу. Главная проблема, которая интересует автора,— это проблема морального самоусовершенствования.

Социальные идеалы автора трилогии определяются в основном симпатиями его к тому патриархально-усадебному быту, который окружает Николаенку. Идиллически рисуя даже взаимоотношения между крепостными слугами и господами, Толстой не идёт к критике изображаемого быта дальше разоблачения отдельных предрассудков дворянской среды, вроде фальшивого идеала комильфо или показа частичных недостатков крепостного быта. Это типично для Толстого 50-х годов, ещё живущего традициями той среды, которая его воспитала. Однако у автора пробуждается сознание идеи морального превосходства народа перед барством.

В художественном отношении трилогия представляла собой крупное явление. Уже одного глубокого психологического анализа души ребёнка было бы достаточно, чтобы признать трилогию «Детство», «Отрочество» и «Юность» произведением огромного таланта.

В ней чувствуется перо реалиста большого размаха, умеющего выразительно зарисовать и галерею живых лиц, и бытовую обстановку, в которой живёт герой. Родители Николаенки, гувернёры (особенно Карл Иванович), Наталья Саввишна, крепостной мальчик Ванька, юродивый Гриша — всё это образы, которые дышат глубокой жизненной правдой, несмотря на то что некоторые из них (например, юродивый Гриша) являются всецело плодом художественного вымысла.

«Севастопольские рассказы» Созревание художественного таланта Толстого шло необыкновенно быстро. Мастерски разрешив задачу психологического анализа в автобиографической трилогии и сделав опыт реалистической зарисовки крестьянских образов в «Утре помещика», он одновременно переходит к сложной теме изображения войны в «Севастопольских рассказах» (1854—1855).

В них Толстой изображает один из самых героических эпизодов в истории русского народа — одиннадцатимесячную оборону Севастополя в 1854—1855 гг. Образы солдат и матросов — скромных и беззаветных героев этой трагической эпопеи, типы офицеров, сцены сражений, психология участников войны, общий дух патриотизма, руководивший настроениями защитников Севастополя,— всё это изображается в рассказах Толстого с поразительной силой и правдой. Автор подчёркивает превосходство народа как исторической силы над барством.

Главная ценность рассказов — в реалистическом изображении картины войны. Война впервые показана здесь не в виде красивого зрелища с «музыкой и барабанным боем, с развевающимися знамёнами и гарцующими генералами, а в её настоящем выражении — в крови, в страданиях, в смерти».

Толстой заканчивает один из рассказов словами: «Мне скажут: что же это за рассказ? кто же герой его, наконец?.. Герой моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого я старался воспроизвести во всей красоте его и который всегда был, есть и будет прекрасен,— правда».

«Севастопольские рассказы» Толстого можно считать прекрасным прологом к той правдивой и великой эпопее патриотической борьбы русского народа с врагами, какой явится позже роман «Война и мир».

«Казак» Повесть «Казак» была начата Толстым в 1852 г., закончена в 1861 г., а в печати появилась в 1863 г., т. е. через одиннадцать лет после возникновения первоначального замысла.

Герой повести — Дмитрий О л е н и н, молодой аристократ, разочаровавшийся в пустой жизни светского общества. Порвав с привычной столичной средой, Оленин ищет себе свободы и счастья на Кавказе, в станице гребенских казаков. В станице он знакомится с казаками-джигитами Лукашкой и дядей Брошкой и влюбляется в красавицу казачку Марьяну.

Под объяснимым величественной природы Кавказа и безыскусственной простоты здоровой жизни казаков Оленин приходит к убеждению, что счастье

человека заключается не в удовлетворении эгоистических стремлений своего я, а в слиянии с жизнью природы, в отказе от своекорыстных настроений. «Счастье вот что: счастье в том, чтобы жить для других», — решает Оленин.

Под влиянием радостного сознания найденной жизненной правды Оленин не останавливается перед самопожертвованием. Подарив Лукашке, жене Марьяны, коня, он тем самым облегчает своему сопернику осуществление плана женитьбы на Марьяне.

Рассудочная теория жизни для счастья других вскоре оказывается несостоятельной. Сознав глубину своей любви к Марьяне, Оленин отказывается от этой теории. «Жить для других, делать добро! Зачем, когда в душе моей одна любовь к себе и одно желание — любить её и жить с нею, её жизнью. Не для других, не для Лукашки я теперь желаю счастья. Я не люблю теперь этих других». Таким образом, одна теория сменяется у Оленина другой, совершенно противоположной.

Планы Оленина жениться на Марьяне и зажить в станице здоровой, естественной жизнью казака терпят крушение: Марьяна отвергает его, и Оленин уезжает из станицы.

Сюжет повести позволяет Толстому развернуть во всей силе его художественное дарование. Мы видим в произведении превосходно очерченные образы простых, цельных, непосредственных «детей природы»: дяди Брошки, Лукашки, Марьяны.

Очень важно, как мы уже говорили, идейное содержание повести. Мы видим и отрицательное отношение автора к городской цивилизации, и противопоставление цивилизации примитивной жизни простых людей, и идеализацию этой жизни с призывом к опрощению и бегству на лоно природы, и противоречивые попытки нравственного самоусовершенствования. Все эти мотивы, уже намеченные в более ранних произведениях Толстого, в повести «Казаки» начинают звучать настойчиво и ясно.

Особенно сильно звучит в повести мотив отрицательного отношения к буржуазной культуре. Логически развиваясь и углубляясь, он приведёт в дальнейшем к разрыву Толстого со своим классом.

«Люцерн» В 1857 г. Толстой впервые отправляется за границу. Западноевропейская культура произвела на него глубоко отрицательное впечатление. Непосредственным откликом на эти впечатления явилась гуманистическая повесть «Люцерн».

В одном из курортных городков Швейцарии, в Люцерне, Толстой оказался невольным свидетелем печального зрелища. Он увидел, как богатое, самодовольное общество путешественников, поселившееся в великолепной гостинице, равнодушно отнеслось к нищему-музыканту, отказало в помощи бедняку, долго распевавшему песни под окнами гостиницы.

Трижды усталый, голодный музыкант протягивал руку с фуражкой к разряженным господам, которых он долго развлекал игрой и пением, — никто не подал бедняку ни копейки.

Несчастный бедняк музыкант, что-то тихо пробормотав, удалился. А толпа наглых лакеев и самодовольных, легкомысленных зевак проводила его смехом.

Чёрствость и бессердечие буржуазии вызывают у Толстого восклицание: «Вот событие, которое историки нашего времени должны записать огненными неизгладимыми буквами!» Толстой не знал, что приблизительно за десять лет до этого, в «Манифесте Коммунистической партии», основоположники научного

коммунизма Маркс и Энгельс уже вынесли неумолимый приговор буржуазному обществу: «Там, где буржуазия достигла господства, она разрушила все феодальные, патриархальные идиллические отношения. Она... оставила между людьми одну только связь — голый интерес, бессердечный «чистоган» («Манифест Коммунистической партии»).

Несмотря на возмущение Толстого, повесть кончается неожиданно: автор приходит к мысли о том, что он не имеет права судить людей за содеянное зло, так как в мире есть какая-то «бесконечная гармония», непонятная человеку.

Противоречие здесь налицо: с одной стороны, Толстой гневно указывает на уродливость и порочность буржуазной цивилизации, с другой — призывает людей к всепрощению, к смирению перед «вечными» законами нравственности.

Имея в виду это противоречие в мировоззрении Толстого, В. И. Ленин писал: «Он (Толстой.— *Ред.*) рассуждает отвлечённо, он допускает только точку зрения «вечных» начал нравственности, вечных истин религии».

Толстой-педагог Посетив Францию, Швейцарию, Италию и Германию, Толстой возвращается в том же 1857 г. в Ясную Поляну.

Печальная правда русской действительности стоит укором и перед чуткой совестью Толстого. В 40-х годах попытки его исправить социальное зло крепостнических отношений, как мы знаем из «Утра помещика», не увенчались успехом. Теперь, в 50-х годах, Толстой делает более зрелые попытки разрешить проблему взаимоотношений «мужика и барина». Он задумывается над проектом освобождения крестьян от крепостного права. Он ищет новых форм приближения помещика к народу и приходит к убеждению, что одним из способов отплатить народу за те социальные привилегии, которыми пользуется помещик, является просвещение народа. Дело просвещения народа кажется ему теперь «главной» задачей его жизни, его долгом. Эту задачу Толстой и решает осуществить.

В 1859 г. Толстой начинает работать в своей Яснополянской школе в качестве народного учителя. Практическая работа поставила перед ним ряд педагогических вопросов, и он снова направляется за границу, чтобы внимательно изучить состояние школьного дела на Западе, побеседовать с крупнейшими педагогами Европы. Однако постановка педагогической работы на Западе не удовлетворила Толстого, и он вернулся в Россию, с тем чтобы сделать всё иначе, по-своему. Вернувшись в Ясную Поляну, он с увлечением отдаётся педагогической работе.

В основу своей системы Толстой берёт принцип «свободного воспитания», утверждая, что процесс обучения должен быть направлен прежде всего на пробуждение интересов учащихся, «заложенных в самой их природе», а не на принудительное усвоение того, что им преподносит программа. Главным методом обучения Толстой считает метод свободной беседы с учащимися.

То, что Толстой поставил в центр педагогического процесса личность учащегося, привлекло к нему часть учителей, которых не удовлетворяла официальная педагогика. Не будучи связанными с революционно-демократическим движением, они видели выход из школьной рутинной в борьбе за воспитание «свободной личности».

Для пропаганды своих педагогических идей Толстой издаёт специальный журнал «Ясная Поляна». Вокруг него группируются учителя окрестных школ, увлечённые его педагогической системой.

Педагогическая работа настолько захватывает Толстого, что школа, по его словам, становится для него «всей его жизнью».

Общественная деятельность Толстого в 60-х годах

Занимаясь педагогией, Толстой всё более и более сближается с крестьянами. Этому способствовала и общественная обстановка в стране.

Был канун реформы 1861 г. Решался вопрос о дальнейшей судьбе закреплённой крестьянской массы. Волна общественного возбуждения подхватила и Толстого. Он подписывает докладную записку 105 тульских дворян о необходимости освободить крестьян с земельным наделом. В 1861 г. его избирают на должность мирового посредника, в обязанности которого входило разрешение спорных вопросов между помещиками и крестьянами. Выполняя эти обязанности, Толстой горячо отстаивал интересы крестьян, вызывая недовольство помещиков.

Правительство начало подозрительно следить за его работой, и однажды, в 1862 г., в отсутствие Толстого, в его усадьбе и школе жандармами был произведён обыск. Оскорблённый этим, в порыве возмущения Толстой думал даже совсем уехать из России, где, как ему казалось, «нельзя знать минуты вперёд, что меня, и сестру, и жену, и мать не скуют и не высекут». Толстой не уехал из России, но письмо это прекрасно характеризует его возмущение порядками царской России.

Занятый школой, изданием журнала «Ясная Поляна», общественной работой и сельским хозяйством, Толстой совершенно охладевает в это время к художественной литературе. Однако вскоре всё изменилось.

Создание романа «Война и мир»

В 1862 г. Толстой женится на Софье Андреевне Берс, дочери видного московского врача. Счастливая семейная жизнь на время успокаивает его

душевные волнения и тревоги. С новой силой пробуждается у него дар художественного творчества, и возникает замысел большого романа «Война и мир». Толстой передаёт школу в руки учителей и весь отдаётся работе над новым произведением.

Поражает быстрота, с которой был написан первый роман Толстого. Колоссальный четырёхтомный роман-эпопея, потребовавший изучения огромного исторического материала, был создан Толстым менее чем в шесть лет (1864—1869).

Как работал Л. Толстой

Есть известное изречение Гёте: «Гений—это терпение». Если бы это определение потребовало доказательств, то лучшей иллюстрацией к нему, могла бы служить творческая деятельность Толстого.

Характеризуя необычайную трудоспособность Толстого, доктор Д. П. Маковицкий, близко знавший великого писателя, отмечал: «Лев Николаевич каждый день, каждый час трудился, превозмогая себя, чтобы делать то, что нужно. Был беспощаден к себе. Лени не знал... Он, как китайцы, праздников не признавал».

Поражает прежде всего исключительный размах самообразовательной работы Толстого, его необъятная жажда знаний. К концу своей жизни Толстой, по свидетельству того же Маковицкого, знал следующие языки: французский, немецкий, английский (в совершенстве), итальянский (свободно переводил), древнегреческий, латинский, древнееврейский (знал хорошо), польский, чешский, сербский, болгарский, голландский, украинский. Это говорит об огромной культуре великого писателя.

О широте самообразовательной работы Толстого свидетельствует и его яснополянская библиотека; несколько тысяч томов её хранят на своих страницах интересные пометки Толстого.

В работе Толстого поражает его необыкновенная требовательность к себе как к художнику слова. Необходимым условием творчества он считал усвоение опыта всех других писателей. Он систематически и необыкновенно

много читал. Он заявлял: «Правильный путь такой: усвой то, что сделали твои предшественники, и иди дальше».

Литература для Толстого была делом всей жизни, в которое он вкладывал всю свою душу. Только при таком отношении к литературе и возможна, с точки зрения Толстого, деятельность писателя. «Художественное произведение есть плод любви», — заявил он. Сам он работал страстно, с волнением, с увлечением. В 1864 г. Толстой записывает в дневнике: «Нынче поутру около часа диктовал Тане, хорошо, спокойно, без волнения, а без волнения наше писательское дело нейдёт».

Сохранилось много высказываний Толстого, характеризующих его взгляды на творческий процесс и на художественное произведение. Вот некоторые из этих высказываний:

«Страшное дело — это забота о совершенстве формы. Недаром она... надо заострить художественное произведение, чтобы оно проникло. Заострить и значит сделать его совершенно художественно».

«Как золото добывается промыванием, так и хорошие, хорошо выраженные мысли».

«Простота — необходимое условие прекрасного».

«От сокращения изложение всегда выигрывает. Если читатель услышит болтовню, то он не относится со вниманием».

«Лучше не договорить, чем переговорить».

«Надо навсегда отбросить мысль писать без поправок. Три, четыре раза — это ещё мало».

«Надо, главное, не торопиться писать, не скучать поправлять, переделывать десять, двадцать раз одно и то же».

Сохранившиеся черновики рукописей Толстого дают ясное представление о том, что значила для него забота о художественной форме. Так, повесть «Детство» имеет четыре редакции и писалась восемнадцать месяцев. В повести шесть печатных листов¹. Следовательно, средняя производительность писателя на этом этапе работы была пять-шесть страниц в месяц. Отдельные главы романа «Война и мир» имеют до семи редакций, а романа «Анна Каренина» — до двенадцати редакций. Начало романа «Воскресение» имеет двадцать редакций. Но наиболее поразительную цифру переработок даёт нам предисловие Толстого к книге «Путь жизни» (писалось в 1907—1910 гг.). Это предисловие имеет сто пять редакций. Такова была поистине титаническая работа Толстого над своими произведениями!

Продолжение педагогической работы

Окончив роман «Война и мир», Толстой снова возвращается к педагогической работе. В январе 1872 г. он сообщает А. А. Толстой: «Пишу я эти последние годы азбуку и теперь печатаю. Рассказать, что такое для меня этот труд многих лет — азбука, очень трудно... Гордые мечты мои об этой азбуке вот какие: по этой азбуке будут учиться два поколения русских всех детей, от царских до мужичьих, и первые впечатления поэтические получат из неё, и что, написав эту азбуку, мне можно будет спокойно умереть». Одновременно с этим он составляет четыре книги в помощь начальной школе. Многие рассказы из них и сейчас представляют интересный материал для детского чтения.

В 1837 г. Толстой начинает писать новый роман — «Анна Каренина».

«Анна Каренина»

Роман «Анна Каренина» писался в 70-е годы (1873—1877). В это время перед Толстым всё настойчивее начинают вставать вопросы, которые тревожили его уже в 50—60-е годы: вопросы о смысле и цели жизни, о судьбах дворянства и народа, о взаимоотношении города и деревни, о жизни и смерти, о любви и счастье, о семье и браке и т. п. Постановка и решение этих вопросов составляют идейное содержание романа «Анна Каренина».

Действие романа развёртывается на широком и сложном социальном фоне. Перед нами проходят самые разнообразные слои русского общества

70-х годов: и титулованная аристократия (княжеские и графские фамилии Щербацких, Облонских, Вронских, Серпуховских, Тверских и пр.), и высшая дворянско-чиновничья бюрократия (Каренин, Стремов), и разночинная интеллигенция (доктор, адвокат, художник Михайлов, нигилист Крицкий и др.), и капиталисты (Болгаринов, Мальтус, Рябинин), и крестьяне, и слуги.

В центре внимания автора стоит дворянское общество. Как изображается оно в романе?

Толстой — великий реалист. Показывая быт своего класса, он видит и его недостатки, подходит к нему критически, а иногда даже сатирически. Критическая струя в романе обусловлена, несомненно, идейно-тематическим замыслом произведения: противопоставлением морально здоровой поместной патриархальной среды пустому и развращённому светскому обществу.

Центральный образ романа — Анна Каренина, представительница великосветского общества 70-х годов, жена крупного петербургского сановника.

Толстой рисует свою героиню как прелестную, очаровательную женщину. Но Анну выделяет из ряда великосветских женщин не столько её внешность, сколько сложность и своеобразие её душевного облика.

Не удивительно, что в душе её должна была проснуться неудовлетворённость пустой светской жизнью. К тому же она была равнодушна к мужу, человеку сухому и рассудочному.

Встреча с Вронским словно пробудила Анну. Пожертвовав для Вронского мужем, сыном, блестящим общественным положением, Анна и от Вронского требовала этого. Вот почему, видя постепенное охлаждение Вронского, она естественно приходит к мысли о смерти. «Я хочу любви, а её нет,— думает Анна.— Стало быть, всё кончено». Ту же мысль, что для неё всё кончено, Анна выражает другими словами: «Отчего не потушить свечу, когда смотреть больше не на что?» И Анна бросается под поезд.

Анна Каренина — замечательный образ цельной, непосредственной женщины, живущей чувством. Но трагизм её положения и судьбы было бы неправильно объяснять только непосредственностью её натуры. Он лежит глубже — в условиях той социальной среды, которая обрекла женщину на общественное презрение и одиночество.

Алексей Вронский — второй из главных героев романа. Это — один из наиболее блестящих представителей великосветских кругов России своего времени. «Страшно богат, красив, большие связи, флигель-адъютант, и вместе с тем — очень милый, добрый малый. Но более, чем просто добрый малый... он и образован, и очень умен», — так характеризует Вронского Стива Облонский.

Граф Вронский ведёт образ жизни, типичный для молодого, обеспеченного аристократа. Он служит в одном из гвардейских полков, тратит сорок пять тысяч рублей в год, очень любим товарищами и во всём разделяет взгляды и привычки своей аристократической среды.

Полубив Анну, Вронский понял, как дурно жил он прежде, понял, что он обязан изменить обычный уклад своей жизни. Жертвуя честолюбием и свободой, он выходит в отставку, расстаётся с привычной светской средой и начинает искать новые формы жизни. Моральная перестройка Вронского, однако, так и не привела его к выходу, который дал бы ему вполне жизненное спокойствие и удовлетворение. Потрясённый самоубийством Анны и внутренне опустошённый, он сам начинает искать смерти и уезжает добровольцем на войну в Сербию.

Таким образом, конфликт с социальной средой, в который Вронский оказался косвенно замешанным, связав свою судьбу с Анной, и его привёл к жизненной катастрофе.

Алексей Александрович Каренин, муж Анны,— один из «столпов» высшего дворянского общества, представитель сановной бюрократии столицы.

Образ Каренина нарисован Толстым резко сатирически. В этом сказались отрицательное, враждебное отношение автора к бюрократическим сферам страны — защитникам официальной государственности, проводникам и охранителям ложной городской цивилизации.

Полную противоположность людям великосветского общества, изображённого в романе, представляет собой Константин Л е в и н .

Левин выступает в романе прежде всего как убеждённый враг городской культуры и цивилизации. Он ненавидит столичную жизнь с её ложью, суетой, условным этикетом и развратом.

Идеал Левина — патриархально-усадебный уклад, деревенская жизнь помещика в условиях сближения с крестьянством. Левин настолько убеждён в спасительности этого пути, что одно время даже думает о женитьбе на крестьянке, мечтая путём «опрошения» воспринять первобытный народный дух и найти здоровую основу для деятельности (часть 3-я, глава XII). Мечты об опрошении Левин, конечно, не осуществляет. Он так и остаётся барин, пытаясь в условиях дворянско-усадебного быта найти формы деятельности, которые упрочили бы экономику его хозяйства и в то же время дали ему нравственное удовлетворение.

Левин энергично берётся за организацию хозяйства, вырабатывая целую программу экономического сотрудничества барина и крестьянина.

Классовая ограниченность мешает ему понять, что на пути к его сближению с крестьянской массой стоит одно чрезвычайно важное препятствие — социальное неравенство. Левин подменяет социальную проблему, стоявшую перед ним, проблемой моральной. «Мне, главное, надо чувствовать, что я не виноват», — говорит он.

В романе исключительно полно изображается внутренняя жизнь Левина. Так как рационализаторская деятельность помещика переплетается у него с поисками личного счастья, то перед нами проходит и история любви Левина.

Левин находит свой идеал. Семья, мирные хозяйственные занятия, новая вера, осветившая ему «смысл жизни», — вот что делает героя романа вполне счастливым и уравновешенным. Он получает то «радостное, общее с мужиками знание, которое одно даёт спокойствие души».

Автобиографическое значение образа Левина несомненно. Левин пережил тяжёлый нравственный кризис дворянского самосознания, который переживал в 70-х годах и сам Толстой.

В романе «Анна Каренина» Толстой выступает не только как великий художник, но и как философ-моралист и социальный реформатор. Он ставит в романе ряд вопросов, которые волновали его в эпоху, когда в России «всё перевернулось» и только начинало укладываться. Среди этих вопросов два особенно привлекали внимание Толстого: вопрос о положении женщины в семье и обществе и вопрос о роли в стране дворянского класса и его перспективах.

В плане постановки «проблемы семьи» трактуется Толстым образ Анны Карениной.

Толстой осуждает Анну не за то, что она со всей смелостью сильного и прямого человека бросила вызов лицемерному светскому обществу, а за то, что она посмела ради личного чувства разрушить семью.

В автобиографическом образе Левина Толстой вскрывает свой собственный путь искателя смысла жизни, утверждая ряд таких взглядов, к которым он пришёл трудным, мучительным путём.

Толстой призывает дворянство бросить безнравственную, пустую и нездоровую городскую жизнь, грозящую разорением и вырождением, и обратиться к своему основному, исконному делу — организации сельского хозяйства на условиях, примиряющих интересы крестьянина и помещика.

Взгляды Толстого, выраженные в романе, во многом утопичны. Заслуга Толстого в том, что он в переломную эпоху русской жизни поставил важные и сложные вопросы, привлекая к ним внимание общества. Оценивая эту заслугу писателя, В. И. Ленин говорит: «Рисуя эту полосу в исторической жизни России, Л. Толстой сумел поставить в своих работах столько великих вопросов, сумел подняться до такой художественной силы, что его произведения заняли одно из первых мест в мировой художественной литературе» (В. И. Л е н и н, Сочинения, т. 16, стр. 293).

Роман написан рукой гениального мастера. Глубина психологической обрисовки образов, тонкость и своеобразие портретной живописи, поразительное мастерство пейзажа, прелесть художественной простоты языка, реализм в изображении быта — всё это делает роман одним из величайших художественных произведений русской литературы.

**Переход
на позиции
патриархаль-
ного крестьянства**

Толстой был глубоким и чутким наблюдателем своей эпохи. Россия после реформы 1861 г. представлялась Толстому бушующим морем, которое готово поглотить всё. Он отдавал себе ясный отчёт в том, что в стране назревает социальная катастрофа. Замечание о том, что в стране всё «переверотилось» и только начинает укладываться, мы видим уже в романе «Анна Каренина». А в дневнике за 1881 г. он записывает: «Революция экономическая не то, что может быть, а не может не быть. Удивительно, что её нет».

В «Исповеди» (1879—1881) он рассказывает, какой переворот произошёл с ним после того, как он сблизился с «рабочим народом», т. е. с крестьянской массой.

«Со мной случилось то, что жизнь нашего круга — богатых, учёных — не только опротивела мне, но потеряла всякий смысл. Все наши действия, рассуждения, наука, искусство, — всё это предстало мне в новом значении. Я понял, что всё это — одно баловство, что искать смысла в этом нельзя».

Так Толстой приходит к разрыву с дворянским классом.

Мы знаем, что этот перелом в мировоззрении и настроениях писателя готовился давно.

Кризис 80-х годов был лишь завершением длительной и сложной полосы исканий, сомнений, противоречий Толстого. Теперь он полностью переходит на позиции патриархального крестьянства и с этих позиций обрушивается на государственный строй России, на быт и мораль привилегированных классов.

Этот перелом приводит Толстого к отрицанию государства, церкви, собственности. Ленин говорит об этом переломе: «По рождению и воспитанию Толстой принадлежал к высшей помещицкой знати в России, — он порвал со всеми привычными взглядами этой среды и, в своих последних произведениях, обрушился с страстной критикой на все современные государственные, церковные, общественные, экономические порядки, основанные на порабощении масс, на нищете их, на разорении крестьян и мелких хозяев вообще, на насилии и лицемерии, которые сверху до низу пропитывают всю современную жизнь» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 301).

Однако, вскрыв всё лицемерие и ужас капиталистической системы, основанной на жесточайшей эксплуатации человека человеком, Лев Толстой не сделал для себя правильного вывода о необходимости революционной борьбы для уничтожения капитализма. Путь преодоления социальной несправедливости он ошибочно увидел в моральном перерождении людей, а не в со-

циальной революции. Свою новую точку зрения, в свете которой он критически переосмысливал все жизненные явления, Толстой сформулировал в трактате «Так что же нам делать?». Он писал: «Только кажется, что человечество занято торговлей, договорами, войнами, искусством; одно дело для него важно и одно только дело оно делает: оно уясняет себе нравственные законы, которыми оно живёт. Но это уяснение нравственного закона есть не только главное, но единственное дело всего человечества».

Путь к счастью он видит в нравственном самоусовершенствовании, в непротiwлении злу насилieм и в опрощении.

Учение это пропагандируется в ряде книг и статей («В чём моя вера?», «Критика догматического богословия», «Что такое искусство?» и т. п.). Так создаётся его учение, известное под именем «толстовства». В оценке Ленина «учение Толстого безусловно утопично и, по своему содержанию, реакционно в самом тонном и в самом глубоком значении этого слова» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 32).

Однако в пору реакции 80-х годов число последователей морального учения Толстого, так называемых толстовцев, растёт.

К группе этих последователей принадлежали люди самых различных категорий; были среди них такие, которые искренне и наивно верили в непогрешимость учения Толстого и даже пробовали устроить свою жизнь по рецептам Толстого; были просто растерявшиеся интеллигенты, надеявшиеся найти в словах Толстого ответы на мучившие их вопросы; были и лицемеры, использовавшие близость к Толстому в своекорыстных целях.

В Ясной Поляне К концу XIX в. яснополянская усадьба превращается в своеобразный культурный центр, куда из разных кондов России и других стран света приезжают писатели, учёные и общественные деятели, чтобы познакомиться с Толстым.

М. Горький с изумлением и гордостью писал: «Весь мир, вся земля смотрит на него, из Китая, Индии, Америки — отовсюду к нему протянуты живые трепетные нити, его душа — для всех и — навсегда».

В Ясной Поляне Толстого посещают писатели — И. С. Тургенев, А. А. Фет, А. П. Чехов, М. Горький, Н. С. Лесков, В. Г. Короленко, В. М. Гаршин, В. В. Вересаев и др.; художники — И. Е. Репин, И. Н. Крамской, Н. Н. Ге, М. В. Нестеров, Л. О. Пастернак, В. А. Серов, Н. А. Ярошенко и др.; скульпторы — П. П. Трубецкой, И. Я. Гинзбург; композиторы и музыканты — С. И. Танеев, А. Б. Гольденвейзер, А. С. Аренский, К. Н. Игумнов; учёные — И. И. Мечников и др.

Последние годы жизни В 80-х и 90-х годах (с 1881 по 1901 г.) Толстой в интересах детей, которых нужно было учить, жил преимущественно в Москве. Здесь, в Хамовническом переулке (теперь улица Льва Толстого), он приобрёл себе дом.

Девятнадцать зим прожил Толстой в Москве (летом он неизменно уезжал в Ясную Поляну). Небольшой двухэтажный особняк в глубине сада привлекал к себе посетителей так же, как и яснополянская усадьба.

Толстой в Москве вёл такую же простую жизнь, как и в Ясной Поляне. Он сам возил себе на салазках воду, колол дрова, занимался сапожным ремеслом. До старости он сохранил замечательную физическую силу. Достаточно сказать, что в семьдесят лет он легко катался на коньках, в семьдесят пять лет увлекался велосипедным спортом, в восемьдесят лет быстро ездил верхом на лошади. Помимо литературной работы, он по-прежнему много внимания уделял и общественной деятельности. В 1882 г. он принял горячее участие в московской переписи населения, выбрав себе участок, населённый беднотой. С 1891 по 1894 г. — в неурожайные годы — он участвовал в организации помощи голодающим крестьянам.

В конце 1901 г. Толстой опасно заболел воспалением лёгких. Несколько месяцев он лечился в Крыму, в Гаспре. Здесь он часто встречался с М. Горьким и А. П. Чеховым, которых очень любил и ценил. Прекрасную характеристику Толстого на этом этапе его жизни мы находим в воспоминании М. Горького.

Вернувшись из Крыма, Толстой снова поселяется в Ясной Поляне, где прошла почти вся его жизнь, и до конца дней уже не покидает её.

Литературная деятельность после идейного перелома

Развитие взглядов Толстого последовательно привело его к пересмотру всей предшествующей литературной деятельности.

В трактате «Так что же нам делать?» он пишет: «Мы произвели пропасть людей и великих писателей, разобрали этих писателей по косточкам и написали горы критик, и критик на критики, и критик на критики критик, и картинные галереи собрали, и школы искусств разные изучили до тонкостей, и симфонии, и оперы у нас такие, что уже нам самим трудно становится их слушать. А что мы прибавили к народным былинам, легендам, сказкам, песням, какие картины передали народу и какую музыку?» Толстой утверждает, что «литература, так же как и откупы, есть только искусная эксплуатация, выгодная только для её участников и невыгодная для народа».

Он приходит к полному отрицанию своей предшествующей литературной деятельности, видя в ней лишь средство возбуждения греховных страстей. В соответствии с этим взглядом он переходит в 80-х годах к художественным произведениям, в которых главной своей задачей ставит учить народ нравственности. Так появляется целый ряд его маленьких нравоучительных рассказов для народа: «Чем люди живы?», «Свечка», «Два старика», «Бог правду видит, да не скоро скажет» и т. п. Поучительная тенденция звучит и в более крупных его произведениях 80—90-х годов: «Смерть Ивана Ильича» (1886), «Власть тьмы» (1886), «Крейцерова соната» (1890), «Плоды просвещения» (1891), «Хозяин и работник» (1895) и др.

В 80-х годах с целью дать дешёвую и полезную литературу для народа, Толстой организует книжное издательство «Посредник». Книжки «Посредника» ценой в одну-полторы копейки в громадном количестве распространялись в народной массе.

Решение Толстого покончить с художественной литературой взволновало его друзей и поклонников. И. С. Тургенев, умирая, пишет ему в предсмертном

письме: «Друг мой, вернитесь к литературной деятельности!.. Друг мой, великий писатель русской земли, внимайте моей просьбе!»

Впрочем, и сама жизнь, и потребность в литературной деятельности, и желание осветить в широком художественном полотне своё новое отношение к действительности толкали Толстого к художественному творчеству. Под влиянием всего этого отношение его к искусству в 90-х годах снова меняется. Он приходит к мысли, что работа над художественными произведениями даст ему возможность выразить те взгляды, которые сложились у него в последние десятилетия. В 1891 г. он записывает в дневнике: «Стал думать о том, как бы хорошо написать роман, освещающий его теперешним взглядом на вещи».

Таким романом явилось «Воскресение».

Роман «Воскресение»

Роман «Воскресение» написан Толстым в 90-х годах XIX в. (закончен в 1899 г.), в последний период его литературной деятельности, когда писатель, порвав со своим классом, перешёл на позиции патриархального крестьянства. В этот период, как указывает В. И. Ленин, Лев Толстой обрушился на все современные ему государственные, церковные, общественные, экономические порядки, основанные на порабощении масс, на нищете их, на разорении крестьян и мелких хозяев вообще, на насилии и лицемерии, которые сверху донизу пропитывают всю современную жизнь. В этой страстной критике Толстого звучал гневный голос трудового крестьянства. «Его (Толстого.— А. 3.) горячий, страстный, нередко беспощадно-резкий протест против государства и полицейски-казенной церкви передает настроение примитивной крестьянской демократии, в которой века крепостного права, чиновничьего произвола и грабежа, церковного иезуитизма, обмана и мошенничества накопили горы злобы и ненависти (В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 294).

Сюжет романа характеризуется развитием двух линий: жизненной судьбы Катюши Масловой и истории переживаний Нехлюдова. Линии эти перемежаются. Путь героя-дворянина в романе изображён Толстым как путь от дворянства к народу, к слиянию с ним. Первая сюжетная линия выдвигается, таким образом, как основная, главенствующая. Применяя художественную антитезу как основной приём развёртывания действия романа, Толстой попеременно проводит читателя то через картины жизни, взятые из социальных верхов (жизнь столичной знати, сановников), то через мрачные, душные казематы, зловонные тюрьмы, пересыльные пункты, разорённые нищие деревни. Это противопоставление, являясь основным принципом развёртывания образов, позволяет писателю со всей силой своего художественного гения раскрыть систему лжи и насилия, характерных для дворянско-буржуазного общества, и показать во всей полноте мир угнетателей и мир угнетённых. Помимо крестьянства и дворянства, Толстой вводит в роман революционную интеллигенцию. Так возникает третья сюжетная линия.

Показывая государственные учреждения и правительственный аппарат непосредственно от себя и через восприятие Нехлюдова духовно близкого ему, Толстой резко подчёркивает классовый характер государственных учреждений в капиталистическом обществе.

Рисуя суд, Толстой отмечает равнодушие судей к существу дел, рассматриваемых в суде, а ещё более к личностям подсудимых, преступно-небрежное отношение к судопроизводству, занятость каждого судьи, призванного решать судьбу человека, своими личными делами, в результате чего невиновные люди осуждаются на каторжные работы. Он показывает карьеризм представителей прокуратуры, добивающихся повышения по службе количеством обвинительных приговоров, достигнутых хотя бы и ценой явной лжи и переделок (поведение товарища прокурора в процессе мальчика, обвиняемого в краже половиков).

Столкнувшись с высшими бюрократическими сферами в Петербурге, Нехлюдов видит и здесь то же самое.

Нравственному разложению людей содействует, показывает Толстой, и церковь, тесно связанная с государством, как одно из орудий насилия, именем Христа освящающая творящееся в суде насилие, тюремные застенки (привод к присяге в суде, церковь в тюрьме, распятие Христа при входе

в тюрьму). Представители церкви обманывают народ «тайнством» превращения хлеба и вина в тело и кровь бога, проповедуют нестяжательство и в то же время наживают капиталы.

Главный герой романа — Нехлюдов.

Князь Нехлюдов — исключительная личность среди землевладельческого дворянства. Он многим напоминает излюбленных героев Толстого: Оленина, Безухова, Левина. Общее у Нехлюдова с названными героями — его напряжённые идейные искания, попытки прийти к «согласию с самим собой».

В заключительных строках романа мы видим Нехлюдова не протестантом против социального зла, а моралистом, который вычитывает из евангелия нормы поведения человека, обеспечивающие установление «царства бо- жия на земле». Так Толстой утверждает идею о непротивлении злу насил- ием, идею, осложнённую проповедью нравственного самоусовершенствования человека как единственного пути к радикальному изменению жизни людей.

В образе Масловой, как и в образе Нехлюдова, Толстым ставится и раз- решается проблема человеческого поведения в плоскости самоусовершенство- вания, морального «воскресения».

Историей жизни Масловой Толстой резко разоблачает «моральные устои» буржуазного общества, рисуя картины узаконенного разврата, пьян- ства, цинизма. Трудный путь на каторгу сближает Маслову с политическими ссыльными (Симонсоном, Марьей Павловной), и благодаря их высоким мо- ральным качествам движение Катюши к «воскресению» идёт уверенно и быстро. В конце романа мы видим уже женщину, рассматривающую своё будущее в духе отказа от эгоистических стремлений.

Так — показывает Толстой — совершалась победа «духовного» начала над «чувственным»; так, пройдя через неверие и отчаяние, «воскресла» к новой жизни Катюша Маслова.

Тяжёлое положение крестьянства Толстой описывал уже в произведе- ниях раннего периода («Утро помещика»). Положение это не улучшилось и через несколько десятилетий. В романе «Воскресение» Толстой открыто ука- зывает на это.

Описывая мрачными красками положение крестьян, Толстой не мог, ко- нечно, обойти в романе вопроса о той общественной группе, которая ставила своей задачей борьбу за народное счастье. Естественно, что идейные пози- ции Толстого определяли и его отношение к этой революционной группе.

Толстой выводит на страницах романа две группы революционеров: народников и социал-демократов.

К первой группе относятся Симонсон, Марья Павловна, Крыльцов и Набатов. Образы их Толстой рисует с явной симпатией, считая, что готов- ность этих людей к жертвенному служению народу и неприятие ими какого бы то ни было вида насилия делает их лучшими людьми своего времени.

Наоборот, с явным несочувствием изображает Толстой последователь- ных революционеров. Представителем их в романе является Новодворов. Рисуя его образ, Толстой подчёркивает в нём прежде всего «отсутствие свойств нравственных», «безграничную самоуверенность», стремление «пер- венствовать перед людьми».

Так отрицание революционных дел и теория непротивления злу насил- ием привели Толстого к неправильному изображению революционеров. Ошибочный по своей идейной направленности, выдвигающий в качестве средства борьбы с самодержавно-буржуазным порядком нравственное само- усовершенствование человека, непротивление злу насилем, моральную проповедь любви и добра, роман «Воскресение» ценен, однако, тем, что в нём великий писатель-реалист осветил важнейшие стороны жизни России конца XIX в., притом осветил их с точки зрения стоимиллионного угнетённого крестьянства. Он нарисовал поразительные по силе художественного масте- рства картины народных бедствий, дал беспощадную по глубине и страст- ности убеждения критику полещичье-капиталистического государства, гос- подствовавшего класса и казённой церкви — этой верной служанки государ- ства и воплощения лжи и лицемерия.

В. И. Ленин подчёркивал у Толстого особое искусство срывания «всех и всяческих масок». Блестящий пример этого срывания «всех и всяческих масок» мы имеем в романе «Воскресение» в описании богослужения в тюремной церкви. Здесь почти каждое слово художника — разоблачение религии.

**Позиции
Толстого
в 900-е годы**

Между тем время шло и ставило перед Толстым всё новые и новые задачи, разрешить которые с позиций своего крестьянско-патриархального мировоззрения Толстой не мог. Он и сам чувствовал это и переживал величайшие мучения. В дневнике его за 1896 г. есть запись: «И опять молюсь, кричу от боли. Запутался, завяз, сам не могу, но ненавижу себя и свою жизнь».

Литературная деятельность его не прекращается и в 900-е годы. В эти годы он не раз ещё заставлял правительство вздрогнуть от его гневных слов (статьи «Рабство нашего времени», «Одумайтесь!», «Неизбежный переворот» и др.). В 1908 г., в связи с многочисленными казнями периода столыпинской реакции, он бросает в лицо правительству свою резкую статью «Не могу молчать!».

Беспощадная критика капиталистической эксплуатации, разоблачение правительственных насилий, комедии суда и государственного управления, отмеченные Лениным у Толстого, таили в себе несомненную опасность для царского правительства. А. С. Суворин, редактор черносотенной газеты «Новое время», оценивая рост влияния Толстого, писал в 1901 г. в своём дневнике: «Два царя у нас: Николай второй и Лев Толстой. Кто из них сильнее? Николай второй ничего не может сделать с Толстым, не может поколебать его трон, тогда как Толстой, несомненно, колеблет трон Николая и его династии».

Правительство с тревогой следит за деятельностью великого писателя, но применять к нему суровые репрессии не решается.

В 80-х и в начале 90-х годов применить эти репрессии правительство так и не решилось. Когда Александру III советовали привлечь Толстого к ответственности, он заявил: «Я вовсе не намерен делать из него мученика и тем обратить на себя всеобщее негодование». А один жандармский генерал разъяснял самому Толстому, что «слава его слишком велика, чтобы русские тюрьмы могли её вместить». Мировая слава Толстого и опасение опорочить себя во мнении культурных стран останавливают на грани полумер и правительство Николая II. Одной из таких полумер было отлучение Толстого от церкви, проведённое синодом (высшим церковным учреждением России) в 1901 г. На основании этого постановления во всех церквях России ежегодно в одно из воскресений духовенство торжественно провозглашало «анафему» «еретику и богоотступнику» графу Толстому. Постановление это, впрочем, не достигло своей цели, так как способствовало ещё большей популяризации идей и имени Толстого.

По поводу этого отлучения Ленин писал: «Святейший синод отлучил Толстого от церкви... Этот подвиг зачтется ему в час народной расправы с чиновниками в рясах, жандармами во Христе,

с темными инквизиторами, которые поддерживали еврейские погромы и прочие подвиги черносотенной царской шайки» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 296).

В 1908 г. весь культурный мир отметил юбилей 80-летия Толстого. В. И. Ленин откликнулся на этот юбилей статьёй «Лев Толстой, как зеркало русской революции».

Толстой прожил после этого юбилея только два года.

В душе его давно уже созревала трагедия от сознания того, что идеал жизни, который он проповедовал, не осуществлён им до конца. Он, страстно призывавший людей к опрощению и отказу от всяких жизненных привилегий, всё-таки продолжал жить в кругу привилегированного общества, рядом с семьёй, которая жила в обстановке буржуазной культуры, и это невыносимо удручало его. В 1897 г. Толстой пишет: «Жизнь, окружающая меня, становится всё безумнее и безумнее: еда, наряды, игра всякого рода, суэта, шутки, швырянье денег, живя среди нищеты и угнетения, и больше ничего. И остановить это, обличить, усознать нет никакой возможности... И мне ужасно, ужасно тяжело... Зачем не дали мне хоть перед смертью пожить хоть год, хотя месяц свойственной мне жизнью, вне той лжи, в которой я не только живу, но участвую и утопаю...» То же настроение отражается и в дневнике Толстого. В 1907 г. он записывает: «Всё больше и больше, почти физически, страдаю от неравенства, богатства, излишества нашей жизни среди нищеты и не могу уменьшить это неравенство. В этом тайный трагизм моей жизни».

Всё чаще и настойчивее в душе великого писателя появляется мысль об уходе от семьи, о бегстве из привилегированного общества. Ему кажется, что условия жизни странника будут для него легче его «дикой жизни» в семье и что где-нибудь на юге России, в обстановке крестьянского быта, или даже в зарубежной Болгарии он скорее осуществит свой идеал простой, свободной жизни. Решение это, наконец, созрело.

Смерть Толстого 28 октября 1910 г., в одну из тёмных, сырых осенних ночей, 82-летний Толстой в сопровождении своего друга и врача Д. П. Маковицкого тайно и навсегда уехал из Ясной Поляны. Это был последний акт той многолетней жизненной драмы, которая разыгрывалась в душе великого писателя.

Здоровье 82-летнего Толстого не выдержало путешествия. В пути, в поезде, он простудился и, не доезжая до станции Астапово Рязано-Уральской железной дороги (теперь станция «Лев Толстой»), заболел воспалением лёгких. Начальник станции Астапово И. И. Озолин предоставил больному Толстому свою квартиру.

Весть об уходе великого писателя из Ясной Поляны и о его болезни быстро облетела газеты всего мира. Маленькая, неизвестная станция Астапово неожиданно приковала к себе внимание миллионов людей, с волнением ждавших теперь сообщений

газет о ходе болезни Толстого. И когда газеты с траурными каймами оповестили, что 7 ноября 1910 г. Лев Толстой скончался, смерть его потрясла культурный мир и переживалась как огромная тяжёлая утрата человечества.

Похоронили Толстого, по его желанию, в Ясной Поляне, на том месте у обрыва, где в детстве он с братьями искал волшебную «зелёную палочку» — секрет всеобщего счастья.

Там, в глуши парка, приблизительно в одном километре от усадьбы, на краю оврага, есть одинокая, скромная могила. Над ней тесно сплелись вершинами, словно охраняя покой великого старца, дубы, осины и липы. На могиле — ни креста, ни памятника. Лишь невысокий холм, летом покрытый густым ковром цветов, а зимой засыпанный снегом, указывает место, где лежит Толстой. Великий писатель остался здесь наедине с русской природой, которую он так любил и которую так гениально описывал.

«ВОИНА И МИР»

История создания романа Шестидесятые годы — время работы Толстого над романом «Война и мир» (1864—1869) — были периодом напряжённой классовой борьбы, развернувшейся вокруг крестьянского вопроса. Реформа 1861 г. не разрешила по существу вопроса о крестьянине, о его взаимоотношениях с помещиком. Многочисленные восстания, которыми ответило крестьянство на реформу, наглядно показывали недовольство и возмущение, вызванные реформой в крестьянской массе. Проблема «мужика» по-прежнему стояла в центре общественного внимания. В публицистике и художественной литературе с особой остротой ставились и освещались проблемы крестьянства и дальнейшего развития страны. Появляется особый интерес к произведениям, ставящим острые политические, философские и исторические вопросы. В свете исторического прошлого рассматриваются важнейшие вопросы эпохи.

Вот в этой-то общественной и литературной атмосфере и возникает у Л. Толстого мысль об историческом романе, но таком, который на материале истории дал бы ответ на жгучие вопросы современности. Толстой задумал столкнуть две эпохи: эпоху первого революционного движения в России — эпоху декабристов, и 60-е годы — эпоху революционных демократов.

К эпопее «Война и мир» Толстой подошёл от романа «Декабристы». В. 1856 г. после смерти Николая I были амнистированы оставшиеся в живых декабристы. Возвращение их из Сибири возбуждало естественный интерес к ним в русском обществе. В связи с этим у Толстого и зарождается тема романа «Декабристы». В нём Толстой предполагал описать семью декабриста, возвратившегося из Сибири. Но скоро он бросил начатое и перешёл к 1825 г., эпохе «заблуждений и несчастий» своего героя, а затем «другой раз бросил начатое и стал писать со времени

1812 года», желая показать молодость декабриста, совпавшую по времени с Отечественной войной. Но ему, как он сам отмечает, было «совестно» писать о торжестве России в борьбе с Бонапартом, и он переходит к эпохе 1805—1806 гг., времени «неудач» и «срама» России. Так, отойдя от 1856 к 1805 г., Толстой намеревается «провести уже не одного, а многих... героев и героинь через исторические события 1805, 1807, 1812, 1825 и 1856 годов».

Этот грандиозный замысел Толстой не осуществил. Но в связи с введением в роман исторических событий рамки его значительно расширились. Появились исторические деятели эпохи — Александр I, Наполеон, Кутузов, Сперанский и другие; более сложным стал жизненный путь основных персонажей романа — Андрея Болконского и Пьера Безухова; в роман вошёл — в качестве одного из основных героев — народ.

Так углубился в процессе работы идейный замысел писателя. Решив вначале показать только помещичью Россию, дворянство, Толстой в окончательной редакции романа нарисовал широчайшую картину жизни помещичьей и крестьянской России, дал изображение борьбы народа за свободу в первую четверть XIX в.

Работая над эпопеей «Война и мир», Толстой, по его словам, «любил мысль народную вследствие войны 12 года». «Я старался, — говорил он, — писать историю народа».

Показав решающую роль народа в исторических событиях общенационального значения, Толстой создал особый жанр романа, грандиозную по охвату жизни и масштабам повествования реалистическую эпопею.

Столичное и поместное дворянство В романе очень широко показан быт помещичьей России и мир аристократического барства. Здесь даны представители различных слоёв дворянства, с одной стороны — высшая бюрократическая и придворная знать (Курагины, Шерер и др.), с другой — московское разоряющееся барство (Ростовы), наконец, — независимая, оппозиционно настроенная аристократия (старик Болконский, Безухов). Особую группу составляет «гнездо штабных влиятельных людей».

Толстой рисует все эти слои дворянства в различном освещении, в зависимости от того, насколько они близки к народу — к его духу и мировоззрению.

Особенную неприязнь вызывают в Толстом люди типа Василия Курагина. Светский человек, карьерист и эгоист, князь Курагин стремится стать одним из наследников умирающего богатого вельможи — графа Безухова, а когда это не удаётся ему, он ловит богатого наследника — Пьера — и женит его на своей дочери — бездушной кокетке Элен.

Устроив эту свадьбу, он мечтает о другой: женить своего «беспокойного дурака» Анатоля на богатой княжне Болконской. Прочных убеждений, твёрдых моральных принципов Курагин не

имеет. Удивительно метко и ярко показывает это Толстой в поведении и высказываниях князя Василия в салоне Шерер, когда речь шла о возможности назначения Кутузова главнокомандующим. Хищничество, бездушие, беспринципность, умственная ограниченность, вернее, скудоумие являются характерными чертами Курагиных — отца и детей.

Неотразимую силу обличения Толстым великосветских вельмож подчёркивал Щедрин: «А вот наше так называемое высшее общество граф (Толстой.— *Ред.*) лихо прохватил».

В сатирическом освещении даны и завсегдатаи салона фрейлины Шерер во главе с самой хозяйкой. Интриги, придворные сплетни, карьера и богатство — вот их интересы, вот чем они все живут. Всё в этом салоне противно Толстому, как пропитанное насквозь ложью, фальшью, лицемерием, бездушием, актёрством. В этом кругу светских людей нет ничего правдивого, простого/естественного, непосредственного. Их речи, жесты, мимика и поступки определяются условными правилами светского поведения. Это расчётливое позёрство людей светской среды Толстой подчёркивает сравнением салона Шерер с прядильной мастерской, с машиной, механически выполняющей свою работу: «Анна Павловна... одним словом или перемещением опять заводила равномерную приличную разговорную машину». Или ещё: «Вечер Анны Павловны был пущен. Веретёна с разных сторон равномерно и не умолкая шумели».

К этой же категории светских людей относятся и такие карьеристы, как Борис Друбецкой и Берг, цель жизни которых — быть на виду, суметь получить «тёпленькое местечко», богатую жену, создать себе видную карьеру, пробраться к «верхам».

Беспощаден Толстой к администраторам, вроде Растопчина, которые были чужды народу, презирали народ и были презираемы народом.

Касаясь представителей власти — и гражданской, и военной,— Толстой показывает антинародность этой власти, бюрократизм и карьеризм подавляющего большинства её носителей. Таков, например, Аракчеев — правая рука Александра I, этот «верный исполнитель и блюститель порядка и телохранитель государя... исправный, жестокий и не умеющий выражать свою преданность иначе, как жестокостью».

Иначе рисует писатель поместное дворянство, представленное в романе Ростовым и Ахросимовой. Не скрывая бесхозяйственности и безалаберности Ильи Андреевича Ростова, приведших семью к разорению, Толстой с большой силой подчёркивает положительные фамильные качества членов этой семьи: простоту, жизнерадостность, радушие, гостеприимство, доброе отношение к дворовым и крестьянам, любовь и привязанность друг к другу, честность, отсутствие узкоэгоистических интересов.

Расточительность и бесхозяйственность старого графа исчезают у его детей. Сын его Николай, женившись на Марье Бол-

конской, становится хозяйственным баринoм, любующимся трудолюбивыми крестьянами. Секрет успеха Николая Толстой хочет видеть во внимании его к мужику, в умении перенять хозяйственный опыт крестьянина. «Он всеми силами души любил этот наш русский народ и его быт и потому только понял и усвоил себе тот единственный путь и приём хозяйства, которые приносили хорошие результаты». Он вёл хозяйство по-старому, не признавая никаких нововведений, особенно английских, и крестьяне, по словам Толстого, любили его: «...долго после его смерти в народе хранилась набожная память об его управлении. «Хозяин был... Наперёд мужицкое, а потом своё. Ну, и потачки не давал. Одно слово — хозяин».

Толстой затушёвывает жестокую систему помещичьего крепостного хозяйствования и выдвигает как идеал жизнь патриархального крестьянства.

С несомненной симпатией показана Толстым независимая и гордая семья Болконских: упрямый и властный старик, не склоняющий ни перед кем головы, не лишённый черт самодурства и тяжёлый в семейном быту, но образованный, честный, оппозиционно настроенный к придворным кругам и бюрократам-карьеристам (великолепна сцена приёма им в Лысых Горах князя Курагина); человек твёрдой воли, умный, ищущий смысл жизни князь Андрей и кроткая княжна Марья.

Толстой любовно описывает поместное дворянство. В семьях Ростовых и Болконских да ещё в Пьере Безухове и Ахросимовой. умной, прямой, сердечной женщине, Толстой видит русские народные начала, которые он резко противопоставляет началам буржуазно-европейским, воплощённым в представителях городского дворянства. Эти семьи поместных дворян ближе к народу, к его правде.

В огромной эпопее Толстого есть несколько героев, судьбу которых он раскрывает особенно внимательно. К числу их принадлежат прежде всего Андрей Болконский и Пьер Безухов.

Образ Андрея Болконского

Знакомя читателей с Андреем Болконским, Толстой рисует портрет своего героя. Князь Андрей Болконский был небольшого роста, весьма красивый молодой человек с определёнными и сухими чертами. В салоне Шерер, где мы впервые встречаем его, у него *усталый, скупающий взгляд*, часто «гримаса портит его красивое лицо». Но когда к нему подошёл Пьер, Болконский «улыбнулся неожиданно доброй и приятной улыбкой».

При беседе с Пьером «его сухое лицо всё дрожало нервическим оживлением каждого мускула; глаза, в которых прежде казался потушенным огонь жизни, теперь блеснули лучистым ярким блеском». И так везде и всегда: сухой, гордый и холодный со всеми, кто неприятен ему (а ему неприятны карьеристы, бездушные эгоисты, бюрократы, умственные и нравственные ничтожества), князь Андрей добр, прост, искренен, откровенен



Наташа у больного Андрея.
С рисунка художника В. А. Серова.

с лицами простыми, чуждыми всякой фальши и лжи. Он уважает и ценит тех, в ком видит серьёзное внутреннее содержание.

Князь Андрей — богато одарённая натура. У него незаурядный ум, отличающийся склонностью к серьёзной, глубокой работе мысли и самоанализу; при этом он вовсе чужд мечтательности и связанного с нею «туманного философствования». Однако это не сухой, рассудочный человек. У него богатая душевная жизнь, глубокие чувства. Князь Андрей — человек сильной воли, активная, творческая натура, он стремится к широкой общественной и государственной деятельности. Эта потребность поддерживается в нём присущим ему честолюбием, стремлением к славе и власти. Следует сказать, однако, что князь Андрей не способен к сделкам с совестью. Он честен, и стремление к славе сочетается у него с жадой бескорыстного подвига.

Сложная и глубокая натура, князь Андрей живёт в период общественного возбуждения, которое охватило образованные круги дворянства в годы Отечественной войны, в той атмосфере, в которой формировались будущие декабристы. В такой обстановке человек глубокого, трезвого ума, князь Андрей, обогащённый разнообразными знаниями, критически относясь к окружающей действительности, ищет смысла жизни в деятельности, которая принесла бы ему моральное удовлетворение.

Война разбудила в нём честолюбие. Головокружительная карьера Наполеона заставляет и его мечтать о своём «Тулоне», но он думает завоевать его не уклонением в штабе от опасностей, а в бою, своей храбростью. Так князь Андрей поступает под Аустерлицем. Но после тяжёлого ранения под Аустерлицем у него наступает резкая психическая реакция: он убеждается в мелочности своих честолюбивых целей.

Под влиянием всего испытанного им на войне князь Андрей впадает в мрачное, угнетённое настроение, переживает тяжёлый душевный кризис. В беседе с Пьером, навестившим его в Богучарове в это время, он, раздражительный, нервный, развивает перед своим собеседником теорию жизни, совершенно ему несвойственную. «Жить для себя, избегать теперь этих двух зол (угрызения совести и болезни) — вот вся моя мудрость теперь». Но этой «мудрости» Пьер не верит — и справедливо: все качества князя Андрея и его жизненная практика (меры улучшения быта крестьян, частичное освобождение их) этому противоречат.

Встреча с Наташей в Отрадном возродила к жизни князя Андрея. У него появилась потребность в широкой государственной деятельности. Он едет в Петербург и сходитя здесь с виднейшим деятелем эпохи — Сперанским. Но скоро натура Сперанского, человека холодного ума, отталкивает его. Он почувствовал фальшь в Сперанском — и рассеялись его иллюзии о возможности плодотворной деятельности в среде бюрократов и придворных партий. Он снова переживает разочарование.

У князя Андрея большая воля к жизни, и к жизни именно с людьми: «Надо, чтобы не для одного меня шла жизнь, чтобы на всех она отражалась и чтобы все жили со мной вместе».

Опасность, нависшая над страной, преобразила князя Андрея. Патриотизм князя Андрея чётко сформулирован в словах его, сказанных накануне Бородина: «Французы разорили мой дом и идут разорить Москву, оскорбили и оскорбляют меня всякую минуту. И так же думают Тимохин и вся армия. Надо их казнить».

Путь князя Андрея — путь постепенного сближения с народом. Главное своё назначение он видит в служении народу. Князь Андрей заботится о своих крестьянах: перечисляет несколько сот своих крепостных в «вольных хлебопашцев» (т. е. отпускает их на свободу, наделив землёй), для других заменяет барщину оброком и т. п.

Когда началась Отечественная война, князь Андрей добровольно идёт в армию. Он отказывается служить в штабе при «особе государя». По его убеждению, только служба в действующей армии даст ему уверенность, что он будет полезен на войне. Получив в командование полк, князь Андрей ещё больше сближается с народом. «В полку его называли *наш князь*, им гордились и его любили». Таким образом, в душевном обновлении князя Андрея главную роль сыграли простые русские солдаты.

Тяжёлая рана, полученная на Бородинском поле, обрывает деятельность князя Андрея. Но пытливая мысль его продолжает работать и во время болезни. Лёжа на перевязочном пункте, он подводит итог своему жизненному пути.

Князю Андрею страстно хочется жить, и в то же время он думает: «Но разве не всё равно теперь?.. А что будет там (т. е. после смерти. — *Ред.*) и что такое было здесь? Отчего мне было жалко расставаться с жизнью? Что-то было в этой жизни, чего я не понимал и не понимаю».

И в эти минуты его осеняет огненная мысль об огромной, всеобщей, всепрощающей любви к людям, которую он принёс бы, если бы остался жив.

Но князю Андрею не суждено было оправиться от раны. В Ярославле, куда его перевезли Ростовы, он понял, что умирает. В полубреду, в часы страдальческого уединения он мучительно раздумывает о том, что такое вечная любовь, и приходит к сознанию, что она требует отречения от жизни: «Всё, всех любить, всегда жертвовать собой для любви значило никого не любить, значило не жить этою земною жизнью». Это был явный признак душевного перелома.

Однако, когда рядом с ним снова оказалась Наташа, князь Андрей опять возвращается к мысли о жизни и о земной любви. «Всё, что есть, всё существует только потому, что я люблю», — рассуждает он. Так борются в его душе два противоречивых утверждения: *любовь есть жизнь* и *любовь есть смерть*.

Побеждает второе. «Душа его была не в нормальном состоянии», — поясняет автор. Князь Андрей приходит в конечном итоге к идеалистическому пониманию любви и смерти: «Любовь есть бог, и умереть — значит, мне, частице любви, вернуться к общему и вечному источнику». Он сам понимал, что в этих мыслях чего-то недоставало, что в них «что-то было одностороннее, личное, умственное — не было очевидности».

Незадолго до смерти ему снится тяжёлый сон. Во сне он снова борется за жизнь, испытывая мучительный страх смерти. Но смерть и во сне побеждает, и князь Андрей просыпается с мыслью, что смерть — это освобождение. С этой мыслью он и умирает.

Предсмертные мысли его — мысли человека, надломленного болезнью и страданиями, не свойственные трезвому уму князя Андрея. Для духовного облика князя Андрея характерны не эти

предсмертные размышления, окрашенные мистицизмом, а его пытливый, трезвый, материалистический ум, его стремление к общественной деятельности, его любовь к народу, борьбе за счастье которого он посвятил бы жизнь, если бы не умер от раны. Смерть оборвала его искания.

Духовный облик князя Андрея и вся его деятельность дают право предположить, что если бы он остался жив, искания привели бы его в стан декабристов.

Образ Пьера Безухова Пьер Безухов по своему характеру, по складу своей натуры отличается от князя Андрея Болконского.

Князь Андрей — по преимуществу натура волевая, интеллектуальная. У него трезвый, положительный ум, практический, волевой характер. Его путь — путь к народу через преодоление индивидуализма.

Пьер Безухов — преимущественно натура эмоциональная. Характерные черты его — ум, склонный к «мечтательному философствованию», свободомыслие, рассеянность, слабость воли, отсутствие инициативы. Это не значит, что князь Андрей не способен испытывать глубокое чувство, а Пьер — слабый мыслитель; тот и другой — натуры сложные. Термины «интеллектуальный» и «эмоциональный» означают в данном случае преобладающие черты духовных сил этих незаурядных личностей.

Пьер резко выделяется из среды лиц, находящихся в салоне Шерер, где мы впервые знакомимся с ним. Это «массивный, толстый молодой человек со стриженной головой, в очках, в светлых панталонах по тогдашней моде, с высоким жабо и в коричневом фраке». Взгляд у него «умный и вместе робкий, наблюдательный и естественный».

Главная его черта — искание «успокоения, согласия с самим собой». Весь жизненный путь Пьера — непрестанные искания смысла жизни, поиски жизни, которая гармонировала бы с потребностями его сердца и приносила бы ему моральное удовлетворение. В этом он похож на Андрея Болконского.

Путь Пьера, как и путь князя Андрея, это путь к народу. Ещё в период увлечения масонством он решает посвятить свои силы благоустройству крестьян. Он считает необходимым отпустить своих крепостных на свободу, думает об учреждении в своих сёлах больниц, приютов и школ. Правда, хитрый управляющий обманывает Пьера и создаёт только видимость проведённых реформ. Но Пьер искренне уверен, что крестьянам его теперь живётся хорошо.

Настоящее сближение его с простым народом начинается в плену, когда он знакомится с солдатами и Каратаевым. У Пьера зарождается стремление опроститься, слиться совершенно с народом.

Барская жизнь, светские салоны, роскошь томят и не удовлетворяют Пьера, Он болезненно чувствует свою оторванность от



Пьер Безухов обличает современные порядки.
С рисунка художника В. А. Серова.

народа и бесполезность своего существования. Он упорно ищет выхода, решения вопроса о смысле жизни. «Он искал этого в филантропии, масонстве, в рассеянности светской жизни, вине, в героическом подвиге самопожертвования, в романтической любви к Наташе; он искал этого путём мысли, и все эти искания и попытки — все обманули его». Найти смысл жизни помогает ему простой солдат-крестьянин Платон Каратаев,

Когда Москва была занята французами, Пьер остался в Москве, но ушёл из своего дома. Попав в плен, он в общении с народом, с простыми людьми, с Каратаевым «обретает то спокойствие и довольство собой, к которым он тщетно стремился прежде». Здесь он «узнал не умом, а всем существом своим, жизнью, что человек сотворён для счастья, что счастье в нём самом, в удовлетворении естественных человеческих потребностей».

Теперь линия жизни и поведения Пьера коренным образом изменилась. Раньше он, углублённый в свой внутренний мир, мало интересовался окружающей его действительностью. Теперь он присматривается к людям, прислушивается к ним, начинает видеть людей и вещи, как они есть. У него появляется практический взгляд на вещи. Он критически начинает анализировать окружающую его жизнь; в нём зарождается и растёт склонность к активному протесту.

В эпилоге Толстой показывает нам Пьера одним из деятелей тайного общества. Излагая перед Николаем Ростовым свои мысли и свою «программу», Пьер резко критикует власть: «В судах воровство, в армии палка; шагистика, поселения мучат народ; просвещение душат. Что молодо, честно, то губят». Цель жизни теперь для Пьера ясна: сводить «независимых» и «дейтельных» людей в общество борцов против общественного и политического зла.

Так Пьер, преодолев каратаевский фатализм и непротивленчество, впоследствии приходит к идеям декабризма.

Наташа Ростова и Мария Болконская В 50-х годах в романах Тургенева «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне» мы встречаем девушек с большими запросами к жизни, со стремлением выйти за пределы интересов только семейного быта. В 60-е годы Чернышевский в образе Веры Павловны («Что делать?») даёт особый тип новой женщины, ставит проблему женского равноправия, эмансипации женщины.

Толстой, полемически заостряя свой роман против революционно-демократической идеологии шестидесятников-разночинцев, противопоставляет образу новой женщины Чернышевского образ Наташи, воплощающей толстовский идеал женщины.

Образ Наташи дан в динамике её духовного роста.

Вначале перед нами тринадцатилетняя девочка, «черноглазая, с большим ртом, некрасивая, но живая». Она была «в том милом возрасте, когда девочка уже не ребёнок, а ребёнок ещё не девушка».

Общая любимица семьи, Наташа и сама полна любви ко всем, ласки и радости. Она вполне уверена, что жизнь — это сплошной праздник, а окружающий мир — чудесная гармония.

Вот она с разбегу влетает в гостиную с куклой Мими в руках, задыхаясь от смеха, и в комнату словно врывается солнечный луч.

Вот она в «цветочной» комнате прячется между кадок цветов и, случайно подсмотрев и подслушав объяснение в любви Николая

и Сони, по-детски подражает им, просит Бориса поцеловать её и спрашивает его: «Навсегда? до самой смерти?»

А вот она в день именин, на званом обеде, в присутствии большого количества чинных гостей, звонко и капризно кричит через весь стол:

— Мама! какое пирожное будет?..

Разговор гостей сразу смолкает...

Наташа отстала только тогда, когда ей сообщили, что будет ананасное мороженое.

— Вот и спросила,— прошептала Наташа.

«Порох», «зелье девка», «казак» — любовно характеризуют этого живого подростка окружающие.

На наших глазах Наташа растёт, постепенно раскрывая другие черты своего характера. Подрастая, она превращается в обаятельную девушку, пленяющую всех своей жизнерадостностью и непосредственностью. Секрет этого обаяния кроется в богатстве её натуры, в её «переполненности жизнью».

Мы видим Наташу в Отрадном до того взволнованную прелестью родной природы и красотой весенней ночи, что, высунувшись из окна, она готова куда-то улететь.

Мы встречаем Наташу на первом в её жизни аристократическом балу, замирающей от страха, что её никто не пригласит на вальс. Неожиданно, по просьбе Пьера, приглашённая на тур князем Андреем, Наташа сияет от счастья. Как хорошо характеризуют её впечатлительность переливы её различных чувств на этом балу, переходы от робости к надежде и ожиданию, от страха к восторгу и упоению своей молодостью и успехом! Первый же выезд в «большой свет» принёс Наташе торжество.

Наташа — дворянка, аристократка. Однако, вращаясь в дворянской среде, она всем существом своим близка к народу и его поэзии. Народная музыка, песни и пляски захватывают её. В Михайловке она замирает, слушая, как дядюшка исполняет на гитаре русскую песню «По улице мостовой». Страстное желание сплясать подхватывает Наташу.

«— Ну, ну, голубчик, дядюшка,— таким умоляющим голосом застонала Наташа, как будто жизнь её зависела от этого...

— Ну, племянница! — крикнул дядюшка, взмахнув к Наташе рукой, оторвавшей аккорд.

Наташа сбросила с себя платок, который был накинут на ней, забежала вперёд дядюшки и, подпёрши руки в боки, сделала движение плечами и стала.

Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала,—эта графинечка, воспитанная эмигранткой-французенкой, этот дух, откуда взяла она эти приёмы?.. Но дух и приёмы эти были те самые, неподражаемые, не изучаемые, русские, которых и ждал от неё дядюшка...»

В этой русской пляске сказалась и любовь Наташи ко всему народному, и её русская талантливость, артистичность её натуры.

Наташа живёт больше сердцем и чувствами, чем головой. Пьер говорит о ней, что она «не устаивает быть умной». Доверчивость, непривычка критически относиться к людям, восхищение красотой привели её к увлечению Анатоном Курагиным. Это была ошибка, стоившая ей дорого.

Однако в обстановке семейно-бытовой Наташа проявляет и ум, и деловитость, и практичность. Во время сборов Ростовых к отъезду из Москвы она обнаруживает удивительную хозяйственность, сумев хорошо уложить в ящики все дорогие вещи.

Во время этих сборов раскрываются и другие стороны натуры Наташи: её бесконечная доброта и патриотизм. По настоянию Наташи все подводы Ростовых были освобождены от вещей и отданы для раненых. Все богатства Ростовых были брошены в Москве. И что значили эти богатства, на взгляд Наташи, когда дело шло о спасении русских солдат и офицеров!

В обозе Ростовых ехал в своей коляске и умирающий Андрей Болконский. Встреча с ним, глубокое горе, которое пережила Наташа из-за сознания страшной вины перед любимым человеком, бессонные ночи, проведённые ею у изголовья больного, показали, сколько мужества и твёрдости таилось в душе этой хрупкой девушки.

Время исцеляет страдания Наташи. Это тем более естественно, что жизненные идеалы её несложны: они лежат не в социальной, а в семейной сфере.

В эпилоге мы видим Наташу замужем. И вот здесь-то, говорит Толстой, она нашла себя, своё место в жизни. Она сильно изменилась по сравнению с девической порой своей жизни. «Черты лица её определились и имели выражение спокойной мягкости и ясности», но в ней не было уже огня того оживления, которое составляло её прелесть. «Толки и рассуждения,— полемически заявляет Толстой,— о правах женщины, об отношениях супругов, о свободе и правах их, хотя и не назывались ещё, как теперь, вопросами, были тогда точно такие же, как и теперь; но эти вопросы не только не интересовали Наташу, но она решительно не понимала их». Все её интересы сосредоточены на своём доме, муже, детях. Вне этого круга для неё нет жизни. Таков идеал женщины, по мнению Л. Толстого.

Княжна Марья Болконская во многом не похожа на Наташу Ростову. В то время как Наташа живёт преимущественно сердцем, княжна Марья, привыкшая к одиночеству, любит размышлять. Насколько Наташа жизнерадостна и экспансивна, настолько княжна Марья робка и сдержанна. Наташа ищет личного счастья, а княжна Марья видит своё назначение в отречении и жертве.

Наконец, насколько Наташа внешне ярка и обаятельна, настолько княжна Марья не отличается красотой; только когда её лучистые глаза загораются под влиянием какого-либо сильного чувства, она становится прекрасной.

Но есть у Наташи и княжны Марьи и общие черты. Обе они патриотки. Наташа не задумываясь пожертвовала богатствами московского дома Ростовых ради спасения раненых. И княжна Марья бросает имение на произвол судьбы при приближении французов.

Когда родине грозит опасность, в ней просыпаются фамильные черты — гордость, мужество, твёрдость. Так было в Богучарове, когда компаньонка-француженка предложила ей остаться в имении и довериться милости французского генерала, милости врагов России, своей родины. И «хотя для княжны Марьи было всё равно, где бы ни оставаться и что бы с ней ни было, но она чувствовала себя вместе с тем представительницей своего покойного отца и князя Андрея. Она невольно думала их мыслями и чувствовала их чувствами».

И ещё одна черта роднит Наташу и княжну Марью. Княжна Марья выходит замуж за Николая Ростова, и Толстой, рисуя их семейную жизнь, говорит о счастье, которое она, как и Наташа, нашла в семье.

Так решает Толстой вопрос о назначении женщины, ограничивая её интересы рамками семейной жизни.

Изображение войны Вторая тема романа — война.

Изображая военные события, Толстой не только даёт широкие полотна, рисующие такие батальные картины, как Шенграбенское, Аустерлицкое и Бородинское сражения, но широко показывает и психологию отдельной человеческой личности, вовлечённой в поток военных действий. Главнокомандующие армиями, генералы, штабное начальство, строевые офицеры и солдатская масса, партизаны — все эти разнообразные участники войны, носители самой различной психологии, показаны Толстым с поразительным мастерством в самых разнообразных условиях их боевой и «мирной» жизни. При этом писатель, сам бывший участник войны на Кавказе и обороны Севастополя, стремится показать настоящую войну, без всяких прикрас, «в крови, в страданиях, в смерти», с глубокой и трезвой правдой рисуя и прекрасные качества народного духа, чуждого показной храбрости, мелочности, тщеславия, карьеризма, и, с другой стороны, наличие всех этих черт у большинства офицеров-дворян, особенно аристократов.

В «Войне и мире» дано изображение двух войн: за границей — в 1805—1807 гг. и в России — в 1812 г.

Изображая войну 1805—1807 гг., Толстой рисует различные картины военных действий и разнообразные типы её участников. Читатель видит героический переход отряда Багратиона к деревне Шенграбен, Шенграбенское и Аустерлицкое сражения, талантливого полководца Кутузова и бездарного австрийского генерала Мака, мужество и героизм русских солдат и скверную работу интендантства, честных и мужественных командиров и карьеристов, использующих войну в личных целях. Типичен для штаб-

ных офицеров Жерков, который после своего изгнания из главного штаба «не остался в полку, говоря, что он не дурак во фронте ляжку тянуть, когда он при штабе, ничего не делая, получит наград больше, и сумел пристроиться ординарцем к князю Багратиону».

Но наряду с людьми типа Жеркова Толстой показывает и настоящих героев, прекрасных в своей простоте, скромности, находчивости в минуту опасности, стойких и твёрдых в исполнении своего воинского долга. Рисуя Шенграбенское сражение, Толстой с особой симпатией показывает ротного командира Тимохина, рота которого «одна удержалась в порядке» и, вдохновлённая примером своего командира, неожиданно атаковав французов, отбросила их, дав возможность восстановить порядок в соседних батальонах.

А вот другой незаметный герой — капитан Тушин. Это «небольшой, сутуловатый человек». В его фигуре «было что-то особенное, совершенно не военное, несколько комическое, но чрезвычайно привлекательное». У него «большие, умные и добрые глаза». Тушин — это простой и скромный человек, живущий одной жизнью с солдатами. Во время сражения он не знает ни малейшего страха, весело и оживлённо командует, в решительные моменты советуясь с фельдфебелем Захарченко, к которому он относится с большим уважением. С горсткой солдат, таких же героев, как и их командир, Тушин с удивительным мужеством и героизмом выполняет своё дело, несмотря на то что прикрытие, стоявшее подле его батареи, ушло по чьему-то приказанию в середине дела. И его «батарея... не была взята французами только потому, что неприятель не мог предполагать дерзости стрельбы четырёх никем не защищённых пушек». Только получив приказ отступать, Тушин оставил позицию, увозя два уцелевших орудия.

Рисуя сражение, Толстой показывает и моменты героических атак, и моменты неразберихи, как, например, под Аустерлицем, когда «по рядам пронеслось неприятное сознание совершающегося беспорядка и бестолковщины, и войска стояли, скучая и падая духом». Сцены ранений, увечий, смерти дополняют общую картину сражений, показывая настоящее лицо войны.

Но эта война 1805—1807 гг. велась за пределами России, смысл и цели её были непонятны и чужды народу. Иное дело — война 1812 г. Её Толстой и рисует иначе. Эту войну он изображает как войну народную, справедливую, которая велась против врагов, посягавших на независимость страны.

Полумиллионная армия, завоевавшая себе в Европе славу непобедимой, армия, предводительствуемая крупным полководцем Наполеоном, обрушилась всей своей грозной силой на Россию. Но она натолкнулась на мощное противодействие. Против врага сплочённо встали армия и народ, защищавшие свою страну, свою независимость.



Кутузов поздравляет русских солдат с победой. С рисунка художника П. И. Жигалова.

Чувство патриотизма, охватившее русских при вступлении врага в пределы России, объединило, показывает Толстой, лучшие слои общества в единое целое. Страна знала, за что она сражается, и сознание правоты своей борьбы придало русским громадную силу. С особой полнотой это раскрылось в Бородинском сражении. Это сражение, говорит писатель, было нравственной победой русских. На Бородинском поле французское войско получило смертельную рану. Последующие события доби́ли врага.

Но Толстой показал, что не только армия, войско, но и весь народ встал на защиту «священной земли русской». Перед вступлением французов в Москву «всё население, как один человек, бросая своё имущество, потекло вон из Москвы, показывая этим отрицательным действием всю силу своего народного чувства». И такое явление наблюдалось не только в Москве. «Начиная от Смоленска, во всех городах и деревнях русской земли... происходило то же самое, что происходило в Москве...»

Народ проявлял, однако, свой патриотизм не только таким отрицательным путём. Он восстал против дерзких завоевателей и прямо, активно. Сильной, могучей волной поднималось партизанское движение. «Дубина народной войны поднялась со всею своей грозною величественной силой». Патриотический подъём в народе хорошо выражен в словах одного ополченца: «Всем народом навалиться хотят, одно слово — Москва. Один конец сделать хотят».

Толстой показывает партизанские отряды Денисова и Долохова, рассказывает о каком-то дьячке, вставшем во главе отряда, о старостихе Василисе, побившей сотни французов. «Партизаны уничтожали великую армию по частям. Они подбирали те опавшие листья, которые сами собой сыпались с иссохшего дерева—французского войска, и тогда трясли это дерево». Враг был разгромлен и изгнан.

Так закончилась война — агрессивная, захватническая со стороны французов, и народная, защищавшая независимость своей родины,— со стороны русских. Основную роль в победе Толстой приписывает народу, тем Карпам и Власам, которые «не везли сена в Москву за хорошие деньги, которые им предлагали, а жгли его», тому Тихону Щербатому из села Покровского, который в партизанском отряде Денисова был «самым полезным и храбрым человеком». Войско и народ, сплочённые в своей любви к родной стране и в ненависти к врагам-захватчикам, одержали решительную победу над армией, внушавшей ужас всей Европе, и над её полководцем, признанным миром гениальным.

Подлинным полководцем народной войны, воплотившим дух всего русского народа, Толстойводит Кутузова. Писатель показывает нам его и как простого, хорошего человека, презирающего всё показное, и как мудрого исторического деятеля, и как полководца.



Михаил Илларионович Кутузов.

Как основную черту Кутузова Толстой подчёркивает его связь с народом, «то народное чувство, которое он носил в себе во всей чистоте и силе его». «Только признание в нём этого чувства заставило народ... выбрать его, против воли царя, в предводителя народной войны. И только это чувство поставило его на... высшую человеческую высоту». Своим, родным чувствуют Кутузова солдаты и лучшие люди из дворян.

Андрей Болконский так объясняет Пьеру замену Барклая де Толли Кутузовым: «Пока Россия была здорова, ей мог служить чужой, и был прекрасный министр; но как только она в опасности, нужен свой, родной человек».

В своей философии истории Толстой стоял на неправильных позициях: исходя из стихийности исторического процесса, он отрицал роль личности в истории.

В романе Толстой высмеивает культ «великих личностей», созданный буржуазными историками. Он правильно считает, что ход истории решает народная масса. Но оценка роли народной массы принимает у него религиозную окраску. Он приходит к признанию фатализма, утверждая, что все исторические события предопределены свыше.

Выразителем своих взглядов в романе Толстой делает полководца Кутузова.

Основу его взгляда составляет сознание, что творцом истории, исторических событий является народ, а не отдельные личности (герои) и что всякие рационалистически построенные теории, как бы хороши они ни казались,— ничто перед той силой, которой является настроение, дух массы.

«Долголетним военным опытом,— пишет о Кутузове Толстой,— он знал и старческим умом понимал, что руководить сотнями тысяч человек, борющихся со смертью, нельзя одному человеку, и знал, что решают участь сражения не распоряжения главнокомандующего, не место, на котором стоят войска, не количество пушек и убитых людей, а та неуловимая сила, называемая духом войска, и он следил за этою силою и руководил ею, насколько это было в его власти».

Толстой приписал Кутузову и свой ошибочный фаталистический взгляд на историю, согласно которому исход исторических событий заранее предрешён. Андрей Болконский говорит о Кутузове:

«Он ничего не придумает, ничего не предпримет, но он всё выслушает, всё запомнит, всё поставит на своё место, ничему полезному не помешает и ничего вредного не позволит. Он понимает, что есть что-то сильнее и значительнее его воли,— это неизбежный ход событий,— и он умеет видеть их, умеет понимать их значение и ввиду этого значения умеет отречься от участия в этих событиях, от своей личной воли, направленной на другое...»

Отрицая роль личности в истории, Толстой стремился сделать Кутузова только мудрым наблюдателем исторических событий, лишь пассивным созерцателем их. Это, конечно, было ошибкой Толстого. Она неизбежно должна была привести к противоречивой оценке Кутузова. Так оно и получилось. В романе выступает полководец, чрезвычайно точно оценивающий ход военных событий и безошибочно направляющий их. При помощи хорошо обдуманного плана контрнаступлений Кутузов губит Наполеона и его армию.

Следовательно, в ряде существенных черт Кутузов в романе показан исторически верно: он обладает большим стратегическим мастерством, долгие ночи продумывает план кампании, выступает активным деятелем, за внешним спокойствием скрывающим громадное волевое напряжение. Так художник-реалист преодолевал философию фатализма.

Носитель народного духа и народной воли, Кутузов глубоко и верно понимал ход вещей, в самом разгаре событий давал им правильную оценку, подтверждающуюся впоследствии. Так, он правильно оценил значение Бородинского сражения, сказав, что это — победа. Как полководец Кутузов стоит выше Наполеона.

Для ведения народной войны, какой была война 1812 г., и нужен был, говорит Толстой, такой полководец. С изгнанием, французов миссия Кутузова была выполнена. Перенесение войны в Европу требовало другого главнокомандующего.

«Представителю русского народа после того, как враг был уничтожен, Россия освобождена и поставлена на высшую ступень своей славы, русскому человеку, как русскому, делать было больше нечего. Представителю народной войны ничего не оставалось, кроме смерти. И он умер».

Изображая Кутузова как народного полководца, как воплощение народных мыслей, воли и чувства, Толстой нигде не впадает в схематизм. Кутузов — живое лицо. Такое впечатление создаётся у нас прежде всего потому, что Толстой наглядно, ярко рисует нам портрет Кутузова — его фигуру, походку и жесты, мимику, его глаз, то светящийся приятной ласковой улыбкой, то принимающий насмешливое выражение.

Толстой даёт нам его то в восприятии различных по характеру и социальному положению лиц, то рисует от себя, углубляясь в психологический анализ своего героя. Глубоко человеческим и живым делают Кутузова сцены и эпизоды, изображающие полководца в беседах и разговорах с близкими и приятными для него лицами, вроде Болконского, Денисова, Багратиона, его поведение на военных советах, в битвах под Аустерлицем и Бородином.

Речь Кутузова разнообразна по своему лексическому составу и синтаксическому строю. Он прекрасно владеет великосветской речью, когда говорит или пишет царю, генералам и другим представителям аристократического общества. «Я говорю только одно, генерал,— говорит Кутузов с приятным изяществом выражений и интонаций, заставлявшим вслушиваться в каждое неторопливо сказанное слово.— Я только одно говорю, генерал, что ежели бы дело зависело от моего личного желания, то воля его величества императора Франца давно была бы исполнена». Но он великолепно владеет и простым народным языком. «А вот что, братцы. Я знаю, трудно нам, да что же делать! Потерпите: не долго осталось... Выпроводим гостей, отдохнём тогда»,— говорил он солдатам, встретив их по дороге от Красного к Доброму. А в письме к старику Болконскому он обнаруживает архаические черты канцелярского стиля этой эпохи: «Себя и вас надеждой льщу, что сын ваш жив, ибо в противном случае в числе найденных на поле сражения офицеров, о коих список мне подан через парламентёров, и он бы поименован был».

Речь Кутузова (как и других героев в эпосе) богата самыми разнообразными интонациями — от официально-торжественной до фамильярно-бытовой.

Кутузов выступает в романе как живое лицо.

Проблема «мужика» в романе. Образы Платона Каратаева и Тихона Щербатого

В романе, насчитывающем 559 действующих лиц, большое место уделено изображению крестьянства. Но показано оно своеобразно. В годы создания романа крестьянская проблема стояла особенно остро. Однако Толстой, идя вразрез с революционной крестьянской демократией, затушёвывает остроту классовых противоречий между крестьянством и помещиками. В романе нет ни жестоких бар, ни несчастных слуг. Бунт в Богучарове возникает как-то стихийно, случайно и объясняется особым характером богучаровских крестьян, живших долгое время без барина, и тем, что вообще было мало помещиков в этой местности. Прокламации французов, призывавшие жителей остаться в своих деревнях, ходили среди крестьян этих мест. Но вспыхнувший на этой почве «бунт» принимает чисто пассивный характер и выражается лишь в отказе крестьян дать Марье Болконской лошадей для выезда её из имения. Подавляя «бунт» всего три человека. И тут же Толстой рассказывает о внезапном переломе в настроении крестьян. «Бунтари» не только выполняют всё требуемое от них, но весело, с улыбками и особой заботливостью укладывают на подводы барские вещи.

Выступая с таким антиисторическим изображением картин крепостного быта и предупреждая возможные упреки критики, Толстой прямо заявляет: «Я знаю, в чём состоит этот характер времени, которого не находят в моём романе,— это ужасы крепостнического права, закладывание жён в стены, сечение взрослых сыновей, Салтычиха и т. п., и этот характер того времени, который живёт в нашем представлении, я не считаю верным и не желаю выразить».

Толстой чрезвычайно высоко ставит земледельческий труд, считая, что он морально очищает человека. В крестьянстве он видел особый мир, сближение с которым может оздоровить человека из привилегированных классов. И в романе Толстой освещает крестьян с морально-психологической, а не с классовой стороны. Образ Каратаева должен был наиболее полно воплотить все лучшие черты русского крестьянства, как его понимал Толстой. Пьер Безухов встречается с Каратаевым в исключительно тяжёлых условиях, в бараке для военнопленных, куда его привели после расстрела французами ни в чём не повинных русских людей. Пьер сам только что, благодаря счастливой случайности, избежал смерти. Бессмысленность и жестокость происшедшего разрушили в душе Пьера убеждение в благоустройстве мира. «Он чувствовал, что возвратиться к вере в жизнь — не в его власти». В этот момент душевной катастрофы Пьер и встречается с Платоном. Первое впечатление от Каратаева было впе-

чтение благообразия и простоты, своеобразной душевной гармонии. При первом же вопросе Каратаева к Пьеру «такое выражение ласки и простоты было в певучем голосе, что... у Пьера задрожала челюсть, и он почувствовал слёзы». Когда он на другой день увидел Каратаева, «первое впечатление чего-то круглого подтвердилось вполне. Он восхищается Каратаевым».

У Каратаева личное, индивидуальное заслонено «роевым», слитностью с крестьянским миром, в котором автор не желает видеть сложности классовых противоречий. Непротивленство подчёркнуто и характером пословиц и поговорок, которыми полна речь Каратаева: «Не нашим умом, а божьим судом»; «Рок головы ищет»; «Наше счастье, дружок, как вода в бредне: тянешь — надулось, а вытащишь — ничего нету».

В образе Каратаева Толстой пытался воплотить черты идеализируемого им патриархального крестьянства. Между тем «каратаевщина» в патриархальном крестьянстве была одной из причин, тормозивших демократическое освободительное движение в России. Толстой не хотел видеть, что часть крестьянства активно боролась против помещиков, даже выступала с оружием в руках.

Каратаев олицетворяет в романе только некоторую часть русского крестьянства. Следует подчеркнуть, что простой народ, солдаты не склонны восхищаться Каратаевым: они относятся к нему снисходительно, добродушно — и только.

Победой над Наполеоном русская армия обязана была не Каратаевым, а таким народным героям, как Тихон Щербатый. Тихон Щербатый — крестьянин из отряда Денисова, предстаёт перед нами человеком богатырской силы. Мастер на все руки, он «одинаково верно, со всего размаха, раскалывал топором брёвна и, взяв топор за обух, выстрагивал им тонкие колышки и вырезывал ложки».

Обладающий живой народной смёткой, расторопный и изворотливый, он отличается той достаточной хитрой чудаковатостью, которая служит объектом постоянных шуток в отряде Денисова. Внешне спокойный и уравновешенный, Щербатый непримирим к врагам родной земли, он днём и ночью выслеживал французов, уничтожал и забирал их в плен. «Тихон, сначала исправлявший чёрную работу раскладки костров, доставления воды, обдирания лошадей и т. п., скоро оказал большую охоту и способность к партизанской войне. Он по ночам уходил на добычу и всякий раз приносил с собой платье и оружие французское, а когда ему приказывали, то приводил и пленных». Умело используя приёмы и формы партизанской борьбы, Щербатый проявляет замечательный героизм и беззаветную отвагу.

В образе Щербатого ярко отражены та народно-патриотическая устремлённость, тот героизм, которые противостоят каратаевскому смирению и покорности. Именно в образе этого бесстрашного, находчивого партизана, страстно ненавидящего врага

и всю свою богатырскую силу, удадь, находчивость, выносливость отдающего делу защиты родины, воплощены в романе лучшие типические черты характера русского крестьянина-воина.

Образ Наполеона

Кутузову как носителю русской народной мысли и народного чувства противостоит в романе Наполеон. Толстой развенчивает этого полководца и выдающегося исторического деятеля. Рисуя внешний облик Наполеона, автор романа говорит, что это был «маленький человек» с «неприятно-притворной улыбкой» на лице, с «жирной грудью», «круглым животом» и «жирными ляжками коротеньких ног». Толстой показывает Наполеона как самовлюблённого и самонадеянного властителя Франции, упоённого успехом, ослеплённого славой, приписывающего своей личности движущую роль входе исторических событий. Даже в маленьких сценах, в малейших жестах чувствуется, по мнению Толстого, безумная гордость Наполеона, его актёрство, самомнение человека, привыкшего верить, что каждое движение его руки рассыпает счастье или сеет горе среди тысяч людей. Раболепие окружающих вознесло его на такую высоту, что он действительно верил в свою способность изменять ход истории и влиять на судьбы народов.

В противоположность Кутузову, не придающему решающего значения своей личной воле, Наполеон выше всего ставит себя, свою личность, считает себя сверхчеловеком. «Только то, что происходило в его душе, имело интерес для него. Всё, что было вне его, не имело для него значения, потому что всё в мире, как ему казалось, зависело только от его воли». Слово «я» — любимое слово Наполеона. В Наполеоне подчёркнуты эгоизм, индивидуализм и рассудочность — черты, отсутствующие у Кутузова, народного полководца, думающего не о своей славе, а о славе и свободе отечества.

Противоречия Толстого

Раскрывая идейное содержание романа, мы уже отмечали своеобразие в трактовке Толстым отдельных тем романа. Так, мы уже говорили, что Толстой, идя вразрез с революционной крестьянской демократией, затушёвывает в романе остроту классовых противоречий между крестьянством и помещиками; раскрывая, например, беспокойные мысли Пьера Безухова о тяжёлом положении крепостных рабов, он в то же время рисует картины идиллических взаимоотношений помещиков и крестьян в имении и доме Ростовых. Мы отмечали также черты идеализации в образе Каратаева, своеобразие трактовки роли личности в истории и т. п.

Чем объяснить эти особенности романа? Источник их нужно искать в мировоззрении Толстого, отражавшем противоречия его времени.

Толстой был великий художник. Роман его «Война и мир» — один из величайших шедевров мирового искусства, гениальное произведение, в котором широта эпического размаха сочеталась с изумительной глубиной проникновения в душевную жизнь лю-

дей. Но Толстой жил в России в переходную эпоху, в эпоху ломки общественных и экономических устоев жизни, когда страна переходила от феодально-крепостнического строя к капиталистическим формам жизни. Бурно протестуя, по словам Ленина, «против всякого классового господства», Толстой, помещик и аристократ, нашёл выход для себя в переходе на позиции патриархального крестьянства. В. И. Ленин в своих статьях о Толстом с замечательной глубиной вскрыл все противоречия, какие сказались в мировоззрении и творчестве Толстого в связи с переходом его на позиции патриархального крестьянства. Противоречия эти не могли не отразиться и в художественной структуре романа «Война и мир». Толстой, великий реалист и протестант, в конечном счёте одержал победу над Толстым, религиозным философом, и создал произведение, не имеющее себе равного в мировой литературе. Но читая роман, мы всё же не можем не почувствовать противоречий мировоззрения его автора.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА РОМАНА

Композиция романа

Содержание «Войны и мира» охватывает большой исторический период — от 1805 до 1820 г., т. е. около пятнадцати лет. В романе даны картины военной и мирной жизни. Это два центра, вокруг которых размещаются автором исторические и общественно-бытовые события того времени.

В связи с этим в романе раскрываются два основных конфликта. Первый — борьба России с армией Наполеона. Кульминационным моментом этого конфликта является Бородинская битва, развязкой его — изгнание Наполеона из России. Второй конфликт — борьба передового дворянства (Андрея Болконского и Пьера) с консерватизмом правительственных сфер и общественного быта. Она находит своё выражение в мучительных идейных поисках Андрея и Пьера. Кульминационный момент этого конфликта — спор Пьера Безухова с Николаем Ростовым, развязка — вступление Пьера в тайное общество.

Повествование ведётся автором в эпическом тоне; широко и свободно развёртывается действие романа; спокойно и размеренно движется рассказ; отношения между людьми развиваются во множестве живых эпизодов.

Широко изображён в произведении социально-исторический и семейно-бытовой фон эпохи: перед читателем проходят разнообразные картины военной жизни, от царского двора и генерального штаба до партизанского отряда, и жизни частной, семейной, от рождения до смерти. В громадной галерее образов показаны представители различных классов и социальных групп, дано художественное отражение социальных потрясений, которые характеризовали жизнь России и Запада первой четверти XIX в.

И хотя в центре романа лежит хроника жизни трёх дворянских фамилий — Ростовых, Болконских и Безуховых, но сквозь историю их жизни ярко выступает вся эпоха в её существенных, характерных, типических сторонах. Ясно ощущаются те сдвиги в общественной жизни России, которые закономерно вели её к революционному движению декабристов; эпоха подготовки 14 декабря 1825 г. выступает перед читателем художественно наглядно. Неразрывная связь между судьбами отдельных людей и обществом, в котором они живут, выделяется в романе с предельной ясностью и художественным совершенством.

Основной приём композиции романа — антитеза. Её полюсы — Наполеон и Кутузов, воплощающие диаметрально противоположные философско-нравственные принципы. Все основные персонажи распределены между этими полюсами, тяготея то к одному, то к другому.

Контрастно противостоят Петербург и деревня, бюрократическое светское дворянство и поместное, живущее в своих усадьбах.

Большое внимание Толстой уделяет изображению переломов, переворотов в общественной жизни. Он обладал необычайной способностью рисовать те перемены, которые происходят в человеке под влиянием переломов в социальной жизни. Вот отчего в «Войне и мире» одно из центральных мест занимает история исканий, разочарований и новых поисков своего места в жизни любимых героев писателя — Андрея Болконского и Пьера Безухова. Государственная система России того времени тормозила развитие жизни, задерживала прогрессивное движение страны, держала народ в рабстве и нищете. В таких условиях наиболее умные и образованные люди, естественно, вставали в оппозиционное отношение к правящим кругам. Вынужден был замкнуться в своём поместье умный и деятельный старик Болконский; его сын, князь Андрей, переходит от разочарования к разочарованию. И на службе в штабах, в Петербурге, он убеждается, что честный и одарённый человек не может активно участвовать в политической и общественной жизни России. То же разочарование выпадает и на долю Пьера Безухова, который ни в светской жизни, ни в масонстве, ни в филантропии не находит удовлетворяющей его деятельности; только в эпилоге романа писатель рисует его удовлетворённым, нашедшим свой путь в жизни — путь члена тайного общества, борющегося против социального зла.

То обстоятельство, что эти искания и разочарования характеризуют таких непохожих по характеру людей, как Андрей Болконский и Пьер Безухов, убедительно говорит о том, что тут дело не в характере человека, а в социальной обстановке. Разочарования и искания Болконского и Безухова отражают то умственное движение, те настроения и душевные сомнения, которые толкнули лучшую часть русского дворянства к организации тайных обществ и привели к восстанию 14 декабря 1825 г.

Реализм Толстого

Горький говорил о Толстом, что произведения его «написаны со страшной, почти чудесной силой».

Эта сила изображения жизни определяется

непревзойдённым реализмом творчества Толстого.

В произведениях Толстого нет никаких следов фантастики и изощрённости. Великий писатель пылливо всматривается в жизнь, внимательно следит за биением её пульса, напряжённо слушает, чутко обоняет и осязает — и вот со страниц его произведений встают картины действительности, трепещущие как сама жизнь. Так, вооружённый методом тончайшего реализма, рисует Толстой «непревзойдённые картины русской жизни» (В. И. Ленин).

В. И. Ленин называет реализм Толстого «самым трезвым реализмом». Рисуя сочными, многоцветными красками русскую действительность, Толстой в то же время выступает в роли судьи фальшивых сторон жизни, безбоязненно срывая «все и всяческие маски» с людей и жизни. Достаточно указать на изображение ужасов войны в романе «Война и мир», на рассуждение Андрея Болконского о сущности войны (в главе XXV третьего тома романа) и характеристику великосветского общества в романе, чтобы понять «страшную» разоблачающую силу реализма Толстого.

Приём разоблачения, свойственный Толстому, выражается, в частности, в том, что он любит называть вещи «своими именами». Так, маршальский жезл он называет в романе «Война и мир» просто палкой, а пышную церковную ризу в романе «Воскресение» — парчовым мешком.

Стремлением Толстого к реализму объясняется и то, что Толстой беспристрастно указывает недостатки в характере даже любимых героев. Он не скрывает, например, что Пьер Безухов с головой бросался в безудержный разгул, что Наташа изменила князю Андрею и т. п.

Стремление к глубочайшей жизненной правде вплоть до «срывания всех и всяческих масок» — основная черта художественного реализма Толстого.

Тот же глубочайший реализм мы видим в приёмах психологического анализа Толстого.

Лев Толстой — один из величайших художников-психологов в мировой литературе.

Главная особенность Толстого как художника-психолога заключается, по определению Чернышевского, в том, что «его интересует самый процесс и едва уловимые явления этой внутренней жизни, сменяющиеся одно другим с чрезвычайной быстротой и неистощимым разнообразием».

Толстой сам говорит о привлекательности для художника задачи написать такое произведение, в котором душевная жизнь героев была бы изображена во всей её сложности, противоречивости и многообразии, Ему кажется очень важным «ясно пока-

зять текучесть человека, что он, один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильное существо».

«Текучесть человека», динамика характера, «диалектика души»¹ — вот то, что стоит в центре внимания Толстого-психолога.

Как в жизни всё изменяется, развивается, движется вперёд, так и душевная жизнь его героев даётся как сложный процесс, с борьбой противоречивых настроений, с глубокими кризисами, со сменой одних душевных движений другими. Герои его и любят, и страдают, и ищут, и сомневаются, и заблуждаются, и верят. Один и тот же герой у Толстого знает и прекрасные порывы ввысь, и тонкие, нежные и душевные движения, и срывы, и падения в бездну низких, грубых, эгоистических настроений. Он, выражаясь словами Толстого, предстаёт перед ними то как злодей, то как ангел.

Этот приём изображения «текучести человека» мы можем найти в любом романе Толстого. Душевная жизнь Пьера Безухова, как мы уже видели, полна противоречий, исканий и срывов. Долохова мы знаем как циника и бесшабашного гуляку — и в то же время в душе этого человека мы находим самые нежные, трогательные чувства к матери. Стоит вспомнить образы Андрея Болконского, Пьера Безухова и Наташи Ростовской, и нам станет ясно, с каким художественным мастерством Толстой изображает «диалектику души» своих героев, сложность и «текучесть» человеческого характера.

Самые приёмы изображения героев у Толстого очень разнообразны, и многогранны, и неповторимы.

Приёмы раскрытия образа у Толстого Великий художник слова, Толстой был удивительным мастером портрета. Каждый образ, созданный Толстым, запоминается как вполне определённая личность.

Достигает этого писатель разнообразными художественными приёмами.

Рисуя внешность человека, Толстой обычно подчёркивает в ней какую-либо деталь, чёрточку, настойчиво её повторяя, и благодаря этому данное лицо врезывается в память и уже не забывается. Таковы, например, «лучистые глаза и тяжёлая поступь» Марьи Болконской, «короткая верхняя губа с усиками» у жены Андрея Болконского, массивность и неуклюжесть Пьера, верхняя губа Долохова, «энергически опускавшаяся на крепкую нижнюю острым клином», в связи с чем «в углах образовывалось постоянно что-то вроде двух улыбок, по одной с каждой стороны».

Люди с примитивной психологией, лишённые сложных душевных переживаний, раскрываются Толстым через одну их внешность. По внешнему облику Берга, как он дан Толстым, можно сразу разгадать его характер и жизненные стремления. «Свежий,

¹ «Диалектика души» — выражение Чернышевского, применённое им при оценке художественного метода Л. Толстого.

розовый гвардейский офицер, *безупречно вымытый, застёгнутый и причёсанный*, держал янтарь у середины рта и розовыми губами слегка вытягивал дымок, выпуская его *колечками* из красивого рта. Берг говорит всегда *очень точно, спокойно и учтиво*. Безупречная внешность, любование собой, поза, стремление подчеркнуть свою принадлежность к лучшему обществу видны в каждой чёрточке внешнего облика Берга. Самоуверенность, привычка к властвованию и аристократическая гордость князя Василия Курагина тонко охарактеризованы Толстым одной фразой: он «не умел ходить на цыпочках».

— Прекрасным средством характеристики человека является его *речь*. Основные персонажи романа — дворяне, получившие воспитание у иностранцев-гувернёров; они говорят то по-французски, то по-русски. Но даже в их русском языке много галлицизмов, т. е. речь их строится по нормам синтаксиса французского языка. Так, например, Пьер говорит: «Революция уже сделала своё время»; Николай Ростов: «*Ежели бы князь Андрей Николаевич не был бы жив, то, как полковой командир, в газетах это сейчас было бы объявлено*». У старинных дворян французская речь легко уживалась с фамильярно-бытовым русским просторечием и областными говорами.

Интересно отношение Толстого к этим формам языка. На французском языке у Толстого обычно говорит придворно-аристократическая бюрократия, а симпатичные автору лица прибегают к французскому языку преимущественно тогда, когда они вступают в атмосферу великосветского салона или входят в общение с персонажами из офрануженной аристократии (так, например, поступает Андрей Болконский). Даже Пьер Безухов, воспитанный за границей, после встречи с Каратаевым почти не пользуется французским языком. А старый граф Ростов вообще плохо говорит по-французски. Марья Дмитриевна Ахросимова всегда говорит по-русски и говором, близким к крестьянскому. Вот образцы её речи: «Ты что, греховодник... чай скучаешь в Москве? Собак гонять негде?» «Знаю, что зелье девка, а люблю!»

Но Толстой знает, что речь героев в своём содержании далеко не всегда правдиво характеризует их, особенно светское общество, лживое и пользующееся словом не столько для обнаружения, сколько для прикрытия своих подлинных мыслей, чувств и настроений. Поэтому писатель, чтобы сорвать с героев маски, показать их подлинное лицо, широко и мастерски использует жесты, взгляды, улыбки, интонации, невольные движения своих героев, которые труднее подделать. Замечательно в этом отношении построена сцена встречи Василия Курагина с фрейлиной Шерер (в самом начале романа). Тщеславие, самодовольство князя Василия хорошо передаётся «*светлым* выражением его *плоского* лица», «тихими и покровительственными интонациями» его речи, «которые свойственны состарившемуся в свете и при дворе значительному человеку», его «холодным и скучающим тоном», его

улыбкой, в большинстве случаев внешней, заученной, светски любезной. Но вот Шерер в разговоре упомянула его сыновей. Это было больное место князя Василия. Слова Шерер вызвали реплику Курагина, сопровождавшуюся улыбкой уже другого характера: «Ипполит по крайней мере покойный дурак, а Анатолий — беспокойный. Вот одно различие», — сказал он, улыбаясь более естественно и одушевлённо, чем обыкновенно, и при этом особенно резко выказывая в сложившихся около его рта морщинах что-то неожиданно грубое и неприятное». И затем помолчал, «выражая жестом свою покорность жестокой судьбе». Так улыбки, жесты и речь князя Курагина в её интонациях раскрывают его позёрство и актёрство. Недаром Толстой не раз сравнивает его с актёром.

Любимые герои Толстого, напротив, взглядами, улыбкой, жёстами и мимикой лучше, чем словами, обнаруживают свойства своей души. Говоря, например, что письма Наташи к Андрею Болконскому «представлялись ей скучной и фальшивой обязанностью» и не доставляли ей утешения, Толстой это так поясняет: «Она не умела писать, потому что не могла постигнуть возможности выразить в письме правдиво хоть одну тысячную долю того, что она привыкла выражать *голосом, улыбкой и взглядом*».

Вспомним ещё эпизод встречи Николая Ростова с Соней, когда он, приехав в отпуск, не знает, как ему держать себя с любимой девушкой. «Он поцеловал её руку и назвал её вы — Соня. Но глаза их, встретившись, сказали друг другу «ты» и нежно поцеловались».

Любимые герои Толстого — люди со сложным душевным миром. В раскрытии таких характеров Толстой прибегает к разным приёмам: к прямой характеристике от автора, к автохарактеристике героя, к внутренним диалогам и размышлениям и т. п.

Внутренние монологи и внутренние диалоги позволяют автору обнаружить такие сокровенные мысли и настроения героев, передать которые другим путём (например, при помощи прямой авторской характеристики) было бы трудно без нарушения законов художественного реализма.

К таким монологам и диалогам Толстой прибегает очень часто. Образцом «внутреннего монолога» с элементами диалога могут служить размышления раненого князя Андрея в главе XXXII третьего тома романа. Вот ещё образец «внутреннего монолога» — размышления Наташи, детски-непосредственно рассуждающей о себе: «Что за прелесть эта Наташа!» — сказала она опять про себя словами какого-то третьего собирательного мужского лица. — Хороша, голос, молода, и никому она не мешает, оставьте только её в покое» (гл. XXIII второго тома).

Внешний мир с его вещами и явлениями тоже искусно используется Толстым для характеристики героев. Так, описывая настроения Наташи после неожиданного отъезда Андрея Болкон-

ского (перед сватовством), Толстой сообщает, что Наташа совсем успокоилась и «надела то старое *платье*, которое было ей особенно известно *за доставляемую им по утрам весёлость*».

Пейзаж в романе

Толстой — гениальный пейзажист. В его пейзажах поражает прежде всего необычайная наблюдательность писателя и художественная чуткость к запахам и краскам, к тончайшим оттенкам жизни природы. Он отметит и молодые «зелёные клейкие листья» берёзы, и зеленеющий где-то кустарник, и «сочную, тёмную зелень дуба», и лунный свет, ворвавшийся в комнату, и свежесть весенней ночи. Вспомним чудесно описанную охоту в Отрадном. И люди, и животные, и природа выступают здесь как показатели мощной силы жизни, её полнокровия.

Пейзаж выполняет в романе различные функции. Наиболее общей особенностью пейзажа Толстого является соответствие этого пейзажа настроению героя.

Разочарование, мрачное настроение князя Андрея после разрыва с Наташей окрашивает в мрачные тона и окружающий пейзаж. «Он посмотрел на полосу берёз, с их неподвижной желтизной, зеленью и белой корой, блестящих на солнце. «Умереть... чтобы меня убили, завтра, чтобы меня не было... чтобы всё это было, а меня бы не было...»

Его томят страшные предчувствия и мучительные мысли о смерти. И эти берёзы с их светом и тенью, и эти курчавые облака, и этот дым костров — всё это вокруг преобразилось для него и показалось чем-то страшным и угрожающим. А поэтичность натуры Наташи, наоборот, раскрывается на фоне весенней лунной ночи в Отрадном.

В других случаях пейзаж непосредственно воздействует на человека, просветляя и умудряя его. Князь Андрей, раненный под Аустерлицем, смотрит на небо и думает: «Да! Всё пусто, всё обман, кроме этого бесконечного неба». Дуб, который дважды встречает на своём пути князь Андрей, совершенно по-разному раскрывает ему «смысл жизни»: в одном случае он кажется князю Андрею олицетворением безнадёжности, в другом — символом радостной веры в счастье.

Наконец, Толстой использует пейзаж как средство характеристики реальной обстановки. Вспомним хотя бы сильный туман, расстилавшийся сплошным молочно-белым морем над окрестностями Аустерлица. Благодаря этому туману, закрывавшему позиции французов, русские и австрийские войска были поставлены в худшее положение, так как не видели неприятеля и неожиданно столкнулись с ним лицом к лицу. Наполеон же, стоявший на высоте, где было совершенно светло, мог безошибочно руководить войсками.

Важно подчеркнуть, что Толстой смотрит на природу чисто материалистически, не вкладывая в неё никакого таинственного, религиозного смысла и содержания.

Язык романа Стиль Толстого представляет собой дальнейшее развитие русского литературного языка, разработанного в творчестве Пушкина, Лермонтова, Гоголя и их продолжателей. Он питается, с одной стороны, речью народной, преимущественно крестьянской, с другой — языком художественной и научной литературы, с третьей — разговорной речью дворянской интеллигенции.

Язык «Войны и мира» богат, красочен и разнообразен.

Авторская речь строится на основе общенационального русского литературного языка. Но в то же время в языке Толстого много бытовых русских слов, особенностей областных говоров, например: *зеленя, гумны, насупротив, зазимки, в поперечь волку* и др.

Простой народный язык выступает ярко у Толстого в тех местах, где он говорит о народе. Рассказывая о партизанской войне, Толстой пишет: «*Дубина народной войны поднялась со всей своей грозной и величественной силой и... опустилась и гвоздила французов до тех пор, пока не погигло всё нашествие*».

Живая народная речь особенно выразительно звучит у героев из народной массы: Тихона Щербатого, Платона Каратаева, солдат. Вот Тихон разговаривает с Денисовым: «Да что же серчать-то,— сказал Тихон,— что ж, я не видал французов ваших? Вот дай позатемняет, я тебе каких хошь, хоть троих приведу». *Серчать, позатемняет, каких хошь* — это всё слова и выражения безыскусственной крестьянской речи. Безыскусственность речи героев особенно заметно выступает в фразах, где народ *заменяет* средний род женским. Один из солдат говорит на привале, у костра: «Спину погреешь, а *брюха замёрзла*. Вот *чуда*». Такой оборот народной речи сохранился в некоторых районах нашей страны до сих пор (см. роман М. А. Шолохова «Поднятая целина»).

Но роман Толстого — исторический роман. Толстому необходимо было точно передать колорит литературного и разговорного языка первой четверти XIX в. Он стремился к тому, чтобы в романе звучало «эхо» голосов изображаемой эпохи. Толстой добился этого.

Вот как, например, говорит член франкмасонской ложи при вступлении Пьера в масоны: «Не словами *только*, но иными средствами, которые на истинного искателя мудрости и добродетели действуют, может быть, сильнее, нежели словесные *только* объяснения...» И тяжёлое синтаксическое построение этой фразы, и слово *только* (в значении *только*) характерны для торжественных речей конца XVIII и начала XIX в.

Стремлением Толстого сохранить колорит речи начала XIX в. объясняется и обилие так называемых «историзмов» в языке романа, т. е. слов, исчезнувших вместе с предметами и явлениями, характерными для той или иной исторической эпохи (*брегет*, т. е. часы, *клавикорды* и пр.).

Исследователи проводят ряд аналогий между языком романа Толстого и языком эпохи Пушкина.

Так, у Толстого есть фраза: «Ничто не мешало Наполеону идти в эти *полуденные* губернии». У Пушкина мы читаем: «Земли *полуденной* волшебные края». У Толстого говорится: «Николай сел за *клавикорд*», у Пушкина: «Садился он за *клавикорды*» и т. п.

Так как у дворянского общества первой четверти XIX в. был в широком употреблении модный французский язык, то и великосветское общество в романе Толстого говорит полурусским, полуфранцузским языком. «О да, *ma tante*» (ма тант — тётушка); «Знаешь, *mon cher*» (мон шер — мой дорогой); «По правде вам сказать, *entre nous...*» (антр ну — между нами). Так Толстой передаёт особенности салонной речи дворянской аристократии.

Толстой писал: «Когда я пишу историческое, я люблю быть до малейших подробностей верным действительности». Речь героев романа, как и описание исторических событий, у него всегда верна действительности.

Реалистическую манеру Толстого характеризуют и изобразительные средства языка романа.

Сравнения Толстого отличаются простотой и точностью. Толстой считал, что они должны облегчать читателю понимание мысли автора, а не удивлять эффектами неожиданных сопоставлений.

Вот характеристика улыбки Наташи в главе XVI четвёртого тома романа. Наташа, измученная страданиями, вызванными смертью князя Андрея и Пети, взглянула на Пьера — «и лицо с внимательными глазами с трудом, с усилием, *как отворяется заржавевшая дверь*, улыбнулось...» Ещё пример: при появлении Багратиона «разбросанные в разных комнатах гости, как *встряхнутая рожь на лопате*, собрались в одну кучу».

Эпитеты Толстого тоже точны и конкретны. Стремлением к точности изображения душевных настроений объясняется обилие в романе сложных прилагательных. Взгляд героев автор определяет то как *вопросительно-сердитый*, то как *недовольно-вопросительный*, то как *насмешливо-вызывающий*, то как *счастливо-спокойный* и т. п.

Особую трудность для каждого писателя составляет изображение сложных душевных настроений. В этих случаях писатели используют обычно приём однородных определений, подобранных по признаку синонимичности (например: *усталый, страдальческий, несчастный* вид). Толстой и в этом случае оказывается оригинальным художником. Для изображения сложного психологического переживания он прибегает часто не к подбору синонимов, а, наоборот, к использованию антонимов. Так, в романе

«Война и мир» мы встречаем *беззаботно-усталые* лица солдат, *весёлые, безобразные* ругательства, *прекрасные, наглые* глаза Долохова. Кажется, что к прилагательному *усталый* нужно было бы подобрать какое-нибудь другое по признаку синонимичности (*усталый, мрачный, задумчивый* и т. д.). Толстой даёт контрастное определение: *беззаботно-усталые лица*. Получается неожиданно и в то же время глубоко правильно, если оценить обстановку, в которой находились солдаты, отступавшие по грязи от наседавшего неприятеля.

Стремление Толстого к естественности и точности изображения жизни наложило своеобразный отпечаток даже на синтаксическое строение его речи. Говоря о языке романа «Война и мир», мы уже указывали на громоздкость и тяжеловесность его отдельных фраз.

Приведём пример сложного предложения Толстого с многочисленными придаточными предложениями и с союзами *если бы, что, чтобы*: «Что бы делала Соня, *если бы* у неё не было радостного сознания того, что она не раздевалась три ночи *для того, чтобы* быть наготове исполнять в точности все предписания доктора, и что она теперь не спит ночи *для того, чтобы* не пропустить часы, *в которые* нужно давать пилюли...» Толстой был мастером художественного слова и тщательно отделял свои рукописи. В основе его синтаксических длиннот лежит нарочитое, сознательное стремление к наиболее точному выражению своих творческих замыслов. Толстой «лепил» свои образы, как лепит произведения художник-скульптор.

Он стремился обычно не рассказать, а показать психический процесс во всей его цельности и нерасчленённости. Это стремление и приводило его иногда к громоздким синтаксическим конструкциям. С другой стороны, и борьба с искусственностью литературно-книжного языка, с его изысканностью и закруглённостью слога сознательно вела Толстого по пути его своеобразного синтаксического новаторства. Можно сказать, следовательно, что синтаксис Толстого целиком обусловлен его стремлением к строгому реализму.

В области языка, как и во всей своей художественной работе, Толстой борется за правду и простоту, за реализм, за беспощадное разоблачение словесных штампов, ходячих фраз, за точное, неприкрашенное изображение жизни в художественном и публицистическом слове.

Такое слово и создаёт Толстой, опираясь на язык народа, который не прикрывает фразой, как светское общество, свои настоящие мысли и чувства, а идёт к слову от жизни, от дела, от живого влияния, отчего и бывают так метки его определения. «В России,— писал Толстой в Статье «О народном образовании»,— мы часто говорим дурным языком, а народ всегда хорошим». Вот за этот-то хороший язык народа — точный, реалистический — и боролся Толстой.

По призывающей весь роман идее, утверждающей народную правду, эпопея «Война и мир» является подлинно народным произведением, великой патриотической поэмой, прославляющей героизм русского народа в одну из значительнейших эпох его славной истории.

ТОЛСТОЙ В ОЦЕНКЕ В. И. ЛЕНИНА

Творческая деятельность Толстого продолжалась около шестидесяти лет. За этот огромный промежуток времени до неузнаваемости изменился и экономический, и общественно-политический, и культурный быт России. От феодально-крепостнического строя страна, пройдя сложный и противоречивый путь капиталистического развития, пришла к революции 1905 года. А всего через семь лет после смерти Толстого наступила Великая Октябрьская социалистическая революция.

Мог ли Толстой, великий художник, свидетель того, как всё в России «перевернулось» и только начинало «укладываться», не отразить сложных противоречий эпохи? Нет, не мог.

Классический образец того, как нужно подходить к оценке творчества Толстого, не искажая его, указывая и положительные стороны, и недостатки, связывая его деятельность с общественной жизнью эпохи, подходить подлинно исторически, дал в статьях о Толстом В. И. Ленин.

Ленин посвятил Толстому семь статей, написанных в 1908—1911 гг. В этих статьях, с одной стороны, дана оценка мирового значения Толстого как художника, с другой — вскрыты противоречия и слабые стороны творчества Толстого.

С наибольшей глубиной анализ этих противоречий дан в замечательной статье В. И. Ленина «Лев Толстой, как зеркало русской революции», написанной после революции 1905 года, в 1908 г.

Ленин пишет в этой статье: «Противоречия в произведениях, взглядах, учениях, в школе Толстого — действительно кричащие. С одной стороны, гениальный художник, давший не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы. С другой стороны — помещик, юродствующий во Христе. С одной стороны — замечательно сильный, непосредственный и искренний протест против общественной лжи и фальши,— с другой стороны, «толстовец», т. е. истасканный, истеричный хлюпик, называемый русским интеллигентом, который, публично бия себя в грудь, говорит: «я скверный, я гадкий, но я занимаюсь нравственным самоусовершенствованием; я не кушаю больше мяса и питаюсь теперь рисовыми котлетками».

«С одной стороны, беспощадная критика капиталистической эксплуатации, разоблачение правительственных насилий, комедии суда и государственного управления, вскрытие всей глубины противоречий между ростом богатства и завоеваниями цивили-

зации и ростом нищеты, одичалости и мучений рабочих масс; с другой стороны,— юродивая проповедь «непротивления злу» насилием. С одной стороны, самый трезвый реализм, срывание всех и всяческих масок; — с другой стороны, проповедь одной из самых гнусных вещей, какие только есть на свете, именно: религии, стремление поставить на место попов по казенной должности попов по нравственному убеждению, т. е. культивирование самой утонченной и потому особенно омерзительной поповщины».

В свете этих противоречий мы и должны рассматривать творчество великого писателя.

Указав на противоречия Толстого, В. И. Ленин в своих статьях о Толстом гениально вскрыл причину и источник этих противоречий. Он разъяснил, что они были выражением взглядов и настроений патриархального крестьянства, на позиции которого Толстой перешёл, порвав со всеми привычными взглядами дворянской среды.

Ленин писал: «Толстой велик, как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России.

...Стремление смести до основания и казенную церковь, и помещиков, и помещичье правительство, уничтожить все старые формы и распорядки землевладения, расчистить землю, создать на место полицейски-классового государства общежитие свободных и равноправных мелких крестьян,— это стремление красной нитью проходит через каждый исторический шаг крестьян в нашей революции, и несомненно, что идейное содержание писаний Толстого гораздо больше соответствует этому крестьянскому стремлению, чем отвлеченному «христианскому анархизму», как оценивают иногда «систему» его взглядов». В. И. Ленин говорил о «беспощадной критике Толстым капиталистической эксплуатации», о «замечательно сильном, непосредственном и искреннем протесте против общественной лжи и фальши» в произведениях Толстого, о постановке им целого ряда важнейших «вопросов», касающихся основных черт современного политического и общественного устройства.

Подчёркивая громадное революционизирующее значение критического реализма Толстого, Ленин указывал в то же время, что «горячий протестант, страстный обличитель, великий критик обнаружил вместе с тем в своих произведениях такое непонимание причин кризиса и средств выхода из кризиса, надвигавшегося на Россию, которое свойственно только патриархальному, наивному крестьянину, а не европейски-образованному писателю» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 295).

Так Ленин гениально вскрыл кричащие противоречия в мировоззрении и творчестве Толстого.

Ленин исключительно высоко ставил Толстого как художника. Он говорил о Толстом как о «гениальном художнике», создавшем «первоклассные произведения мировой литературы». Он

называл его замечательным реалистом, срывавшим «все и всяческие маски». Он говорил о том, что творчество Толстого было «шагом вперед в художественном развитии всего человечества».

Творчество Толстого — великое наследство, оставшееся нам от дореволюционной эпохи, ибо «...в его наследстве есть то, что не отошло в прошлое, что принадлежит будущему. Это наследство берет и над этим наследством работает российский пролетариат».

В творчестве Толстого критический реализм сделал новый шаг вперед и достиг необычайной остроты. Толстой создал впервые в мире грандиозное полотно, на котором жизнь отдельных людей раскрывается на фоне крупнейших исторических событий, органически сплетаясь с ними. Из-под его пера вышла новая форма исторического романа — эпопея.

Постановка ряда моральных и философских проблем, своеобразие и глубина приёмов психологического анализа и художественное мастерство делают Толстого непревзойдённым художником, и этого не мог не признать весь мир.

Толстой и мировая литература

Роман «Война и мир» — первое произведение, доставившее Толстому мировую славу, — был переведён на французский язык в 1879 г. Роман произвёл сильнейшее впечатление. «Я чувствовал себя унесённым течением спокойной реки, дна которой я не мог достать», — писал один известный французский критик. К нему присоединился Флобер. «Какой художник и какой психолог!» — восторженно воскликнул он, прочитав два первых тома романа.

Так ещё в последнюю треть XIX в. воздействие творчества Толстого разнообразными способами проявилось у зарубежных писателей демократического, реалистического направления.

Воздействие писателя стало гораздо более заметным и широким на рубеже двух столетий, когда Толстой вошёл в мировую литературу не только как создатель «Войны и мира», «Анны Карениной», повестей и рассказов, но и как автор «Воскресения». Последняя книга Толстого с особенной силой раскрыла перед всем миром подлинную сущность капитализма.

Толстой-художник оказал благотворное влияние на лучших мастеров западного критического реализма XX в., выступивших ещё в дооктябрьскую эпоху: на Анатоля Франса, Бернарда Шоу, Теодора Драйзера, Генриха Манна, Ромена Роллана и др.

Все названные писатели видели в Толстом вдохновляющий пример писательской правдивости, искренности, смелости и бесстрашия.

Теодор Драйзер рассказывает о впечатлении, которое произвели на него в юности книги Толстого:

«Я снова усиленно занялся чтением... Дороже всех мне тогда был Толстой, как автор повестей «Крейцера соната» и «Смерть Ивана Ильича»... Я был так восхищён и потрясён жизненностью картин, которые мне в них открылись, что меня внезапно

озарила мысль, как бы совсем новая для меня: как чудесно было бы стать писателем. Если бы можно было писать, как Толстой, и заставить весь мир прислушаться!»

В юные годы много и жадно читал Толстого Фучик. Сохранились сделанные им записи о том впечатлении, которое произвели на него «Анна Каренина» и «Крейцера соната». В ученическом сочинении «О счастье», написанном Фучиком в шестнадцатилетнем возрасте, говорится: «Прихожу к выводу, что прав Толстой: в труде, только в труде заключается подлинное счастье!»

Английский писатель Джон Голсуорси заявляет: «Если бы понадобилось назвать роман, соответствующий определению, столь дорогому сердцу составителей литературных анкет: «величайший роман в мире», — я выбрал бы «Войну и мир».

Анатоль Франс писал в 1910 г. в статье, посвящённой памяти Толстого: «Как эпический писатель Толстой — наш общий учитель; он учит нас наблюдать человека и во внешних проявлениях, выражающих его природу, и в скрытых движениях его души... Толстой даёт нам также пример непревзойдённого интеллектуального благородства, мужества и великодушия. С героическим спокойствием, с суровой добротой он изобличал преступления общества, все законы которого преследуют только одну цель — освящение его несправедливости, его произвола. И в этом Толстой — лучший среди лучших».

Столетний юбилей Толстого в 1928 г., торжественно отмеченный в Европе, ещё более расширил и утвердил здесь популярность Толстого. Многочисленные статьи, появившиеся в журналах и газетах, единодушно признавали, что «Война и мир» — величайший роман в мире, а Толстой — величайший из всех романистов, стоящий «на голову выше всех других писателей».

Но не только роман «Война и мир» волновал и волнует читателей всего мира. Художник, философ, моралист-обличитель, Толстой поражает величием и грандиозностью своего творческого облика. В. И. Ленин, отмечая многогранность этого творческого облика, раскрывает и исторические корни всемирного влияния Толстого: «Его мировое значение, как художника, его мировая известность, как мыслителя и проповедника, и то и другое отражает, по-своему, мировое значение русской революции» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 293). Вот в чём заключается основное значение Толстого в истории мировой культуры и литературы.

Толстой часто глубоко ошибался, но он всегда заставлял думать и волноваться. Одни им восхищались, другие протестовали против его учения. Но пройти спокойно мимо него было нельзя: он ставил вопросы, которые волновали всё человечество.

А. П. ЧЕХОВ

1860 - 1904



На рубеже XIX—XX вв. в России выступил писатель, который не только блестяще продолжил славные традиции родной реалистической литературы, но и внёс много нового в разработку жанров рассказа и драмы. Этим писателем-новатором был А. П. Чехов.

БИОГРАФИЯ А. П. ЧЕХОВА

Детство и гимназические годы

Антон Павлович Чехов родился 17 января 1860 г. в Таганроге, небольшом портовом городе на берегу Азовского моря.

Предки Чехова, крестьяне Воронежской губернии, были крепостными. В 1841 г. дед Чехова, энергичный и предприимчивый крестьянин, заплатив за себя и троих сыновей 3500 рублей, выкупился у помещика Черткова на волю. Один из этих сыновей, служивший сначала приказчиком, а потом занявшийся в Таганроге мелкой торговлей, и был отцом будущего писателя.

В обстановке детских и юношеских лет Чехова было много типично мещанского. У отца была бакалейная лавка с вывеской: «Чай, сахар, кофе, мыло, колбаса и другие колониальные товары»,

В этой лавке, подчиняясь требованиям отца, маленький Антоша терпеливо отсиживал долгие часы, вдыхая запах сельдей и керосина и занимаясь копеечными расчётами.

Этот круг совсем не детских забот и интересов накладывал на домашнюю жизнь будущего писателя отпечаток скуки и обывательщины. Впоследствии Чехов говорил: «В детстве у меня не было детства».

Отец Чехова, Павел Егорович, был человек одарённый: он любил рисовать, играл на скрипке, увлекался пением. Как регент церковного хора, он требовал, чтобы дети его посещали богослужение и участвовали в хоре. В праздничные дни Антоша с братьями пел в церкви на клиросе, прислуживал в алтаре и звонил на колокольне. Позже Чехов писал: «Когда я теперь вспоминаю о своём детстве, то оно представляется мне довольно мрачным: религии у меня теперь нет».

Учился Чехов сначала в местной греческой школе, а затем в гимназии. Большой радостью его детской жизни, скрашивавшей

и скуку домашнего быта, и казённую серость гимназического уклада, было посещение местного театра. Можно думать, что именно театр заронил в душу впечатлительного мальчика первые искры любви к литературе и искусству. Именно под влиянием посещений театра Антоша организует домашние спектакли, где актёрами были его братья и сестра и где сам он выступал в главных ролях (например, в роли городничего в комедии Гоголя

«Ревизор»).

К гимназическим годам относятся и первые литературные опыты Чехова (драма «Безотцовщина» и другие пьесы).

Торговля «колониальными товарами» шла у Павла Егоровича плохо. К тому же он купил в кредит небольшой дом, расплатиться за который не смог. Запутавшись в денежных делах и спасаясь от кредиторов, он скрылся, уехав в Москву. Антон был оставлен до окончания курса гимназии в Таганроге. Около трёх лет он прожил в Таганроге один, зарабатывая средства к жизни репетиторством. Предоставленный самому себе, юноша проходит в эти годы суровую жизненную школу. Борьба за существование приучает его рано приглядываться к окружающе-



Антон Павлович Чехов.

му быту, самостоятельно мыслить и критически относиться к пошлости, которой пропитана была провинциальная жизнь. Борьба с этой пошлостью стала задачей всей его жизни.

«Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, ходивший по урокам без галош, дравшийся, мучивший животных, любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший богу и людям без всякой надобности — только из сознания своего ничтожества, напишите, как этот молодой человек выдавливают из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его *жилах* течёт уже не рабская кровь, а настоящая человеческая». Так Чехов пишет потом в письме к А. С. Суворину. В строках этих нетрудно увидеть автобиографический намёк писателя на свою грустную молодость.

**Университет
и начало
литературной
деятельности**

Закончив курс гимназии, Чехов осенью 1878 г. переезжает в Москву, где кое-как устроилась его семья. Получив стипендию от таганрогского городского управления, он поступает в этом году на медицинский факультет Московского университета.

К студенческому периоду относятся первые выступления Чехова в печати.

Юный студент в поисках заработка начинает сотрудничать в юмористических журналах «Стрекоза», «Будильник», «Зритель», «Сверчок», «Осколки» и других под псевдонимами: *Антоша Чехонте*, *Антон Ч.*, *Вспыльчивый Человек*, *Брат моего брата*, *Человек без селезенки*, *Врач без пациентов*, *Крапива* и пр. Некоторые из произведений этого периода составили первый сборник рассказов Чехова — «Сказки Мельпомены», выпущенный им в год окончания университета (1884).

Доктор Чехов

Окончив университет, Чехов решил заняться медицинской практикой. На дверях его квартиры появилась вывеска *Доктор А. П. Чехов*. Чаще всего ему приходилось лечить бедствующих литераторов и артистов. К Чехову, по словам современника, шли лечиться «так же просто, как ходят в бесплатную лечебницу для приходящих больных».

Семья Чехова несколько лет подряд снимала дачу в селе Бабкино, на берегу Истры, около г. Воскресенска (теперь г. Истра). Здесь Чехов выполнял в одной из больниц обязанности земского врача. В деревне у Чехова оказывается ещё больше бесплатных пациентов. Он пишет: «За всё лето перебывало их у меня несколько сотен, а заработал я всего 1 рубль». Около Бабкина по соседству, а затем в самом Бабкине жил в это время художник И. Левитан, тесная дружба с которым продолжалась у Чехова вплоть до смерти художника.

Чехов настолько увлекался медициной, что начал обдумывать даже докторскую диссертацию на тему «Врачебное дело в России». О том, насколько он углубился в эту тему, свидетельствует обширный материал по истории лечебного дела в древней Руси, собранный им из летописей и фольклора (русские народные пословицы, обрядовые песни и пр.). Но он был художник по натуре, и литература властно тянула его к себе.

**Литературная
слава**

В 1886 г. вышел в свет второй сборник Антоши Чехонте — «Пёстрые рассказы». Известность Чехова постепенно росла. А в 1887 г. появляется

третий сборник его рассказов — «В сумерках». Этот сборник приносит писателю настоящую славу: Академия наук присуждает ему Пушкинскую премию. Большое впечатление в 1886 г. произвело на Чехова сердечное письмо известного писателя Д. В. Григоровича, в котором старик писатель, признав «настоящий талант» Чехова, призывал молодого писателя к требовательной работе над своими произведениями.

В 1888 г. на сцене частного московского театра Корша появилась первая пьеса Чехова «Иванов». В том же году печатается повесть Чехова «Степь». В этой повести молодой, писатель хотел показать, какие «залежи красок» оставались ещё не тронутыми в русской литературе. Ему хотелось добиться того, чтобы в повести «пахло сеном». Замечательные описания природы в новом произведении Чехова сразу были отмечены читателями. В. М. Гаршин заявил, что в лице Чехова в литературу пришёл первоклассный писатель, а Щедрин писал, что он в восторге от «Степи».

Встретивший Чехова в эти годы В. И. Немирович-Данченко рисует портрет Чехова так:

«Я увидел довольно красивого, положительно красивого молодого человека, с приятно вьющимися, забранными назад волосами, бородкой и усами, очевидно, избегавшими парикмахера, державшегося скромно, но без излишней застенчивости и, очевидно, склонного к невычурной чистоплотности и внешней порядочности, голос очень низкий, молодой бас, дикция настоящая русская, даже с каким-то оттенком чисто великорусского наречия, интонация гибкая, даже переливающаяся в лёгкий распев, однако без малейшей сентиментальности и, тем более, театральности».

Как человек Чехов производил на всех обаятельное впечатление. Лев Толстой, познакомившись с ним, говорил А. М. Горькому: «Ах, какой милый, прекрасный человек, скромный, тихий, точно барышня! Просто — чудесный!»

Идейные позиции писателя Параллельно с ростом известности идёт и формирование мировоззрения Чехова. Чехов не был революционером по своим общественным взглядам. Некоторые критики обвиняли его даже в отсутствии политических убеждений. Особенно усилились эти толки, когда Чехов согласился отдавать свои рассказы в газету «Новое время»

А. Суворина, открыто защищавшего правительственную политику. Писателю казалось, что можно помещать свои произведения в любом печатном органе, независимо от его политического направления. Долгое время он считал, что литератор может стоять в стороне от общественной борьбы, и писал: «Моё святое святых это — человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чём бы последние две ни выражались». И когда его обвиняли в отсутствии убеждений, он отвечал в письме к редактору журнала «Русская мысль»: «Беспринципным писателем или, что одно и то же, прохвостом я никогда не был». Он был прав: беспринципным писателем он никогда не был. Всю жизнь он обличал пошлость и стремился только защищать свою независимость писателя.

Стремясь к независимости художника, он долго избегал работать в толстых журналах из-за односторонности их направлений. То обстоятельство, что цензура не допустила в печать ряд его произведений, только укрепляло его в аполитизме.

Но шло время, и русская действительность не могла не вести писателя на грустные размышления. В 1888 г. он при-

знаётся: «Мой мозг машет крыльями, а куда лететь — не знаю». А в 1890 г. он уже пишет: «Только ту молодость можно признать здоровою, которая не мирится со старыми порядками и глупо или умно борется с ними». Он приходит к мысли, что в качестве противовеса реакционным писакам из «Нового времени» нужна партия «молодая, свежая и независимая». О сотрудниках «Нового времени» он пишет: «Как публицисты, они мне просто гадки». И он порывает отношения с Сувориным.

Чехов был к тому же свидетелем того, как в гнетущей обстановке эпохи задыхались и гибли многие лучшие представители русской интеллигенции. В эти годы психически заболел Г. Успенский, покончил самоубийством Гаршин, покушался на самоубийство Левитан. В настроениях и творчестве Чехова совершается заметный перелом.

Поездка на Сахалин В 1890 г. Чехов приходит к мысли, что участие его в борьбе с правительственным насилием должно вылиться в какую-то серьёзную и активную форму. Он решает отправиться на остров Сахалин, чтобы на месте изучить, к каким результатам приводит страну каторга, «одна из самых ужасных нелепостей, до которых мог додуматься человек». Он подаёт заявление о разрешении ему поехать с «научной и литературной целями» на Сахалин для изучения быта каторжан и ссыльных поселенцев. Поездка была разрешена при условии, если писатель не будет иметь сношений с политическими ссыльными.

Чехову предстояло более четырёх тысяч вёрст проехать по Сибири на лошадях. Выехал он весной, когда в Сибири ещё стояли холода, дул пронзительный ветер и путь преграждали опасные разливы рек. А следует сказать, что Чехов вообще не отличался крепким здоровьем. Уже в 1884 г. у него обнаружались признаки туберкулёза и пошла горлом кровь. Как врач, Чехов знал, что это значит. Поездка его на Сахалин была подлинным гражданским подвигом.

Каторга произвела на него страшное впечатление. Сахалин — «это место невыносимых страданий», — заявил он.

С Сахалина Чехов возвратился морем, обогнув берега Азии. Результатом этого путешествия была книга «Остров Сахалин», за которую писатель был взят под надзор полиции.

Под влиянием перелома, совершавшегося в настроениях Чехова, он всё более и более втягивался в общественную жизнь.

Общественная деятельность «Если я литератор, — читаем в его письме 1891 г., — то мне нужно жить среди народа, а не на Малой Дмитровке с мангусом¹, Нужен хоть кусочек общественной и политической жизни, хоть маленький кусочек, а эта жизнь в стенах, без природы, без людей, без отечества, без здоровья и аппетита — это не жизнь».

¹ Мангус — зверёк, которого Чехов привёз из путешествия.

В 1892 г. писатель принимает участие в организации помощи голодающим крестьянам Нижегородской и Воронежской губерний и заведует в селе Мелихове Московской губернии холерным баракком. В этом селе Мелихове, в шестидесяти километрах от Москвы, Чехов покупает себе в 1892 г. небольшое имение и переселяется туда со своей семьёй.

Мелиховский период

С медициной писатель не порывает. У него является даже желание получить в Московском университете кафедру частной патологии терапии.

Однако, несмотря на поддержку, оказанную профессором Россоломо, просьба Чехова была отклонена медицинским факультетом.

Поселившись в Мелихове, он бесплатно лечит крестьян, строит школу и состоит её попечителем, проводит шоссейную дорогу.

Мелиховский период оказался чрезвычайно плодотворным в творческом отношении. В это время Чехов создаёт такие произведения, как «Палата № 6», «Рассказ неизвестного человека», «Учитель словесности», «Дом с мезонином», «Мужики», пьесы «Чайка» и «Дядя Ваня».

Болезнь

Здоровье писателя, всё время напряжённо работавшего, к этому времени уже сильно пошатнулось. В 1897 г. у него снова пошла кровь горлом. После двухнедельного пребывания в одной из московских клиник Чехов едет для лечения на юг Франции. Болезнь потребовала дальнейшего климатического лечения и дома, в России. В связи с этим Чехов продаёт имение в Мелихове и строит себе дачу в Ялте, в Крыму (1899).

Жизнь в Ялте

В Крыму Чехов часто встречается с М. Горьким, жившим в Симеизе, и Л. Н. Толстым, находившимся на лечении в Гаспре. «Великий писатель земли русской» любовно следил за ростом литературной деятельности Чехова. Он называл Чехова «Пушкиным в прозе». М. Горький так характеризует отношение Толстого к Чехову: «Чехова он любил и всегда, глядя на него, точно гладил лицо А. П. взглядом своим, почти нежным в эту минуту».

В Крыму Чехова навещают многие талантливые русские писатели: Куприн, Бунин, Мамин-Сибиряк и др.

Между тем пьесы Чехова «Чайка» и «Дядя Ваня» в это время шли с громадным успехом в молодом Московском Художественном театре. Между коллективом театра и Чеховым устанавливается тесная связь. В 1900 г. театр в полном составе выезжает в Ялту — показать больному писателю его пьесы в сценическом воплощении. Талантливая артистка театра О. Л. Книппер становится в 1901 г. женой Чехова.

В 1900 г. Чехова избирают почётным членом Академии наук по разряду изящной словесности. Антон Павлович, впрочем, недолго сохранял это звание. В 1902 г., в связи с исключением

М. Горького из числа почётных академиков, Чехов и В. Г. Короленко демонстративно сложили с себя звание академика.

Чехов всё внимательнее и внимательнее присматривается к обстановке в стране.

В 1902 г., как передаёт в своих воспоминаниях режиссёр и драматург Е. Карпов, Чехов говорил: «Пережили мы серую канитель. Поворот идёт... Гудит, как улей, Россия... Вот вы посмотрите, что будет года через 2—3. Не узнать Россию... Сколько силы, энергии, веры в народе... Прямо удивительно!» Вересаев, видевший Чехова в 1903 г., писал: «Теперь это был совсем другой человек: видимо, революционное электричество, которым в то время был перезаряжен воздух, встряхнуло и душу Чехова. Глаза его загорались суровым негодованием, когда он говорил о неистовствах Плеве, о жестокости и грубости Николая II».

Смерть Чехова В 1903 г. Чехов пишет в Ялте свою последнюю пьесу — «Вишнёвый сад». В мае 1904 г. он тяжело заболевает и едет для лечения за границу. Он поселяется на курорте в Баденвейлере (Германия). Сердце и лёгкие писателя уже отказывались работать.

В ночь на 2 июля Чехов умер.

Жена писателя, О. Л. Книппер-Чехова, так рассказывает о последних минутах писателя:

«Пришёл доктор, велел дать шампанского. Антон Павлович сел... Потом взял бокал, повернул ко мне лицо, улыбнулся своей удивительной улыбкой, сказал: «Давно я не пил шампанского»... покойно выпил всё до дна, тихо лёг на левый бок и вскоре умолк навсегда...»

Похоронили его в Москве, на кладбище Новодевичьего монастыря.

РАССКАЗЫ ЧЕХОВА

Литературная деятельность А. П. Чехова развивалась в основном в двух направлениях: в области создания небольшого рассказа (новеллы) и в утверждении так называемой лирической драмы.

Крупнейшим вкладом в историю русской и мировой литературы были чеховские рассказы. За двадцать четыре года своей творческой деятельности Чехов довёл этот жанр до такого совершенства, что многие образы его вошли в сокровищницу мировой литературы как общепризнанные шедевры.

Именно эту роль Чехова-рассказчика характеризует Л. Н. Толстой, сравнивая его с замечательным новеллистом Мопассаном: «У французов три писателя: Стендаль, Бальзак, Флобер, ну ещё Мопассан, но Чехов — лучше его».

Чехов, однако, не сразу стал тем замечательным мастером, у которого настойчиво и неоднократно советовал учиться молодым писателям Горький.

Писатель прошёл сложный и неровный путь творческого развития, на котором были и идейные колебания, и настойчивые поиски новых художественных форм.

Первый период творчества

Юный Чехов начал писать в юмористических журналах «Стрекоза», «Зритель», «Будильник» и др.

Первое напечатанное в «Стрекозе», в 1880 г., произведение Чехова — это «Письмо донского помещика». Оно представляет собой комическую пародию на учёный язык; этим якобы учёным языком пишет донской помещик, большой невежда, своему действительно учёному соседу.

В ранних произведениях Чехова ещё нет глубины в обрисовке персонажей, иногда проглядывает юмор, рассчитанный на вкусы невзыскательных читателей. Антоша Чехонте смешит в это время, например, рассказом о том, как коллежский регистратор, попавший в пьяном виде под извозчика, радуется, что фамилия его оказалась напечатанной в отделе газетной хроники («Радость»), или развлекает читателей рассказом о чиновнике Стручкове, который терпеливо, в интересах карьеры, переносит ухаживание за его женой начальника («На гвозде»).

Впоследствии, подготавливая в 1899 г. издание своих сочинений, Чехов сурово отбрасывает ряд ранних произведений и говорит: «Чехонте мог написать многое, чего не примет Чехов».

Этот этап творческого пути Чехова, часто мучительный из-за материальной необходимости работать наспех, не прошёл, однако, бесследно.

В поисках разнообразного материала для срочной работы Чехов посещал концерты, театры, суды, базары, места народных развлечений. Это развлекало наблюдательность молодого писателя и давало ему знание жизни — «такой, какова она есть на самом деле». Необходимость писать срочно оттачивает его перо до такой степени, что новеллу «Егерь» (1885) он пишет в течение нескольких часов.

Разнообразие тематики чеховских произведений и число их до 1888 г. буквально поражают. Так, в 1883 г. он пишет 120 произведений, а в 1885 г. — 129. Это огромное литературное полотно, составленное, как мозаика, из сотен миниатюр, в которых автор охватывает всё многообразие российской обывательской жизни. Обрядовая сторона русской жизни, с её постами, именинами и церковными праздниками, семейно-бытовые сцены, служебные отношения, общественная деятельность — всё это входит в поле зрения наблюдательного автора.

В этих «пёстрых» рассказах Чехов показывает всю классовую и сословную лестницу русского общества, начиная с деревни, продолжая городским мещанством, купечеством, интеллигенцией и кончая дворянством, столичным и провинциальным.

Переход к общественным темам

Необходимо, однако, отметить, что уже в начале творческого пути (1883—1885) Чехов наряду с юмористическими рассказами на узкобытовые темы создаёт рассказы более широкого общественного значения, Таковы «Смерть чиновника», «Толстый и тонкий», «Хамелеон», «Маска», «Унтер Пришибеев».

В этих рассказах смешное не развлекает, а заставляет читателя задуматься. В небольшом рассказе Чехов говорит об очень больших явлениях.

Маленький чиновник Червяков, чихнув в театре на лысину генерала, после неоднократных и неумелых попыток извиниться перед генералом умирает, боясь суровой расплаты за своё «преступление» («Смерть чиновника»). Это анекдот, но анекдот, в

котором сквозь внешний комизм бытовых положений проглядывает критика рабской психологии запуганного человека.

Отставной унтер Пришибеев, добровольный шпион и тупой самозванный администратор, по-своему понимает законы и нормы человеческого поведения. Он терроризирует деревню, в которой живёт, приказывая, чтобы «песней не пели, вечерами не сидели с огнём», не собирались на улице. Он один знает порядки, как «обходиться с людьми простого звания» («Унтер Пришибеев»).

Унтер Пришибеев в глухую пору реакции 80-х годов вырос в фигуру всероссийского «городового», олицетворяя сущность самодержавно-полицейской власти в России.

Так, шаг за шагом Чехов шёл к большим темам общественно-политического характера. Читатель чувствовал в смешных анекдотах Чехова струю горечи и сатиры, и весёлые рассказы молодого писателя получали уже иное значение. Это вскоре прекрасно подметил М. Горький. «Рассказы ваши,— писал он Чехову,— изящно огранённые флаконы со всеми запахами жизни в них, и — уж поверьте — чуткий нос всегда поймёт среди них тот тонкий, едкий и здоровый запах «настоящего», действительно ценного и нужного, который всегда есть во всяком вашем флаконе».

Значительный перелом в творчестве Чехова наступает в конце 80-х годов в связи с изменениями в общественной жизни.

Показательно, что годы перелома в творчестве Чехова сказались прежде всего в уменьшении самого количества его произведений. Серьёзная тематика требовала и тщательной отделки произведений. Поэтому если в 1885 г. Чехов написал 129 рассказов, то в 1886 г. он печатает 112, в 1887 г.— 66, а в 1888 всего 12 рассказов. Рассказ его иногда перерастает в повесть.

Лозунгом и оружием писателя была правда. «Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле. Её назначение — правда, безусловная и честная»,—пишет Чехов в одном из писем.

Продолжая линию критического реализма Гоголя и Салтыкова-Щедрина, Чехов ведёт беспощадную борьбу с гнилой «тиной ужасающих мелочей», уродующих жизнь. В конце 80-х годов всё глубже становятся темы его рассказов, усложняются характеры персонажей, острее делается проблематика. Кажется, будто строже становится лицо писателя.

Простым, ясным языком крупного художника Чехов разоблачает тупого, сонного, а иногда и рабски-лукавого русского обывателя, показывает его тусклую жизнь, говорит о его невежестве, дикости, жестокости.

Он пишет о взяточничестве, бюрократизме, подхалимстве, протекционизме, общественном равнодушии и других гримасах тогдашней уродливой жизни.

В рассказе Чехова «Страх» есть фраза: «Мне страшна главным образом обыденщина, от которой никто из нас не может

спрятаться». Вот эту обыденщину, характерную для периода общественного упадка, эту власть жизненных мелочей изображает Чехов с замечательным мастерством.

Произведения, изображающие пошлость в жизни, были чрезвычайно разнообразны. Останавливаться долго на каждом из них писателю было излишне. Важно было дать им название, поставить диагноз, обратить на них внимание. Медик по образованию, Чехов так и делает: он ставит диагноз одному явлению, затем переходит к другому, третьему. Страницы его произведений — это многочисленные «истории болезней» его эпохи.

Говоря преимущественно об этом этапе творчества Чехова, Горький называет его талант «могучим», «удивительным», «тоскливым и за душу хватающим». «Огромное дело вы делаете вашими маленькими рассказиками, возбуждая в людях отвращение к этой сонной, полумёртвой жизни — чёрт бы её побрал!» — пишет он Чехову в 90-х годах.

Внушая отвращение к «сонной, полумёртвой жизни» эпохи, Чехов, действительно, делал огромное дело. Какие же формы борьбы с действительностью предлагал он и каковы были его идеалы? Он нашёл эти идеалы далеко не сразу.

Толстовство и теория «малых дел» в изображении Чехова

Чехов писал: «Осмысленная жизнь без определённого мировоззрения — не жизнь, а тягота, ужас». И вот, в поисках опоры для своего мировоззрения, Чехов на время обращается к толстовству. Этот этап увлечения толстовством нашёл отражение в рассказах Чехова: «Нищий», «Казак», «Сапожник и нечистая сила» и др.

В одном из писем Чехов сознаётся, что толстовская философия с её теорией непротivления владыка им лет шесть-семь. Однако уже в начале 90-х годов Чехов не только бесповоротно порывает с толстовством, но и решительно осуждает его. Особенно сильное выражение это нашло в повести «Палата №6» (1892).

Герой «Палаты № 6», доктор Рагин, проповедует толстовское успокоение в самом себе и самоусовершенствование. Сам он человек чрезвычайно мягкий и деликатный, но, благодаря его мягкости и пассивному отношению к социальному злу, в больнице, которой он заведует, творятся преступления: больных морят голодом, заражают болезнями, избивают; особенно ужасно положение душевнобольных, заключённых в палате № 6.

Больной палаты № 6 Иван Дмитрич выступает критиком теории непротivления, «неделания», называет её «не философией», а ленью, факирством, сонной одурью. К чему приводит Рагина вера в нравственное усовершенствование и непротivление? Он на собственном опыте убеждается, что внутренней свободы для человека не может быть без свободы внешней. Попав за решётку палаты № 6 уже в качестве больного, жестоко избитый сторожем, Рагин постигает неленость своей теории непротivления. В отчаянии он хватается руками за решётку и трясёт её, но решётка не поддаётся; Рагин умирает от разрыва сердца.

«Палата № 6» прогремела на всю Россию. В. И. Ленин, прочитав её в юности, был потрясён, так как чеховская «Палата № 6» напоминала Россию с её мрачным тюремным режимом.

В воспоминаниях о Ленине сестра его А. И. Ульянова-Елизарова пишет: «Остался у меня в памяти разговор с Володиёй о появившейся в ту зиму в одном из журналов новой повести А. Чехова «Палата №6». Говоря о талантливости этого рассказа, о сильном впечатлении, произведённом им,—

Володя вообще любил Чехова, — он определил всего лучше это впечатление следующими словами:

— Когда я дочитал вчера вечером этот рассказ, мне стало прямо-таки жутко, я не мог оставаться в своей комнате, встал и вышел. У меня было такое ощущение, точно и я заперт в «Палате № 6».

Чехов порвал с толстовством во имя прогресса и культуры. Он писал потом: «Расчётливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и воздержании от мяса».

Та же идея осуждения толстовства звучит и в рассказе «Крыжовник» (1898). Центральная фигура рассказа — чиновник Чимша-Гималайский. Он всю жизнь жил одной мечтой — купить усадьбу, где он мог бы развести свой крыжовник. Мечта эта осуществилась. Но во что превращается Чимша-Гималайский? Обладание собственностью перерождает этого маленького чиновника, сына солдата. Он, теперь уже землевладелец, помещик, начинает барственно рассуждать о необходимости телесных наказаний для крестьян. Он целиком уходит в мир хозяйственных забот об усадьбе и постепенно превращается в тупого, самодовольного обывателя, равнодушного ко всяким духовным и общественным интересам.

Это равнодушие сытых к голодным, мрачными красками изображённое в произведении, даёт повод автору снова страстно обрушиться на толстовство. Оно обрекало людей на замкнутость, эгоизм. Человеку нужно не это, нет! «Человеку нужно не три аршина земли; не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа». Задача и обязанность человека — не пассивный уход в мир своего *я*, а борьба с общественным злом, движение вперёд, жизнь во имя общественных интересов. Такова идея рассказа «Крыжовник».

Чехов не мог обойти, ещё одной распространённой теории 80—90-х годов — теории «малых дел».

«Наше время — не время великих задач!» — звучало в настроении эпохи. Основной задачей интеллигенции провозглашалось в это время выполнение скромного, маленького дела для народа, завоевание для него хотя бы некоторой культуры, и прежде всего грамотности.

Чехов глубоко верил в прогресс, ему казалось, что будничная работа «культурников» когда-то, через много лет, принесёт необходимые плоды. Но и эту теорию «малых дел» он отбрасывает. Герой его рассказа «Дом с мезонином» (1896), художник, полемизируя с «культурницей» Лидой, последовательно отвергает нужность всех «малых дел», ибо, с его точки зрения, масса сил в этом случае уходит на вредное дело — на починку негодной в целом государственной системы самодержавной России.

Коснёмся ещё двух произведений, очень важных для понимания эволюции настроений Чехова во второй половине 90-х годов: «Моя жизнь» и «Случай из практики».

«Моя жизнь» (1896) — повесть об интеллигенте, ищущем и честном, который увлёкся толстовством и решил жить физическим трудом, считая интеллектуальный труд ненужным и безнравственным.

Порвав с семьёй и своим кругом, он идёт по пути «самоусовершенствования», найдя и попутницу — талантливую, жизнерадостную девушку.

Однако очень скоро они убеждаются, что «строят здание на песке». Попытки их подействовать примером на окружающее крестьянство, черпая в свою очередь опыт мудрости из глубины народного быта, приводят лишь к полному непониманию обеих сторон, а позже и к озлоблению. «Опрошение» терпит крах. Они подводят итог: опрошение — нелепость, ибо «если ты работаешь, одеваешься и ешь, как мужик, то ты своим авторитетом как бы узаконяешь эту их тяжёлую, неуклюжую одежду, ужасные избы... С другой стороны, допустим, что ты работаешь долго, очень долго, всю жизнь, что в конце концов получают кое-какие практические результаты, но... что они могут сделать против таких стихийных сил, как гуртовое невежество, голод, холод, вырождение? — капля в море! Тут нужны другие способы борьбы, сильные, смелые, скорые!

Если в самом деле хочешь быть полезен, то выходи из тесного круга обычной деятельности и старайся действовать сразу на массу!»

Итак, Чехов отбрасывает толстовство и теорию «малых дел». Всё чаще в его творчестве появляются, призывы к каким-то иным методам борьбы за изменение жизни.

Повесть «Моя жизнь» интересна ещё тем, что здесь автором отражена жизнь русского пролетариата (правда, не индустриального, а ремесленного: маляров, чернорабочих), отражено униженное положение рабочих в обществе.

«В лавках нам, рабочим, сбывали тухлое мясо, лёгкую муку и спитой чай; в церкви нас толкала полиция, в больницах нас обирали фельдшера и сиделки... на почте самый маленький чиновник считал себя вправе обращаться с нами, как с животными...

Само собою, ни о каких наших правах не могло быть и речи, и свои заработанные деньги мы должны были всякий раз выпрашивать как милостыню, стоя у чёрного крыльца без шапок».

Вопрос о пролетариате и его великих перспективах обойдён Чеховым. Возможно, это произошло потому, что Чехов писал, всегда тщательно изучив «натуру» — материал своего творчества; но по условиям жизни ему не пришлось войти в непосредственное соприкосновение с бытом индустриальных рабочих.

Однако стремления вскрыть основные противоречия эпохи побудили Чехова обратить внимание на капитализм в его наиболее характерном проявлении — крупной индустрии. Этой теме посвящён рассказ «Случай из практики» (1898).

Чехов называет здесь капитализм «диаволом с багровыми глазами», который «владеет рабочими и хозяевами и обманывает тех и других».

Правильно отметив губительное действие капитализма на рабочих и владельцев, Чехов верит в утопию, будто это «недоразумение» всё же разрешится: сами капиталисты придут к пониманию нелепости капиталистической системы и «уйдут»; и тогда «хорошая будет жизнь лет через 50».

Повести «Мужики», «В овраге»

В конце 90-х годов Чехов всё пристальнее и внимательнее подходит к изучению и определению движущих сил общественной жизни и основных общественных классов России. Писатель обращается к теме «русское крестьянство» в повести «Мужики», где он как бы подытоживает свои наблюдения над крестьянской жизнью, в ряде рассказов.

В повести «Мужики» (1897) Чехов вдумчиво и правдиво обрисовал жизнь пореформенного русского крестьянства 80—90-х годов.

Жизнь в деревне убога материально и духовно. Постоянное недоедание грозит ей полным вырождением; огромна в ней детская смертность, к которой уже равнодушно родители: даже пищи, самой дешёвой и грубой, у них не хватает. Правительство безжалостно выколачивает недоимки, а его представители в деревне относятся к крестьянству с глубоким презрением.

Невежество, жестокость, особенно по отношению к женщинам, детям, пьянство, разврат, попрошайничество как черта рабства и следствие нищеты—таковы черты, характеризующие русскую деревню у Чехова.

Повесть «Мужики» была двойным ударом: по толстовству, с его призывом «опроститься» до мужика и учиться у него, и по остаткам народничества, с его идеализацией мелкобуржуазного крестьянства.

Расслоение деревни писателем показано мало, но общая картина крестьянской жизни нарисована ярко и сильно.

«В овраге» (1900) — повесть о кулацкой семье. Жизнь кулаков изображена Чеховым в ряде произведений («Бабы», «Холодная кровь», «Кулацкое гнездо»), но повесть «В овраге» является наилучшей из них по полноте и завершённости.

Всё внешнее благопристойно и мирно в доме Цыбукина, сельского кулака. Жена его даже занимается благотворительностью, подкармливая нищих и странниц: «Милостыня её действовала в эти тягостные туманные дни, как предохранительный клапан в машине».

Но внутри семьи кипит напряжённая, деятельная жизнь хищников. Цыбукин имеет официально бакалейную лавку, но тайно ведёт торговлю водкой, принимает в заклад вещи, даже краденые, занимается ростовщичеством, спекулирует хлебом, лесом. Вся округа в его руках. В результате его деятельности «в грязи валялись фабричные, одурманенные плохой водкой, и грех, казалось, сгустившись, уже туманом стоял в воздухе».

Душа этого кулацкого гнезда — невестка старика, Аксинья, красивая, энергичная женщина, но безжалостная, как «гадюка». В своём яростном стремлении к обогащению она подавляет всех окружающих, поражая жестокостью даже хищника Цыбукина, выгнанного ею под старость из его собственного дома. Она убивает маленького ребёнка, возможного сонаследника, обварив его кипятком, и становится во главе «дела», расширяя и укрепляя его. Позже она — уже крупная землевладелица, пользующаяся опасливым почтением к ней окружающих, как к сильному хищнику.

Методы наглого, хищнического накопления кулачества с его нечеловеческой жестокостью показаны Чеховым в повести убедительно и правдиво.

«Ионыч» Чехов, подобно Гоголю, с поразительной силой вскрывал «пошлость пошлого человека», в каких бы углах жизни и формах она ни проявлялась. Особенно страстно он бичевал эту пошлость в быту и настроениях интеллигенции.

Нарисовав множество образов русских интеллигентов, Чехов достиг огромной силы типизации. Имена некоторых его героев стали нарицательными. К числу их принадлежит прежде всего имя Беликова, врага всего нового и свежего, «человека в футляре», живущего под вечным трусливым опасением: «Как бы чего не вышло» («Человек в футляре», 1898).

Так же типична для эпохи Чехова и фигура доктора Старцева, героя рассказа «Ионыч» (1898).

Тема произведения — изображение мертвенной силы обывательства и пошлости, засасывающей в своё болото даже культурного человека, если у него нет внутреннего протеста и идейного «противоядия».

Чехов рассказывает печальную историю образованного, дельного врача Дмитрия Ионыча Старцева, превращающегося в провинциальной глуши в угрюмого нелюдима и чёрствого эгоиста.

Вначале перед нами живой, энергичный, молодой земский врач. Он много работает в больнице около города С. и полон бодрого желания трудиться для общества. Старцев пытается войти в жизнь горожан, найти отклик на те мысли и чувства, которыми он живёт. Но скоро «опыт научил его мало-помалу, что пока с обывателем играешь в карты или закусываешь с ним, то это мирный, благодушный и даже неглупый человек, но стоит только заговорить с ним о чём-нибудь несъедобном, например о политике или науке, как он становится в тупик или заводит такую философию, тупую и злую, что остаётся только рукой махнуть и отойти».

Был в жизни Старцева момент, когда он почувствовал очарование жизни, власть поэтической мечты. Это было тогда, когда он влюбился в дочь Туркиных. Но чувство Старцева не нашло

отклика. Котик уехала в столицу — и Старцев снова остался одиноким в кругу серых, провинциальных обывателей.

Через несколько лет после неудачного сватовства Старцев вновь встречается с когда-то любимой девушкой. На минуту в душе его «затеплился огонёк». Ему показалось, что прежнее чувство, такое «нежное, радостное и мучительное», которое даже нельзя «передать на словах», появится вновь и девушка теперь может ответить на него. Но Старцев теперь уже другой человек: он сам уже не способен к глубокому чувству.

Девушка говорит Ионычу о том, что завидует ему. Ведь у него «работа, благородная цель в жизни... Какое это счастье быть... врачом, помогать страдальцам, служить народу...» Новый Старцев, ожиревший и безвольный Ионыч, тот, который теперь разбегается на тройке и жадно пересчитывает и прячет деньги, уже ничего не может ответить на это. Он только чувствует беспокойство, встречая эти испытующие, чистые глаза девушки, и думает: «А хорошо, что я тогда не женился». Теперь это — нелюдим-эгоист, больше всего думающий о своём спокойствии.

Старцев безнадёжно опускается. Его интересуют только деньги, карты да сытный ужин. Отсутствие высоких, облагораживающих порывов и идейных стремлений, прозаичность настроений и душевная сухость превращают его в обывателя, в грубого, жадного эгоиста.

Изменение психологии Старцева последовательно отражается в его языке. Когда Старцев был ещё полон свежих, неистраченных душевных сил, в речах его слышались чувство и искренность. В пору влюблённости в Котика с языка его срываются такие фразы: «умоляю вас», «страстно хочу», «заклинаю вас», «я жажду вашего голоса». Под влиянием вечера, проведённого у Туркиных, и впечатления, произведённого на него Котиком, он идёт и напевает: «Твой голос для меня и ласковый и томный...»

Прошло два года. У Старцева была уже пара лошадей и кучер, но проза жизни ещё не захлестнула его. Он жаждет любви «во что бы то ни стало». По дороге в клуб он страстно просит Котика быть его женой.

Прошло ещё четыре года. У Старцева появилась уже усталость от жизни. Встретившись с Екатериной Ивановной, он думает: «А хорошо, что я на ней не женился». Романтика исчезла. Но он ещё не растерял взглядов и настроений молодости. Он заговаривает со знакомыми о том, что жизнь идёт вперёд, что без труда жить нельзя, и, когда встречает непонимание, раздражается и волнуется.

Однако жизнь «без впечатлений, без мыслей» брала своё. Теперешний идеал Старцева — лишь обеспеченность и покой. Чёрствый врач, не желающий потерять ни одной лишней минуты на разговоры с пациентами, он грубо бурчит: «Извольте отвечать только на вопросы. Не разговаривать!» Так процесс духовного обнищания сказался в его языке.

**Композиция
«Ионыча»**

Мастерство Чехова-рассказчика особенно проявляется в композиции «Ионыча».

Композиция рассказа подчиняется одной общей цели — показать постепенное духовное обнищание героя и убогую жизнь города. Но как рассказать о жизни героя и целого города на протяжении нескольких страниц? Чехов добивается этого следующими художественными средствами.

Прежде всего постепенно и незаметно упрощается композиционно-сюжетная линия рассказа. Такие компоненты произведения, как пейзаж и диалоги, по мере развития сюжета исчезают. Автор искусно ставит это в связь с эволюцией образа героя. Пока Старцев был молод, он любил музыку, пел, влюблялся, мечтал, вёл споры и разговаривал с окружающими. Для характеристики его настроений нужен был и пейзаж лунной ночи, тонко передающий очарование любви, переживаемой героем, и диалоги, обрисовывающие гамму его переживаний. По мере того как круг интересов Старцева суживается, яркие краски из его жизни исчезают. Старцев превращается в угрюмого, одинокого обывателя. Пейзаж и диалог делаются теперь ненужными в произведении.

Так как, по словам Чехова, «беллетристика должна укладываться сразу, в секунду», автор, изображая многолетний процесс морального падения героя, расставляет на жизненном пути героя только основные вехи. Мы узнаём, что первое путешествие в город Старцев совершает пешком, потом он ездит на паре лошадей и, наконец, на тройке с бубенчиками, с раскормленным кучером на козлах, который кричит: «Пправа держи!» Промежуток между этими вехами автор не заполняет ничем, да это и не нужно: рост материального благополучия и огрубения героя обрисован уже предельно выразительно несколькими характерными штрихами.

Следует обратить внимание ещё на одну интересную композиционную особенность рассказа. Губернского города, в котором развиваются события, автор почти не описывает. Между тем читатель хорошо чувствует душную атмосферу этого города. Достигается это следующим художественным приёмом: автор знакомит нас с «самой образованной и талантливой семьёй» в городе — семьёй Туркиных. Чехов трижды даёт описание жизни этой семьи, каждый раз упрощая и сокращая описания. Внешне красивая, жизнь Туркиных оказывается до ужаса монотонной: Туркина всё пишет бездарные романы, незадачливая дочь её играет на рояле, а Туркин продолжает дешёво оригинальничать и плоско остричь. Но «если самые талантливые люди во всём городе так бездарны, то каков же должен быть город!» — восклицает читатель вместе со Старцевым.

Экономия художественных средств в рассказе выражается также в использовании характерных деталей и эпизодов. Так, вместо подробного описания изменившегося характера Старцева, превратившегося в грубого стяжателя, автор рисует малень-

кую сцену прихода Ионыча в дом, который он предполагает купить: «Он без церемоний идёт в этот дом и, проходя через все комнаты, не обращая внимания на неодетых женщин и детей, которые глядят на него с изумлением и страхом, тычет во все двери палкой и говорит: «Это кабинет? Это спальня? А тут что?»

И при этом тяжело дышит и вытирает со лба пот».

Не менее характерна другая психологическая деталь. Ионыч так огрубел, что в душе его не осталось уважения даже к единственному светлому воспоминанию его жизни — его бывшей любви. Чехов даёт понять это одной фразой Ионыча, когда тот за ужином в клубе, услышав фамилию Туркиных, переспрашивает: «Это вы про каких Туркиных? Это про тех, что дочка играет на фортепьянах?»

В рассказе есть две пейзажные зарисовки. Если первая из них (лунная ночь на кладбище) несколько пространна, так как она связана с изображением психологии героя — томительно долгим ожиданием предмета его любви, то вторая максимально скупа: «Приближалась осень, и в старом саду было тихо, грустно, и на аллеях лежали тёмные листья. Уже рано смеркалось».

Всех указанных приёмов оказалось достаточно, чтобы сложная история целой человеческой жизни с обрисовкой окружающего общества заняла у автора только несколько страниц.

Художественной особенностью рассказа нужно признать также отсутствие детального портрета доктора Старцева. Этим подчёркивается типичность образа. Впечатление от рассказа усиливается превосходным по своей сжатости и простоте языком произведения и особой лирической тональностью авторской речи.

«Невеста»

Последним произведением Чехова был рассказ «Невеста». Этот рассказ позволяет осветить вопрос о взглядах и настроениях Чехова в конце его творческой деятельности.

Чехов, вопреки довольно распространённому мнению, был не пессимистом, а оптимистом. В произведениях его, действительно, много грустного раздумья о жизни современного ему общества, много горечи и даже разочарования. Но грусть Чехова — это не грусть, которая ведёт к бессильному примирению с действительностью. Это, скорее, глубокая и красивая тоска по идеалу, окрашенная верой в светлое будущее. Через всё его творчество проходит страстная мечта об иной, мудрой и прекрасной жизни, о чистых, сильных, свободных и духовно красивых людях. Но Чехов не только мечтал об этой жизни, он верил в неё.

Его «Невеста», написанная за год до смерти, является лучшим свидетельством глубокой оптимистической веры Чехова в светлое царство грядущего. Один из героев рассказа, умирающий от чахотки художник Саша, убеждённо пророчит, что на месте провинциального жалкого городка, где он живёт, «не останется камня на камне — всё полетит вверх дном, всё изменится, точно по волшебству. И будут тогда здесь громадные великолепнейшие дома, чудесные сады, фонтаны необыкновенные, замечательные люди». И героиня произведения Надя в тон художнику восклицает: «О, если бы поскорее наступила эта новая, ясная жизнь, когда можно будет прямо и смело смотреть в глаза своей судьбе, сознавать себя правым, быть весёлым, свободным! А такая жизнь рано или поздно настанет!»

Чехов не знал, когда наступит такая прекрасная жизнь, но он верил, что такая жизнь неизбежно придёт.

ЧЕХОВ КАК МАСТЕР РЕАЛИСТИЧЕСКОГО РАССКАЗА

Реализм и психологизм рассказа Чехова

Какие же основные свойства характеризуют рассказы Чехова? Прежде всего реализм их стиля. В рассказе А. П. Чехова мы находим и простоту, безыскусственность пушкинского реализма, и беспощадность гоголевского обнажения жизненной пошлости, «страшной тины мелочей, в которых погрязает обыкновенный человек». Начав с анекдота и занимательного сюжета, Чехов, верный принципу писать только правду, «то, что есть», постепенно переходит к глубокому показу русской жизни, вскрывая умело и талантливо, честно и правдиво её тёмные стороны. Чехов не боится правды и, бесстрашно срывая с жизни её пёстрые одежды, выносит ей приговор короткой и сильной фразой: «Больше так жить невозможно».

В рассказах его изображается русская жизнь конца XIX в. Перед читателем проходят представители всех классов и общественных групп России — от нищего до богача аристократа, всех профессий — от извозчика до архиерея.

И во всех случаях автор говорит только правду, которая нужна обществу.

Но Чехов описывает не только внешнюю правду жизни. Будучи блестящим психологом, Чехов вскрывает человеческую психику с мастерством и проникновением врача-экспериментатора. Он умел рассказать о внутренней жизни ребёнка, подростка, взрослого человека, старика, женщины, ожидающей ребёнка. Даже психику животных писатель вскрывал в таких известных рассказах, как «Белолобый» и «Каштанка».

Композиция чеховского рассказа

Перед Чеховым, автором рассказов, стояла труднейшая задача — немногими словами сказать о многом на нескольких страницах. Весь его писательский метод является блестящим примером разрешения этой литературной задачи.

Подавляющее большинство рассказов Чехова — это рассказы-миниатюры. Чехов считал, что писать необходимо «кратко», т. е. «талантливо». Краткость формы и талантливость для него были синонимами. Чтобы добиться этой краткости, Чехов шёл по линии совершенно нового отношения к читателю, которого он привлекает к своей творческой работе. Чехов требует активности читательского воображения, которое он сам умел возбудить, дав толчок мысли читателя. Достигал он этого путём применения правдивых и неожиданных деталей при обрисовке образов, вещей, природы, поведения персонажей. Чехов часто даёт только деталь, на основании которой читатель должен был уже сам дополнять образ в целом.

Такую роль в языке персонажа выполняет словцо «пожалуйста» у Туркина («Ионыч»), а в характеристике персонажа — стук палкой о пол, когда Ионыч сердится на больных. Этот приём

активизации читателя позволял автору сократить до предела или даже совсем упразднить «общие места» прежней литературы, ставшие шаблонными: предварительные экспозиции положений и характеров, длинные описания всякого рода — всё это автор по-своему «реконструирует». Так, одному писателю Чехов советовал: не нужно подробно описывать вид бедной просительницы — достаточно вскользь упомянуть, что она была в *рыжей* тальме.

В целях достижения краткости формы Чехов избегает в рассказе большого количества персонажей. Это количество ограничивается у него иногда двумя-тремя лицами. Когда тема и сюжет требуют нескольких персонажей, Чехов обычно выбирает центральное лицо, которое и рисует подробно, разбрасывая остальных «по фону, как мелкую монету». Этот приём в наше время своеобразно используется в театрах, когда особо важные образы или мизансцены освещаются прожектором, чтобы обратить внимание зрителя на важнейшее.

Повествование Чехов начинает обычно прямо с основного действия, устранив всё лишнее. «Я привык к рассказам, состоящим только из начал и концов», — заявлял Чехов.

Очень важную роль в рассказе Чехова играет диалог. Он, собственно, и движет действие.

Портрет у Чехова даётся обыкновенно только несколькими основными штрихами. Вспомним, например, портреты героев в «Ионыче» или портрет «преступника» в «Злоумышленнике». Часто то, что входит у читателя в привычное понятие о портрете (глаза героя, цвет волос и т. п.), у Чехова совершенно отсутствует.

Пейзаж у Чехова, как правило, скуп, реалистически точен и в то же время максимально выразителен. Чехов требовал от произведения, чтобы читатель мог, «прочитав и закрыв глаза, сразу вообразить себе изображаемый пейзаж». Поэтому вот как Чехов рисует грозу: «Налево, как будто кто чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная фосфорическая полоска и потухла. Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошёлся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо» («Степь»), Картина заката солнца рисуется Чеховым так: «За бугром догорала вечерняя заря. Осталась одна, только бледно-багровая полоска, да и та стала подёргиваться мелкими облачками, как уголья пеплом» («Агафья»).

Композиционной особенностью чеховского рассказа является также приём «рассказа в рассказе», к которому автор часто прибегает. Так построены, например, рассказы «Крыжовник» и «Человек в футляре». Этот приём позволяет автору добиться в одно и то же время и объективности изложения, и экономии формы.

При всей кажущейся безыскусственности сжатого рассказа Чехов умеет его сделать интересным и захватить внимание чита-

теля. Он умеет подметить коварные случайности жизни. Поэтому часто рассказы его поражают своей неожиданной развязкой.

Все указанные особенности композиции рассказа Чехова были выражением его основного творческого принципа — принципа максимальной экономии художественных средств. Ту же задачу автор разрешал и в языке рассказа.

Язык рассказов Чехов пишет языком простым и ясным, понятным любому слою читателей. Простота языка (простота, но не упрощение)—результат огромной, напряжённой работы автора. Это раскрывает сам Чехов, говоря: «Искусство писать состоит, собственно, в искусстве вычёркивать плохо написанное». Этими словами он как бы перекликается со знаменитым скульптором Роденом, который на вопрос, как он создаёт свои скульптуры, иронически разяснял, что он делает это очень «просто»: берёт кусок мрамора и удаляет в нём всё лишнее.

Процесс обработки языка идёт у Чехова двумя путями. С одной стороны, он стремится к отбору наиболее «нужных», т. е. точных и выразительных слов. В связи с этим он беспощадно борется со штампами языка и избитыми выражениями. Он заставляет своего героя Треплева (пьеса «Чайка») писать и рассуждать так: «Афиша на заборе гласила... Бледное лицо, обрамлённое тёмными волосами...» Гласила, обрамлённое... Это бездарно. (*Зачёркивает.*) Начну с того, как героя разбудил шум дождя, а остальное всё вон».

С другой стороны, Чехов стремится к созданию простых синтаксических форм. Давая советы молодому Горькому, он указывал, что нужно как можно меньше давать определений к именам существительным, ибо они рассеивают внимание читателя и загромождают главное. В сентябре 1899 г. он писал Горькому: «Ещё совет: читая корректуру, вычёркивайте, где можно, определения существительных и глаголов. У вас так много определений, что вниманию читателя трудно разобраться, и он утомляется. Понятно, когда я пишу «человек сел на траву»; это понятно, потому что ясно и не задерживает внимания. Наоборот, неудобопонятно и тяжело для мозгов, если я пишу: «высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородкой сел на зелёную, уже измятую пешеходами траву, сел, бесшумно, робко и пугливо оглядываясь». Это не сразу укладывается в мозг, а беллетристика должна укладываться сразу, в секунду».

Сравнения, метафоры Чехова всегда новы, неожиданны и полны свежести; писатель умеет обратить внимание на какую-то новую сторону предмета, известную всем, но подмеченную как художественное средство лишь особым зрением художника.

Вот шум дождя в описании Чехова: «Он (дождь.— *Ред.*) и рогожа как будто поняли друг друга, заговорили о чём-то быстро, весело и препротивно, как две сороки» («Степь»). Вот слова из описания ночной прогулки у реки: «Какой-то мягкий

махровый цветок на высоком стебле нежно коснулся моей щеки, как ребёнок, который хочет дать понять, что не спит» («Агафья»). Вот ещё пример образного сравнения, взятый из записной книжки Чехова: «Почва такая хорошая, что если посадить в землю оглоблю, вырастет тарантас».

Словарное богатство Чехова колоссально. Он знаток профессионального жаргона, и читатель безошибочно, даже не предупреждённый автором, узнаёт по языку профессию и социальное положение персонажа рассказа: солдата, приказчика, моряка, монаха или врача. При этом индивидуализация языка доведена до такого совершенства, что язык персонажа даёт возможность читателю представить образ человека во всей его живой, осязаемой конкретности. Некоторые из рассказов Чехова целиком построены на профессиональной речи: «Хирургия», «Поленька», «Свадьба» и др. Однако и здесь Чехов проявляет огромное чувство художественной меры, давая только типическое.

В языке Чехова много музыкальности, ритмичности. Этот ритмический строй речи усиливает впечатление от изображаемого предмета, создаёт настроение. Так, в «Степи», чудесной лирической повести без фабулы и интриги, Чехов добивается того, что читателю передаётся чувство тоски от ощущения бескрайности степи. Разгадка этой поэтической тайны лежит в музыкальности прозы Чехова, в мастерстве Чехова-стилиста.

Обратим внимание ещё на одну особенность его рассказов, метко охарактеризованную Л. Н. Толстым: «Чехова как художника нельзя даже сравнить с прежними русскими писателями — с Тургеневым, Достоевским или даже со мною. У Чехова своя собственная форма... Смотришь — человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадают ему под руку, и никакого как будто отношения эти мазки между собою не имеют, но отойдёшь, посмотришь — и в общем получается удивительное впечатление: перед вами яркая неотразимая картина».

Чехов, действительно, любит писать «мазками» — особыми яркими, правдивыми деталями, свежими и одновременно типичными, минуя последовательное и всестороннее описание предмета, явления или картины природы. Эта манера проводится им во всей системе художественных средств произведения.

К этому он прибавляет нередко приём — описывать не столько самое явление, сколько впечатление от предмета или явления. В целом всё это создаёт своеобразный творческий метод углублённого реализма, сходный, между прочим, с методом художника-пейзажиста Левитана, который тоже старался отыскать в каждом пейзаже свой мотив, своё впечатление.

Чехов — один из крупнейших русских реалистов. О силе чеховского реализма говорит то внимание, которое уделял творчеству Чехова

В. И. Ленин. Владимир Ильич, по свидетельству А. И. Ульяновой-Елизаровой, очень любил Чехова. Мы уже

**Использование
образов Чехова
В. И. Лениным**

упоминали о том впечатлении, которое произвела на него «Палата № 6». Образ героини в новелле «Душечка» Ленин использовал в статье «Социал-демократическая душечка».

Образ унтера Пришибеева Чехова по силе сатирической выразительности и широте обобщения может быть поставлен рядом с лучшими сатирическими образами Гоголя и Салтыкова-Щедрина. Имя унтера Пришибеева стало нарицательным.

ЧЕХОВ-ДРАМАТУРГ

Рассказ можно считать основным литературным жанром Чехова. Именно в многочисленных маленьких рассказах удалось бытописателю «эпохи безвременья» отразить и сложную пестроту жизни эпохи с её гнётом пошлости и обывательщины, и типичные настроения интеллигенции своего времени.

Однако рассказ как жанр имел особенности, которые иногда ограничивали творческие замыслы и возможности писателя. Рассказ, как мы видели, имеет дело с небольшим количеством действующих лиц и в силу своего размера не может ставить своей задачей всестороннюю психологическую характеристику героя и раскрытие сложных конфликтов. Между тем у Чехова была потребность в широких художественных обобщениях, стремление к изображению быта и настроений целых социальных слоёв. Нужен был жанр, который раскрывал бы возможность широких обобщений. Этим жанром явилась для Чехова драма.

Первой пьесой Чехова, поставленной на сцене, была драма «Иванов» (1887). Тема её — трагический надлом интеллигента 80-х годов, строившего широкие жизненные планы и в бессилии склонившегося перед препятствиями, которые ставил перед ним реакционный строй жизни. Иванов — это человек, который «надорвался», который из увлекающегося, деятельного работника превратился в больного, внутренне надломленного неудачника. В этой пьесе Чехов как бы сконцентрировал всё, что писалось в его дни о разочарованной, тоскующей интеллигенции.

Далее, параллельно с работой над рассказом, Чехов создаёт ещё целый ряд драм: «Леший» (1889), «Чайка» (1896), «Дядя Ваня» (1897), «Три сестры» (1901), «Вишнёвый сад» (1903).

Основной темой этих пьес является судьба провинциальной интеллигенции, лишённой серьёзных жизненных задач и перспектив.

Наиболее сильно эта тема развита в «Дяде Ване». Через всю драматургию Чехова проходят темы неудовлетворённости жизнью и мечты об иной, светлой и радостной жизни.

Вершиной драматургического творчества Чехова является пьеса «Вишнёвый сад».

«ВИШНЕВЫЙ САД»

Комедия «Вишнёвый сад» была создана Чеховым в 1903 г., в канун революции 1905 г. Поставленная в 1904 году на сцене Московского Художественного театра, она сразу покорила зрителей и остротой тематики, и мастерством художественной формы.

Проблематика пьесы явилась чутким откликом на те вопросы, которые волновали русское общество в начале XX в., перед революцией 1905 г.

В пьесе поставлены три темы. Основная из них — *гибель дворянского гнезда* в результате распада экономики и психики дворянства. Характеры и настроения уходящего с исторической сцены дворянства воплощены в пьесе в образах Раневской, Гаева и Симонова-Пищика.

Гибель дворянского класса была исторически закономерна. Остатки феодально-дворянского строя и быта должны были неминуемо рухнуть и рухнули под напором капитализма. На смену Раневским и Гаевым явилась новая общественная сила — буржуазия, воплощённая в пьесе в образе предприимчивого купца-промышленника Лопахина. *Победа Лопахина над Гаевым и Раневской* — вторая тема пьесы.

Но торжество Лопахиных могло быть только временным. Чехов видел, что на арене общественной жизни появилась ещё одна социальная сила, вступившая в борьбу с буржуазией. Как развернётся эта борьба, автору было неясно. Но Чехов знал, что это будет борьба во имя счастливого будущего народа. В образах Трофимова и Ани и представлена *Россия будущего*. Это третья тема пьесы.

Идейное содержание «Вишнёвого сада», таким образом, широко и значительно. Положив в основу сюжета обыкновенный и незначительный жизненный факт — продажу запущенной дворянской усадьбы, Чехов осветил в своей пьесе судьбу трёх общественных групп: дворянства, буржуазии и передовой интеллигенции.

На первый план в пьесе выдвинут вопрос о судьбах дворянства и его жизненного уклада.

Чехов не раз подходил в своих произведениях к теме распада дворянских гнёзд. Так, в повести «Моя жизнь» описывается усадьба помещицы Чепраковой. Старый густой сад усадьбы цветёт уже не для Чепраковой, так как имение её переходит к предприимчивому инженеру Должикову, сдающему его по частям в эксплуатацию. Та же тема надвигающейся гибели дворянских гнёзд затрагивается писателем в рассказах «В усадьбе», «Чужая беда», «В родном углу», в повести «Дуэль» и др.

Особенно отчётливо эта тема поставлена в рассказе «У знакомых» (1898). Здесь описывается судьба имения Кузьминки, принадлежащего семье помещика Лосева. Так как Кузьминки находятся в двух часах езды от Москвы, Лосев задумал приспособить

собрать усадьбу под дачи. Он уже соорудил три дачных здания, но достроить их не мог и обанкротился. Жена Лосева, Татьяна, жалуется адвокату Подгорину: «Имение наше продаётся, торги назначены на седьмое августа, уже везде публикации...»

Татьяна Лосева заявляет, что «не может жить без Кузьминок», но ни она, ни легкомысленный муж её не способны спасти имения.

Некоторые сюжетные детали рассказа очень напоминают те, которые Чехов через несколько лет использует в пьесе «Вишнёвый сад». Так же как в пьесе, в рассказе говорится о дачных участках; и здесь *имение пойдёт с торгов тоже в августе; а сам владелец Кузьминок, Лосев, своей непрактичностью и даже манерой употреблять невпопад* случайные фразы несколько похож на Гаева, персонажа будущей пьесы.

Рассказ этот трудно обойти вниманием, если поставить вопрос о творческой истории «Вишнёвого сада».

В пьесе «Вишнёвый сад» Чехов как бы обобщает тему гибели дворянских гнёзд и подводит итог своим размышлениям о судьбе дворянского класса.

На широком литературном полотне он рисует и полный экономический крах дворянства, и его идейную и моральную опустошённость, и неспособность к жизни в новых условиях — раскрывает, коротко говоря, всё то, что делает понятными и обречённость дворянства, и приход на смену ему новых общественных сил.

Дворянство в пьесе

Перед нами — типичное «дворянское гнездо», усадьба, окружённая старым вишнёвым садом. «Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо!...» — восторженно говорит героиня пьесы Раневская.

Дворянское гнездо это доживает последние дни. Имение не только заложено, но и перезаложено. Вскоре, в случае неуплаты процентов, оно пойдёт с молотка. Что же предпринимают для спасения усадьбы её владельцы? И что вообще представляют собой эти последние хозяева вишнёвого сада, живущие больше прошлым, чем настоящим?

В прошлом — это богатая дворянская семья, которая ездила в Париж на лошадях и на балах которой танцевали генералы, бароны, адмиралы. Раневская имела дачу даже на юге Франции, в Ментоне.

Прошлое стоит теперь перед Раневскими в виде цветущего вишнёвого сада, который предстоит продать за долги.

Лопахин предлагает владельцам имения верное средство спасти усадьбу: разбить вишнёвый сад на участки и сдавать в аренду под дачи.

Но с точки зрения их барских понятий это средство кажется им недопустимым, оскорбительным для чести и фамильных традиций. Оно противоречит их дворянской эстетике. «Дача и дачники — это так пошло, простите», — барски высокомерно

заявляет Раневская Лопухину. «Поэзия» вишнёвого сада и его «дворянское прошлое» заслоняют от них жизнь и требования практического расчёта. Лопухин правильно называет их «легкомысленными, неделовыми, странными людьми».

Безволие, неприспособленность, романтическая восторженность, неустойчивость психики, неумение жить характеризуют прежде всего Раневскую. Личная жизнь этой женщины сложилась неудачно. Потеряв мужа и сына, она поселилась за границей и тратит средства на человека, который её обманул и обобрал. Жизнь так ничему и не научила её.

После продажи вишнёвого сада она снова уезжает в Париж, беспечно заявляя, что денег, присланных тётушкой, ей хватит ненадолго.

В характере Раневской на первый взгляд много хороших черт. Она внешне обаятельна, любит природу и музыку. Это, по отзывам окружающих, милая, «добрая, славная» женщина, простая и непосредственная.

Раневская доверчива и искренна до восторженности. Но в душевных переживаниях её нет глубины, настроения её мимолётны; она сентиментальна и легко переходит от слёз к беззаботному смеху. Она как будто чутка, внимательна к людям. А между тем какая душевная пустота скрывается за этим внешним благодушием, какое равнодушие и безразличие ко всему, что выходит за пределы вишнёвого сада и её личного благополучия!

Раневская в сущности эгоистична и равнодушна к людям. В то время как её домашней прислуге «есть нечего», Раневская сорит деньги направо и налево и даже устраивает никому не нужный бал.

Жизнь её пуста и бесцельна, хотя она и много говорит о своей нежной любви к людям, к вишнёвому саду.

Язык Раневской — это язык мягкой, доброй, сентиментальной женщины. Для её речи характерна прежде всего эмоциональность. Даже вид комнат и мебели в доме Раневской чрезвычайно трогает её. «Детская!.. Детская, милая моя, прекрасная комната...» или: «Шкапик, мой родной!» — восклицает она. Особенно восторженно звучит её речь, когда она, глядя на сад, вспоминает своё милое детство: «О, моё детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро... *(Смеётся от радости.)* Весь, весь белый! О, сад мой!» Она, как и Гаев, любит красивые, чувствительные слова.

Для настроенной речи её характерны также частые переходы от смеха к слезам.

Таким же, как и Раневская, безвольным, никчёмным в жизни человеком является и её брат Гаев. Всю жизнь он прожил в имении ничего не делая. Он сам сознаётся, что проел своё состояние на леденцах. Единственное «занятие» его — бильярд. Он весь погружён в размышления о различных комбинациях

бильярдных ходов: «...жёлтого в середину... Дублет в угол», «Режу в среднюю», — невпопад вставляет он во время разговоров с окружающими.

«Деловая» связь с городом выражается у него только в покупке анчоусов и керченских сельдей.

Гаев — фразёр и любитель поговорить. Он обращается с торжественной «юбилейной» речью даже к книжному шкафу: «Дорогой, многоуважаемый шкаф! приветствую твоё существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости...» Так же высокопарно звучит его хвалебное слово, обращённое к «матери-природе» во время прогулки. Но все его речи лишены настоящего чувства и искренности, и поэтому Гаев не обижается и послушно умолкает, когда его просят помолчать. Смешно и наивно звучит для такого беспомощного человека клятва Гаева: «Честью моей, чем хочешь, клянусь, имение не будет продано!.. Счастьем моим клянусь! Вот тебе моя рука! Назови меня тогда дрянным, бесчестным человеком, если я допущу до аукциона! Всем существом своим клянусь!» Его слова всегда расходятся с делом.

В противоположность сестре, Гаев несколько грубоват. Барское высокомерие к окружающим чувствуется и в его словечках: «кого?» и «хам», и в репликах: «А здесь пачулиями пахнет» или: «Отойди, любезный, от тебя курицей пахнет», бросаемых по адресу то Лопехина, то Яши.

Эти люди, привыкшие беспечно жить, не работая, не могут осмыслить даже трагизма своего положения. «А сколько, брат, в России людей, которые существуют неизвестно для чего!» — восклицает Лопехин. Это полностью относится к таким людям, как Раневская и Гаев.

У Раневской и Гаева отсутствуют подлинные, глубокие чувства. А. М. Горький тонко отмечает, что «слезоточивая» Раневская и её брат — это люди, «эгоистичные, как дети, и дряблые, как старики. Они опоздали вовремя умереть и ноют, ничего не видя вокруг себя, ничего не понимая».

Чехов придал им некоторые черты, вызывающие сочувствие. Но, как правильно отмечают критики, даже положительные свойства их легче всего поддаются отрицательному определению: они не глупы, не злы, не невежественны, не грубы и т. п.

И Раневская, и Гаев, и Симеонов-Пищик в сущности не любят родину и живут только личными чувствами и настроениями. Раневская страстно восклицает: «Видит бог, я люблю родину, люблю нежно!» — и в то же время неудержимо рвётся в Париж.

У них нет будущего. Это — последние представители вырождающегося дворянства, которых во множестве в разных вариациях порождала дворянская эпоха. В пьесе «Вишнёвый сад» Чехов довёл эту галерею образов до конца.

К группе дворян, изображённых в пьесе, относится и Симеонов-Пищик. Он ещё борется со своим разорением, проявляет

кипучую активность, всюду ищет денег для уплаты долгов, верит в какую-нибудь счастливую случайность, которая спасёт его от гибели: то в продажу своей земли по дорогой цене, то в выигрышный билет дочери. Фигура Симеонова-Пищика производит комическое впечатление, но в ней заложен глубокий смысл: этим образом Чехов вскрывает полнейшую беспомощность дворян, идущих к разорению и готовых продать свою землю кому угодно.

Необходимой фигурой на фоне дворянско-усадебной жизни является в пьесе слуга Ф и р с. Порождение крепостной эпохи, Фирс живёт воспоминаниями о «счастливом прошлом». «Волю», т. е. освобождение крестьян от крепостного права, Фирс рассматривает как «несчастье». Он полон забот о своём барине и ухаживает за ним, как за маленьким ребёнком. «Опять не те брючки одели. И что мне с вами делать?» — обращается он к пятидесятилетнему Гаеву. Без Фирса образ Гаева был бы так же неполон, как образ гончаровского Обломова без Захара. Фирс — тип верного слуги дворянского гнезда. История литературы знает немало таких добрых и преданных слуг: Еремеевна из «Недоросля», Савельич из «Капитанской дочки», няня из «Евгения Онегина», Захар из «Обломова», Фирс из «Вишнёвого сада» — всё это вариации на одну и ту же тему.

То, что Фирс оказался в заколоченном доме и в сущности обречённым на смерть, — символический эпизод в пьесе. Смерть его, совпадая с гибелью вишнёвого сада, знаменует конец эпохи, верным хранителем традиций и рабом которой был Фирс.

Образ Лопехина На смену неприспособленному дворянству, избражённом в пьесе, приходит Лопехин — умный энергичный делец новой формации. Лопехин — купец, промышленник, вышедший из рядов крепостного крестьянства. Огромная энергия, предприимчивость, широкий размах работы — всё это выделяет Лопехина на фоне тех нежизненных настроений, которыми живёт дворянская группа.

Лопехин правильно разбирается в положении владельцев вишнёвого сада и даёт им практический совет. Совет этот кажется Гаеву «хамством», непониманием красоты и значения вишнёвого сада. Но то, что Гаеву и Раневской кажется хамством, есть в сущности трезвый, реалистический подход к действительности.

Лопехин становится хозяином имения, созданного руками его предков. Он с торжеством говорит: «Если б отец мой и дед встали из гробов и посмотрели на всё происшествие, как их Ермолай, битый, малограмотный Ермолай, который зимой босиком бегал, как этот самый Ермолай купил имение, прекрасней которого ничего нет на свете! Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню. Я сплю, это только мерещится мне, это только кажется...»

Лопехин не похож на традиционный тип кулака-хищника. Он, правда, засыпает над книгой. Но он в то же время не лишён

эстетического чувства и восторгается картиной цветущего на его полях мака. Трофимов отмечает, что у него «тонкие, нежные пальцы, как у артиста... тонкая, нежная душа». Человек он вообще добрый и сердечный, что яснее всего вытекает из его отношения к Раневской. Но все эти черты отнюдь не изменяют и не заслоняют стяжательской, хищнической сущности Лопухина. Истинная роль Лопухина как представителя капитала в пьесе ясна. Эта роль характеризуется словами Трофимова: «Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает всё, что попадает к нему на пути, так и ты нужен».

Речь Лопухина обычно ясна и логична. «Вот мой проект. Прошу внимания!» — деловито обращается он к Гаеву и Раневской и развивает далее свой проект спасения вишнёвого сада. В его тоне слышится уверенность дельца: «Решайтесь! Другого выхода нет, клянусь вам. Нет и нет!» Особенно отчётливо этот тон Лопухина-дельца звучит в кульминационной сцене в третьем действии:

Любовь Андреевна: Продан вишнёвый сад?

Лопухин: Продан.

Любовь Андреевна: Кто купил?

Лопухин: Я купил. *(Пауза.)*

Гордость и сознание экономического могущества слышится в его торжествующих фразах. «Идёт новый помещик, владелец вишнёвого сада!.. За всё могу заплатить!» В речи Лопухина много слов и оборотов купеческого жаргона («Заработал сорок тысяч *чистого*», «*надавал* сорок», «он, значит, по пяти *надбавляет*, я по десяти», «вы будете *иметь самое малое 25 тысяч в год дохода*»).

Однако в зависимости от обстановки и отношения Лопухина к другим персонажам речь его приобретает разные оттенки. Она звучит то шутливо («До свидания!», «Это называется *вылупить*»), то повелительно («Пускай всё, как я желаю», «Квасу мне *принесёшь!*», «Музыка, *играй отчётливо!*»), то грубо («Отстань. *Надоел!*», «Некогда мне *разговаривать*»). «Мужикское» происхождение Лопухина сказывается в таких словах и выражениях, как «со свиным рылом в калашный ряд», «я хам, я кулак», «огромная», «нос дерём», «какого дурака *свалял*». А иногда его речь неожиданно окрашивается нотками нежного лиризма: «Хотелось бы только, чтобы вы мне верили по-прежнему, чтобы ваши удивительные, трогательные глаза глядели на меня, как прежде... Я забыл всё и люблю вас, как родную... больше, чем родную». Таким образом, сложность и противоречивость образа Лопухина нашли себе выражение и в его языке.

Образы Трофимова и Ани

Бездеятельным, беспомощным владельцам вишнёвого сада и удачливому дельцу Лопухину в пьесе противопоставлен студент Петя Трофимов. Это противопоставление само по себе говорит о значении образа Трофимова в идейном замысле пьесы,

Петя Трофимов — бедный студент-разночинец, честным трудом пробивающий себе дорогу в жизнь. Жизненный путь его складывается нелегко. Трофимов рассказывает: «Как зима, так я голоден, болен, встревожен, беден, как нищий, и куда только судьба не гоняла меня, где я только не был!» Скрытый смысл этих слов расшифровывается в реплике Вари: «Вечный студент! Уже два раза увольняли из университета!»

За что Трофимова увольняли из университета, догадаться нетрудно. В конце XIX и начале XX в. в высших учебных заведениях России всё чаще и чаще стали возникать волнения и забастовки, носившие политический характер. Правительство сурово расправлялось со студентами, прибегая к их увольнениям, арестам и ссылке. Дважды уволенный из университета Трофимов принимал, очевидно, самое активное участие в борьбе молодёжи с правительством.

Чехов искал своего положительного героя обычно в среде трудовой, передовой интеллигенции. К таким передовым труженикам принадлежит и Трофимов. Он честен, умен, горд, трудолюбив, жаждет работы. Искупить тяжёлое прошлое народа, по его убеждению, можно только непрерывным трудом. Но и настоящее обездоленного трудового люда вызывает в нём грустные мысли. Трофимов говорит: «У всех на глазах рабочие едят отвратительно, спят без подушек, по тридцати, по сорока в одной комнате, везде клопы, смрад, сырость, нравственная нечистота...»

Трофимов живёт верой в светлое будущее родины. «Вперёд! Мы идём неудержимо к яркой звезде, которая горит там, вдали! Вперёд! Не отставай, друзья!» — страстно восклицает он.

Когда он начинает говорить о светлом будущем родины, речь его звучит вдохновенно и образно. «Вся Россия наш сад,— восклицает он, обращаясь к Ане.— Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест (*пауза*). Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой ветки в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов?» Трофимов видит, что за поэзией вишнёвого сада скрывается что-то уродливое и страшное. Слова его — приговор этому саду.

Образ Трофимова, правда, несколько противоречив. Трофимов обличает дворянский паразитизм и в то же время живёт месяцами в дворянской усадьбе. Он смотрит на Лопахина как на хищника и в то же время говорит ему: «Как-никак, всё-таки я тебя люблю. У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа!» У него недостаёт непримиримости к классовым врагам, присущей сильному борцу, революционеру. И представление о будущем страны у него носит отвлечённый характер.

Мало того, у Трофимова есть даже комические черты, снижающие его образ. Раневская называет его *недомётной*, а Варя —

облезлым *барин*ом. Он очень рассеян и вообще несколько чудакват. «Я не желаю быть красавцем!» — наивно восклицает он.

Автор, таким образом, не идеализирует его, изображая в его лице обыкновенного, среднего интеллигента, человека безусловно передовых убеждений, но не лишённого слабости и недостатков.

Сам Чехов признавал, что образ Трофимова у него не доработан в силу цензурных соображений. В одном из писем он объяснял: «Ведь Трофимов то и дело в ссылке, его то и дело выгоняют из университета, а как изобразишь сии шутки?»

Писатель, следовательно, сознательно снизил образ своего положительного героя, ослабив критический смысл его речей. Тем не менее осуждение Трофимовым дворянского паразитизма, буржуазного хищничества и серенькой, пошлой жизни обывательской интеллигенции и убеждённости его в близости новой, светлой жизни делают его человеком новой эпохи.

Продолжая разговор с Лопахиным, Трофимов заявляет: «Человечество идёт к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах!

Лопахин: Дойдёшь?

Трофимов: Дойду (*пауза*). Дойду или укажу другим путь, как дойти».

Трофимов прав. Его горячий призыв к борьбе за новую жизнь уже зажёг Аню, дочь Раневской.

Аня — семнадцатилетняя девушка, всем своим прошлым связанная с вишнёвым садом. В комедии нет прямой характеристики прошлого Ани. Однако отдельные детали пьесы позволяют в известной мере восстановить историю её духовного роста.

Аня получила обычное дворянское воспитание под руководством гувернанток. Она — хотя и «ужасно», по её определению, — говорит по-французски. Конечно, гувернантки типа Шарлотты, в прошлом цирковой акробатки, вряд ли могли дать девушке серьёзное образование и раскрыть глаза на мир. Но полученное ею образование давало главное, что нужно вдумчивой девушке: возможность по книгам изучать жизнь. Остальное довершило время.

Вполне допустимо, что некоторое направление мыслям Ани мог дать Петя Трофимов, когда он был учителем её маленького брата. А жизнь в тихой усадьбе, где всё дышало красотой, жизнь в стороне от шумного дворянского общества городов сохраняла девушке много времени для раздумий.

Пушкин в своё время писал о дворянских девушках, «выросших под яблонями и между скирдами, воспитанных природой и нянюшками» («Роман в письмах»). Прекрасная природа помогла сохраниться и чистой, обаятельной натуре Ани.

В характере её ещё много полудетской непосредственности. «А в Париже я на воздушном шаре летала!» — с детской радостью сообщает она..

Основное, что характеризует духовный облик Ани, это её непосредственность, искренность и красота чувств и настроений. Трофимов раскрывает ей правду о том, чем была поэзия вишнёвого сада, с каждого листка которого глядели глаза крепостных рабов. Для чуткой девушки выход был один: порвать с прошлым и начать совершенно новую жизнь. Это не был случайный порыв под влиянием неотвратимой гибели вишнёвого сада. Трофимов, которого она знала ещё шесть лет тому назад и который теперь около полугода прожил рядом с ней в усадьбе, имел время и возможность разбудить в душе Ани красивую мечту о новой, счастливой и прекрасной жизни. Аня решает сдать экзамены за курс гимназии и начать жить собственным трудом.

Прощаясь с матерью, полная веры в новую жизнь, Аня восклицает: «Мама!.. Мама, ты плачешь?.. Пойдём со мной, пойдём, милая, отсюда, пойдём! Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймёшь, и радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час, и ты улыбнёшься, мама!»

В этом восторженном, полном глубокого чувства и поэзии восклицании Ани речь идёт, конечно, не о разведении нового вишнёвого сада в какой-либо усадьбе, а о цветущем, роскошном саде, в который должна будет превратиться вся Россия.

Трофимов и Аня — это молодая Россия, Россия будущего, которая идёт на смену России Гаевых и Лопахиных.

Так выразились в «Вишнёвом саде» веяния нараставшего освободительного движения и страстная мечта Чехова о свободном человеке и прекрасной жизни.

Второстепенные персонажи пьесы

Изображая в пьесе быт дворянской усадьбы, Чехов выводит на сцену и целую группу лиц, связанных с усадьбой. Это наряду с камердинером Фирсом лакей Яша, конторщик Епиходов, горничная Дуняша, экономка Варя. Образы их важны в том отношении, что, с одной стороны, дорисовывают картину быта старого дворянского гнезда, с другой — показывают разлагающее влияние этого быта на тех, кто с ним был связан.

Приступая к работе над «Вишнёвым садом», Чехов мечтал написать «смешную пьесу», весёлую комедию. Этим объясняется обилие комического элемента в пьесе, в частности в образах Яши, Епиходова и Дуняши. Особенно комическое впечатление производит стремление усадебных слуг подражать внешней, показной культуре своих господ.

Горничная Дуняша говорит о себе: «Нежная стала, такая деликатная, благородная». Подражая манерам нежной барышни, Дуняша, здоровая и весёлая девушка, жалуется на свои расстроенные нервы. Кокетливая и жеманная, с неизменным зеркальцем и пудреницей в руках, Дуняша вся во власти любовных мечтаний. Фирс не без оснований предупреждает её: «Закрутишься ты...»

Если образ Дуняши вызывает добродушную улыбку и опасение за судьбу этой девушки, то образ Яши производит отталкивающее впечатление. Это — развращённый сытым бездельем и жизнью в Париже лакей. Россия для него — «страна необразованная». «Насмотрелся на невежество — будет с меня», — заявляет он, прося Раневскую снова взять его в Париж.

Восклицание его: «Вив ла Франс!» (Да здравствует Франция!) вызывает и смех, и презрение. Яша, по парижской привычке, курит сигары и пьёт шампанское, а дома, на родине, грубо кричит на Фирса и не желает видеть свою крестьянку-мать. Его образ — злая пародия на распущенных господ, утеравших чувство родины.

Особенно комичное и в то же время грустное впечатление производит в пьесе образ Епиходова, конторщика вишнёвого сада. Епиходов считает себя «развитым человеком», читает «разные замечательные книги», но с трудом выражает свои мысли.

Претензии его выражаться «по-книжному» приводят к построению самых сумбурных фраз, состоящих из вводных слов и лишённых всякого смысла: *«Конечно, если взглянуть с точки зрения, то вы, позволю себе так выразиться, извините за откровенность, совершенно привели меня в состояние чувства»*. Простодушная Дуняша даёт по-своему удачную характеристику бессвязного языка Епиходова: «Хорошо и чувствительно, только непонятно».

Епиходов всё делает невпопад, неуклюже, за что получил прозвище «двадцать два несчастья». Эпитет *недомётна*, не раз встречающийся в пьесе, больше всего подходит к Епиходову.

Чехов как драматург-новатор

Чехов в первых же пьесах выступил как новатор. Он хорошо видел и сюжетную бедность современного ему репертуара, и устарелость драматургической формы. Характеризуя настроения театрального зрителя своего времени, он говорит: «Требуют, чтобы герой, героиня были сценически эффектны. Но ведь в жизни не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи. Они (люди) больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене. Надо создать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт, но не потому, что так нужно автору, а потому, что так происходит в действительной жизни... Надо, чтобы жизнь была такая, какая она есть, и люди такие, какие они есть, а не ходульные».

Таким образом, в основе взглядов Чехова-драматурга лежит отвращение к сюжетной искусственности, театральности и эффектам старого театра. На сцене всё должно быть так же просто, как и в жизни, — вот лозунг Чехова, драматурга-реалиста, требовательного и чуткого художника. Эта обязательная простота отнюдь не исключала, с точки зрения Чехова, свежести

и оригинальности драматургической формы. В одном из писем он заявляет: «Кто изобретёт новые концы для пьес, тот изобретёт новую эру. Герой или женись, или застрелись, другого выхода нет!!!» Об этих же новаторских устремлениях говорит его фраза: «Сюжет должен быть нов, а фабула должна отсутствовать».

Рассмотрим, как отразились новаторские взгляды Чехова в пьесе «Вишнёвый сад».

Чехов назвал свою пьесу комедией. Это потому, что он явно смеялся в ней над смешными призраками старого времени — над Гаевым, Раневской, Симеоновым-Пищиком, опоздавшими вовремя умереть. Образы эти, несмотря на лирический тон пьесы, представлялись ему как водевильные. Чехов недаром говорит: «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс». И А. М. Горький говорил, что пьесы Чехова нужно играть как «лирические комедии», в соответствии с лирической тональностью пьес. Но столь же правильно назвать «Вишнёвый сад» социально-психологической пьесой. Это зависит от того, с какой стороны рассматривать пьесу.

В ней мы видим прежде всего чрезвычайно простую фабулу и явно ослабленную сюжетную линию. Драматического сюжета в обычном смысле, построенного на «борьбе героев с жизненными препятствиями, в пьесе нет. Нет в пьесе также ни острой завязки, ни эффектной развязки. Сам Чехов отмечал, что в пьесе «нет ни одного выстрела». Пьеса держится поэтому не на внешней интриге, а на чём-то другом, а именно — на настроении, создаваемом совокупностью (ансамблем) всех сценических средств.

Композиция пьесы отличается простотой и стройностью.

Сцена в действии 1-м, где говорится об угрозе, нависшей над вишнёвым садом, — это экспозиция. Во 2-м действии драматизм положения владельцев вишнёвого сада нарастает; чувствуется приближение катастрофы. Действие 3-е, где рассказывается о продаже вишнёвого сада, — это кульминация. В 4-м действии происходит развязка. Никаких событий, осложняющих и замедляющих развитие действия и приближение катастрофы, в пьесе нет.

Нет в пьесе и главного действующего лица, вокруг которого завязался бы весь узел событий.

Пьеса от начала до конца окрашена лиризмом, то грустным, то сентиментально-восторженным, то романтически-красивым. Этот лиризм звучит прежде всего в речах персонажей.

Раневская входит в дом и, едва переступив порог первой комнаты, радостно, сквозь слёзы, обращается с речью к своей детской комнате. Немного позже она же говорит: «Я не могу усидеть, не в состоянии... Я не переживу этой радости... Смейтесь надо мной... я глупая. Шкапик, мой родной!.. (*Целует шкаф.*) Столик мой!..» А через несколько минут, охваченная тем же чувством любви к своей усадьбе и воспоминаниями

прошлого, она снова вспоминает детскую комнату и «белый сад», смеясь от радости.

Иначе звучит речь Трофимова. В конце второго действия, говоря о будущем страны, он страстно призывает: «Вперёд! Мы идём неудержимо к яркой звезде, которая горит там, вдали! Вперёд! Не отставай, друзья!»

В конце третьего действия выступает с горячим монологом Аня: «Мама!.. Мама, ты плачешь? Милая, добрая, хорошая моя мама, моя прекрасная, я люблю тебя... я благословляю тебя. Вишнёвый сад продан, его уже нет, это правда, правда, но не плачь, мама, у тебя осталась жизнь впереди, осталась твоя хорошая, чистая душа... Пойдём со мной, пойдём, милая, отсюда, пойдём! Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймёшь, и радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час, и ты улыбнёшься, мама!»

Чехов, большой мастер в изображении тонких, едва уловимых настроений, знакомит зрителя с психологией действующих лиц и одновременно окрашивает всю пьесу в лирический тон.

Лиризм этот сказывается не только в монологах и частых репликах героев — он создаётся в пьесе и при помощи отдельных восклицаний («Солнышко моё! Весна моя!»), повторения слов («Пойдём, родная, пойдём!», «Сестра моя, сестра моя!») и даже пауз, недомолвок. Назначение пауз в «Вишнёвом саду» — именно усилить впечатление, подчеркнуть общий лирический тон пьесы.

Автор настойчиво окрашивает настроение героев в тот или иной лирический тон также и своими ремарками: *радостно; сквозь слёзы, плачет; нежно; в раздумье; задумчиво* и т. п.

К числу средств, усиливающих впечатление от событий, которые происходят на сцене, относится также и пейзаж. Варя тихо отворяет окно в сад и говорит: «Уже взошло солнце, не холодно. Взгляните, мамочка: какие чудесные деревья! Боже мой, воздух! Скворцы поют!» Охваченная чувством восторга, Раневская восклицает: «Какой изумительный сад!» А Гаев грустно бросает реплику: «Да, и сад продадут за долги, как это ни странно». Так в пьесе переплетены умиление перед красотой цветущего белоснежного вишнёвого сада, утопающего в лучах утреннего солнца, и грустное сознание того, что сад этот доживает последние дни. Этот контраст настроений искусно сгущает атмосферу тихой грусти, разлитой в пьесе.

В пьесах Чехова, как уже указывалось выше, важны не только переживания героев, а весь ансамбль сценических средств, совокупность всего, что зритель видит на сцене. Автор использует каждую деталь, усиливающую эмоциональную сторону пьесы. Отсюда понятна та роль, которую играют в пьесе зрительный и слуховой элементы.

Зрительные эффекты в пьесе: «Вишнёвый сад» создаются в основном при помощи пейзажа; таковы белые цветы вишнёвого

сада и восходящее солнце (в первом действии), заходящее солнце (во втором действии) и т. п. Не менее важную роль в пьесе играют слуховые эффекты: замирающий печальный звук лопнувшей струны (во втором действии), тихая музыка (в третьем действии), стук топора (в последнем действии). Глухие удары топора по стволам вишнёвого сада в последнем действии играют особенно важную роль в композиционной структуре пьесы: они символизируют гибель вишнёвого сада, конец дворянского гнезда с его ненужными для жизни, беспомощными владельцами.

К. С. Станиславский, оценивая эту сторону драматургической техники Чехова, писал: «Чехов одинаково владеет на сцене и внешней, и внутренней правдой. Он уточнил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческую душу».

Чехов искусно избегает монотонности настроений. Он добивается этого при помощи контрастного переплетения в пьесе драматического и комического элементов. Такое построение пьесы тоже целиком обусловлено задачей воспроизвести на сцене обыкновенную жизнь, для которой характерно каждодневное чередование самых разнообразных настроений. Мы видим в пьесе ряд комических персонажей (Епиходов, Симеонов-Пищик, Яша, Дуняша) и ряд комических ситуаций. Минорная настроенность Раневской и Гаева сменяется и переплетается с бодрым тоном речей Трофимова, Ани, Лопахина. Мало того, даже в настроениях отдельных героев (например, Раневской) чередуются то бодрые, то печальные ноты. В пьесе нет борьбы характеров, но динамика настроений налицо.

Из драматургических приёмов, осуществлённых Чеховым в пьесе «Вишнёвый сад», необходимо указать ещё на следующие: Чехов расширяет и углубляет содержание пьесы путём введения так называемых внесценических образов. Анализ пьесы показывает, что помимо пятнадцати действующих на сцене лиц в ней фигурируют ещё тридцать два внесценических образа, которые только упоминаются: ярославская тётка, утонувший сын Раневской, любовник Раневской, отец Лопахина и др.

В пьесе очень важную роль играет смысловой подтекст, т. е. те недоговорённости, те намёки, которые скрыты под фразами персонажей. Станиславский так характеризовал пьесы Чехова: «Их прелесть в том, что не передаётся словами, а скрыто под ними». Этот смысловой подтекст определяет так называемое «подводное течение» пьесы.

Необходимо, наконец, остановиться на языке героев пьесы.

Чехов предъявлял к речи персонажей два основных требования. Прежде всего, настаивая на жизненной правде сюжета и образов, он стремился к максимальной простоте и естественности языка персонажей. Его очень раздражало, что у некоторых

современных драматургов «персонажи не говорят, а изрекают». В то же время он считал, что речь героев должна быть строго индивидуализирована. Необходимо, заявлял он, чтобы каждый персонаж «говорил своим языком».

Этот принцип индивидуализации речи проведён и в пьесе «Вишнёвый сад»: язык Раневской — это лирически окрашенный язык несколько сентиментальной женщины; речь Лопахина — грубоватая речь дельца; в речи Трофимова мы слышим публицистически-ораторские нотки; речь Гаева характеризуется назойливым повторением билльярдных терминов и т. п. В области речевой характеристики персонажей Чехов, как мы видим, был верным продолжателем традиций великих русских классиков XIX в.

«Вишнёвый сад» был только дальнейшим развитием и углублением той новаторской драматургической линии, которая отчётливо была намечена Чеховым уже в «Иванове», «Чайке», «Трёх сёстрах» и «Дяде Ване». Лирическая конструкция пьес Чехова и утвердила за ними право на название «лирической комедии» (или — неточный термин — «драмы настроений»).

Лучшим истолкователем тем и образов чеховской драматургии был и остаётся Московский Художественный театр. Именно в этом театре, выступившем в эпоху Чехова под знаменем сценической правды, драматургические принципы Чехова нашли своё наиболее совершенное воплощение.

Символом исторической связи Московского Художественного театра с Чеховым до сих пор остаётся изображение чайки на занавесе этого театра.

* * *

В записной книжке Чехова сохранилась маленькая аллегория, взятая им у французского писателя Альфонса Додэ:

«— Почему твои песни так *коротки*? — спросили однажды птицу. — Или у тебя не хватает дыхания?»

— У меня *очень много песен*, — ответила птица, — и я хотела бы поведать их миру все».

Литературное наследство Чехова состоит из нескольких драм и множества мелких, «коротких» произведений, в которых писатель тоже словно торопился поведать читателям всё, что он думал о России своего времени. Как же расценивает Чехова наша эпоха?

Чехов был культурным и чутким представителем той лучшей части интеллигенции его эпохи, которая сознавала, что жить так, как жила Россия конца XIX в., нельзя и что нужно верить в какую-то иную жизнь, светлую и красивую. На тревожный вопрос времени: «Что же делать?» — Чехов не имел ответа. Он верил только, что земля превратится в цветущий сад, и страстно ждал этого превращения, но, когда оно произойдёт и кто будет садовником, который взрастит этот сад, Чехов не знал.

Чехов, однако, говорит в своих произведениях о новых, «смелых, сильных методах борьбы», о том, что нужно «перевернуть жизнь», о необходимости для человека полной свободы от всякого насилия и неравенства, говорит о достоинстве человека.

В предреволюционные 90-е и 900-е годы самая постановка этих вопросов с рефреном: «Так жить невозможно!» — действовала на общество революционно, подобно роману «Воскресение» Л. Толстого. В этом объективно революционном значении — вся сила критического реализма русской литературы XIX в., и в частности реализма Чехова.

Значение Чехова для нашей современности бесспорно. Чехов ценен для нас и как мастер художественного слова, и как писатель, по произведениям которого мы изучаем русскую жизнь конца XIX в., — «жизнь, не запрещённую циркулярно, но и не разрешённую вполне», — и как союзник наш в борьбе с остатками дореволюционного мещанства, которые иногда имеют место и в нашем быту.

Прекрасно о значении творчества Чехова сказал А. М. Горький: «Когда умрёт Чехов, умрёт один из лучших друзей России, друг умный, беспристрастный, правдивый, друг любящий, страдающий ей во всём, и Россия вся вздрогнет от горя и долго не забудет его, долго будет учиться понимать жизнь по его писаниям, освещённым грустной улыбкой любящего сердца, по его рассказам, пронизанным глубоким сознанием жизни, мудрым беспристрастием и состраданием к людям, не жалостью, а состраданием умного и чуткого человека, который всё понимал».

Чехов и мировая литература Чехов, как и Тургенев и Толстой, ещё при жизни был признан писателем мирового значения. Европа познакомилась с ним уже в конце 90-х годов, когда были переведены на французский и итальянский языки «Мужики» и «Палата № 6». Популярность Чехова быстро выросла и в других странах Европы, а затем и в Америке.

Чеховские рассказы вызвали подражание в европейской и американской литературе. Можно назвать таких новеллистов, как в Англии Менсфильд, в Америке Андерсон, в произведениях которых заметно воздействие Чехова. Но их характеризует поверхностное усвоение чеховской тематики, им недостаёт той широты охвата общественных явлений, глубины проникновения в сущность социальных явлений, той критики паразитической культуры помещиков и капиталистов, которые являются характерной особенностью Чехова, представителя русского художественного реализма. Чехов, как и другие великие писатели России, остаётся для буржуазных литераторов Европы недостижимым образцом социальной сатиры, для прогрессивных писателей — примером превосходства демократической тенденции в критическом реализме, основном художественном методе русских писателей досоциалистической эпохи, до утверждения в творчестве Горького социалистического реализма.

Бернард Шоу в связи с 40-летием со дня смерти Чехова заявлял: «В плеяде великих европейских драматургов — преемников Ибсена — Чехов сияет, как звезда первой величины, даже рядом с Толстым и Тургеневым. Уже в пору творческой зрелости я был очарован его драматургическими вариантами темы никчёмности культурных бездельников, не занимающихся созидательным трудом. Под влиянием Чехова я написал пьесу на ту же тему и назвал её «Дом, где разбиваются сердца».

МИРОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В книге «Что делать?», написанной в 1901 г., В. И. Ленин с гордостью писал «о том мировом значении, какое приобретает теперь русская литература». Не будет преувеличением сказать, что в этой сжатой фразе В. И. Ленина содержится не только верная характеристика мировой роли русской классической литературы, но и подводится итог всему так называемому классическому периоду русской литературы.

Замечательную оценку высоких достижений русской классической литературы мы находим у М. Горького. «Наша литература — наша гордость, лучшее, что создано нами как нацией», — заявлял он. Окидывая мудрым взором историю русской литературы XVIII и XIX вв., М. Горький писал: «В истории развития литературы европейской наша юная литература представляет собой феномен изумительный; я не преувеличу правды, сказав, что ни одна из литератур Запада не возникла в жизни с такой силой и быстротой, в таком мощном, ослепительном блеске таланта... Значение русской литературы признано миром, изумлённым её красотой и силой». Ту же мысль о замечательном расцвете русской литературы и русского искусства XIX в. Горький развивает в следующих словах: «Гигант Пушкин — величайшая гордость наша и самое полное выражение духовных сил России, а рядом с ним волшебный Глинка и прекрасный Брюллов, беспощадный к себе и людям Гоголь, тоскующий Лермонтов, грустный Тургенев, гневный Некрасов, великий бунтовщик Толстой; Крамской, Репин, неподражаемый Мусоргский... Достоевский и, наконец, великий лирик Чайковский и чародей языка Островский, не похожие друг на друга, как это может быть только у нас на Руси... Всё это грандиозное создано Русью менее чем в сотню лет. Радостно, до безумной гордости волнует не только обилие талантов, рождённых Россией в XIX веке, но и поражающее разнообразие их, разнообразие, которомуистики нашего искусства не отдают должного внимания».

В словах М. Горького подчёркиваются, как видим, две особенности русской литературы: её необыкновенно быстрый расцвет, поставивший её уже в конце XIX в. на первое место среди

литератур мира, и обилие и разнообразие талантов, рождённых Россией в XIX в.

Быстрый расцвет и обилие талантов — это яркие внешние показатели блестящего пути русской литературы. Какие же внутренние силы оплодотворяли её рост и какие качественные особенности превратили её в самую передовую литературу мира? Это — её глубокая идейность, народность, гуманизм, социальный оптимизм и патриотизм.

Глубокая идейность и прогрессивность русской литературы определялись её неизменной связью с освободительной борьбой народа. Передовая русская литература всегда отличалась демократизмом, выросшим на почве борьбы с самодержавно-крепостническим режимом. Характеризуя историю общественной борьбы в России, В. И. Ленин указывал, что «долгое и безраздельное господство самодержавия накопило (в России.— А. 3.) невиданное, пожалуй, в истории количество революционной энергии в народе». Именно это обстоятельство обусловило особенности исторического пути России. В 70-х годах XVIII в. произошло восстание Пугачёва, а в 1825 г.— восстание декабристов. Первое историческое событие показало богатырскую, неисчерпаемую силу русского народа и подняло его национальное самосознание; второе — послужило мощным толчком к дальнейшей революционной борьбе народа за освобождение. Эти события особенно обострили внимание русской литературы к жизни угнетённого народа, его страданиям и думам. Они же определили взгляд русских писателей на народ как на движущую силу истории. Это отчётливо сказалось в таких произведениях, как «Борис Годунов» и «Капитанская дочка» Пушкина, в творчестве Рылеева и Некрасова, в романе Толстого «Война и мир» и т. п.

Начиная с XVIII в. русская литература повела страстную борьбу за освобождение народа от гнёта крепостного права и самодержавия и зная этой борьбы гордо донесла до дней Великой Октябрьской социалистической революции. И Радищев, рисовавший самодержавный строй своей эпохи, как «чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лайй»; и Фонвизин, выставивший на общественный позор грубых крепостников типа Простакowych и Скотининых; и Рылеев, заплативший своей головой за борьбу с самодержавием; и Пушкин, считавший важнейшей своей заслугой перед народом то, что в свой жестокий век восславил он свободу; и Лермонтов, сосланный правительством на Кавказ и там нашедший свою преждевременную смерть; и Гоголь, создавший бессмертную галерею «небокоптителей» своего времени; и Герцен, страстно будивший своим «Колоколом» общественную мысль России; и Некрасов, мечтавший о том, чтобы над родиной скорее грянула буря; и Тургенев, горячо агитировавший «Записками охотника» за отмену крепостного права; и Чернышевский, из стен Петропавловской крепости сумевший учить русское общество *что делать*; и Салтыков-Щедрин, с бес-

пошадным сарказмом разоблачавший Россию Угрюм-Бурчеевых и Деруновых,— всё это только часть великих имён, запечатлевших любовь к народу в своих бессмертных произведениях. А Лев Толстой со страстными, мучительными поисками правды? А Чехов с его обличением российской пошлости и тоской по прекрасному саду будущей русской жизни?

Нет надобности перечислять все имена русских писателей, чтобы доказать верность нашей классической литературы идеалу свободы. На всех этапах русского освободительного движения лучшие наши писатели шли в первых рядах борцов за свободу, одушевляя народ верой в лучшее будущее своей страны.

Особо нужно отметить огромную руководящую роль в русской литературе революционно-демократической критики. И Белинский, и Чернышевский, и Добролюбов безошибочно вели русскую литературу вперёд, указывали писателям их гражданский долг и общественный путь, требовали от них прямой и честной постановки социальных вопросов, призывали к защите народных масс.

Революционные демократы сумели подслушать подземный гул приближающейся революции. Именно под влиянием революционных демократов в русской литературе появляются образы активных борцов за освобождение народа (Рахметов у Чернышевского, крестьяне у Некрасова, девушка-революционерка в «Пороге» Тургенева и др.). В лице Гриши Добросклонова Некрасов впервые создаёт в русской литературе образ революционера — выходца из народных низов.

С гордостью следует указать на то, как твёрдо и последовательно революционные демократы отстаивали и разъясняли самобытность и величие исторического пути России и её культуры «Нам, русским, нечего сомневаться в нашем историческом и государственном значении,— писал Белинский.— Да, в нас есть национальная жизнь, мы призваны сказать миру своё слово, свою мысль». Он же писал: «Пора нам перестать восхищаться европейским потому только, что оно не азиатское», и, презрительно отзываясь о космополитах, о людях, не умеющих ценить национальное величие родины, называл их «абстрактными человеками, беспачпортными бродягами в человечестве». «Космополит — есть какое-то ложное, бессмысленное, странное и непонятное явление, какой-то бледный, туманный призрак, существо безнравственное, бездушное, недостойное называться священным именем человека»,— писал он.

Революционным демократам было ясно, что Россия, двигаясь своим историческим путём, обгоняла Запад и готовилась сказать миру своё новое слово.

Роман Чернышевского «Что делать?» не только намечал боевую идейную программу 60-х годов, но смело говорил о предстоящей «перемене декораций» в России, явно предсказывал

близость революции и призывал к ней. Прошло всего около полувека — и пророчество Чернышевского оправдалось.

Горячим участием русских писателей в общественной жизни страны объясняется быстрый отклик литературы на все важнейшие перемены и события в жизни России.

Движение декабристов только что начало назревать, а Пушкин в своих вольнолюбивых стихах уже чутко передал биение общественного пульса России и призывал народ к борьбе за свободу.

Такой же быстрый и глубокий отклик на события русской жизни мы видим в творчестве и Лермонтова, и Некрасова, и Тургенева, и всех лучших писателей XIX в. Особенно показательно в этом отношении творчество И. С. Тургенева — писателя, по своим политическим воззрениям стоявшего, казалось бы, далеко от революционно-демократической мысли. Но какой чуткий отклик на общественные настроения России в 40—70-х годах мы находим у автора «Записок охотника», романов «Рудин», «Накануне», «Отцы и дети», «Новь»!

Наряду с остротой социальных проблем, характеризующих русскую классическую литературу, необходимо указать на глубину и широту постановки ею моральных проблем. Мерилом высоты нравственного идеала общества является его взгляд на личное счастье. Литература не сможет оправдать высоты своего общественного назначения, если она станет на путь борьбы за мещанское счастье, за эгоистическое благополучие. Вот почему важно отметить, что даже проблема борьбы за счастье разрешалась в русской литературе не так, как в литературе западной. На Западе борьба за счастье — это борьба за личные успехи в обществе, борьба за карьеру, за обогащение. Ярким типом дельца, преуспевающего в буржуазном обществе, является в западной литературе Растиньяк Бальзака. В русской литературе борьба за счастье — это прежде всего борьба за общественный идеал, страстное стремление сочетать личное благо с благом общественным. Чацкого, Рудина, Рахметова, Лопухова, Базарова, Гришу Добросклонова меньше всего интересуют цели личного благополучия.

Героев русской классической литературы трудно представить вне связи с судьбами родины. Руководит ими не эгоизм, не погоня за личным счастьем, а идеал общественного благополучия.

Русская литература рано вступила на путь реализма. Роман «Евгений Онегин», которым Пушкин совершил «открытие действительности» в русской литературе, был начат в 1823 г., а народно-реалистическая трагедия «Борис Годунов» написана в 1825 г. А в это время на Западе господствовал ещё классицизм. Драмы В. Гюго «Кромвель» (1827) и «Эрнани» (1829), нанёсшие во Франции удар классицизму, появились только в конце 20-х годов прошлого века, При этом это были драмы не реалистические, а романтические.

Таким образом, великий русский поэт в борьбе за реализм опередил многих талантливых писателей Запада.

Перед передовыми русскими писателями стояла важная задача — пробудить интерес и сочувствие читателей к народу, раскрыть его подлинное лицо, «влюбить» читателей в «мужика». Это стремление мы видим и в «Путешествиях» Радищева, и в «Капитанской дочке», «Дубровском» Пушкина, и в «Записках охотника» Тургенева, и в творчестве Некрасова и многих других русских писателей.

Реализм русской литературы XIX в. — это в основном критический реализм. Но критически изображая действительность, русские писатели в то же время стремились воплотить свои идеалы в положительные образы.

Особенно характерен для нашей литературы тип искателя-интеллигента. Галерея таких искателей в самых разнообразных вариациях, начиная с грибоедовского Чацкого и кончая героями Чехова, проходит через всю русскую литературу XIX в.

Являясь выходцами из самых разнообразных социальных слоёв (Чацкий, Гриша Добросклонов, Пьер Безухов и др.), герои эти идут различным жизненным путём, не всегда находят конкретную форму борьбы за свой идеал и часто так и не достигают его, погибнув на полпути (Рудин, Базаров, Инсаров, Андрей Болконский и др.).

Но всех их объединяет одно: напряжённые поиски жизненной правды, борьба за лучшее будущее. Некоторые из этих героев встают на путь прямой революционной борьбы (Рахметов, Гриша Добросклонов).

Не менее характерно для русского реализма высокое, чистое отношение к женщине. Положительные образы русских женщин, чувствующих смутное недовольство окружающим бытом, несмотря на блага своего привилегированного положения, вошли в золотой фонд русской классической литературы (Татьяна Ларина, Ольга Ильинская, Наташа Ласунская, Елена Стахова, Марианна, Вера Павловна и др.).

Изображая русскую жизнь, наши писатели, таким образом, вносили в литературу утверждающее начало. Но мечта писателя о более совершенном устройстве общества может раскрываться не только прямо, но и через изображение отрицательных явлений, отклоняющихся от нормы. Отсюда — критическое изображение жизни русскими писателями, обилие отрицательных типов в русской литературе, страстное обличение самых разнообразных недостатков русской действительности. Это была форма протеста против жизненных уродств, своеобразное устремление вперёд, в будущее.

Критическое отношение к действительности — «срывание всех и всяческих масок» — составляет одну из самых сильных сторон реализма русской литературы XIX в., который недаром мы называем реализмом критическим.

Об особенностях художественного метода отдельных русских писателей мы говорили в специальных главах учебника. На основе единства содержания и формы — синтеза социальной правды и красоты — русский реализм и вырос в явление мирового значения. Маркс и Энгельс недаром называли великих русских реалистов авторами «превосходных романов».

Всё сказанное не значит, что русские писатели игнорировали богатый опыт мировой литературы. На Западе уже в XVI—XVIII вв. было много замечательных художников слова: Шекспир, Сервантес, Руссо и др. А в XIX в. в Западной Европе творили Байрон, Гёте, Бальзак, Стендаль, Гюго, Диккенс, Э. Золя и др. Русские писатели внимательно следили за ростом мировой литературы и использовали её опыт.

В конечном итоге русское искусство, полное веры в торжество передовых идеалов человечества, внесло в мировую литературу свежую и живую струю. «Русская художественная литература,— писал М. И. Калинин,— много сделала для развития общечеловеческой мысли и занимает в ней почётное место. Пушкин, Толстой, Горький — это огромные художники, великие писатели мира, и вместе с тем они действительно русские писатели, отражавшие свою эпоху и черты русского народа» (М. И. Калинин, Об овладении марксизмом-ленинизмом работниками искусства).

Русские писатели XIX в. дали непревзойдённые образцы критического реализма, влиявшие на ход всей мировой литературы.

Особенно сильной и плодотворной оказалась роль русской литературы в создании национальных славянских литератур и в развитии революционно-демократической мысли в славянских странах.

Украинский писатель Иван Франко писал: «Если произведения литератур европейских нам нравились, волновали наш эстетический вкус и нашу фантазию, то произведения русских писателей мучили нас, пробуждали нашу совесть, пробуждали в нас человека, пробуждали любовь к бедным и обиженным».

Огромную революционизирующую роль романа Чернышевского «Что делать?» особо отметил вождь Болгарской коммунистической партии Георгий Димитров.

Не меньшее влияние оказала русская литература и на писателей других стран мира: Ромена Роллана, Бернарда Шоу, Джона Голсуорси, Томаса Манна, Теодора Драйзера и многих других.

«Я продолжаю,— писал об этом Ромен Роллан,— суровую критику Толстого, направленную против общества и искусства привилегированных».

Мировая литература признала, что русская правда в искусстве восторжествовала. Но что такое правда в искусстве?

В статье «Луч света в тёмном царстве» Добролюбов писал: «Правда есть необходимое условие, а ещё не достоинство произведения; о достоинстве мы судим по широте взгляда автора,

верности понимания и живости изображения тех явлений, которых он коснулся». Вот эта широта взглядов русских писателей на исторический процесс, верность понимания революционного пути народа и живость изображения положительных, прогрессивных сторон жизни и сделали русскую литературу замечательной выразительницей не только русской жизни, но и передовых идеалов человечества. Эти особенности русской литературы и превратили её в ведущую литературу мира. Эту ведущую роль русской литературы предсказывал свыше ста лет назад В. Г. Белинский.

«Завидуем внукам и правнукам нашим, которым суждено видеть Россию в 1940 г., стоящую во главе образованного мира, дающую законы и науке и искусству и принимающую благоговейную дань уважения от всего просвещённого человечества», — писал В. Г. Белинский.

Чехов, Л. Толстой, Горький — вот три замечательные фигуры русских писателей, стоящих на грани двух столетий — XIX и XX. Имена Л. Толстого и Чехова знаменуют конец русской литературы XIX в., имя Горького — начало новой, социалистической пролетарской литературы. Говорить о творчестве Горького — это значит говорить о новом этапе русской литературы — об этапе социалистического реализма.

Великая Октябрьская социалистическая революция, вызвав замечательный расцвет советской литературы, окончательно закрепила за русской литературой роль передового отряда мировой литературы, ведущей литературы мира.

- Шестидесятые годы. Общий очерк эпохи (3). Борьба вокруг крестьянского вопроса (5).
- А. И. Герцен. Основные факты общественно-политической и литературной деятельности А. И. Герцена (7). «Полярная звезда» (10). «Колокол» (10). «Былое и думы» (12).
- Литературная борьба. «Современник» (15). Раскол в редакции «Современника» (15). После раскола (17). Последние годы существования «Современника» (18). «Русское слово» (19). «Библиотека для чтения». «Русский вестник» (19).
- Сатирическая журналистика 60-х годов. «Свисток» и «Искра» (20). «Свисток» и «Искра» (20). «Искра» (20). В. С. Курочкин (21).
- Н. А. Добролюбов. Жизненный путь (22). Добролюбов в «Современнике» (23). Критическая деятельность Добролюбова (24). Д. И. Писарев (25). Основные идеи критической деятельности Писарева (26).
- Писатели-разночинцы. Н. Г. Помяловской (28). Ф. М. Решетников (29).
- Поэты «чистого искусства». А. А. Фет (30). А. Н. Майков (31).
- Ф. И. Тютчев (32).
- Живопись и музыка 60-х годов. «Передвижники» (34). Музыка. «Могучая кучка» (38).
- И. А. Гончаров. Жизнь и творчество И. А. Гончарова (41). Детство и юность (41). Университет (42). Служба (43). Начало литературной деятельности (43). «Обыкновенная история» (43). Новые литературные планы (45). Кругосветное путешествие (46). Окончание романа «Обломов» (46). Новая служебная деятельность и отставка (46). «Обрыв» (47). Последние годы жизни (49). Трилогия Гончарова (50).
- Романы «Обломов» (51). Образ Обломова (51). Крепостное право и обломовщина (53). Тип Обломова в оценке Добролюбова (55). Образ Захара (56). Образ Андрея Штольца (57). Женские образы в романе (58). Особенности художественной формы романа (61). Значение Гончарова (67).
- А. Н. Островский. Жизнь и творчество А. Н. Островского (69). Детство и юношеские годы (69). Служба (70). Начало драматургической деятельности. «Банкрот» (71). Творчество Островского в 50-е годы (72). Дворяне и промышленники нового типа в пьесах Островского (73). Образы тружеников (74). «Снегурочка» (75). Жизнь Островского в 60—80-е годы (75).
- Драма «Гроза» (77). Бытовой фон пьесы (78). Действующие лица «Грозы» (79). Образ Дикого (79). Кабанихи (81). Тихон и Борис (83). Образ Катерины (84). Образ Кулигина (87). Добролюбов о драме «Гроза» (88). Приёмы композиции и характеристики в «Грозе» (89). Островский как мастер-драматург (92).
- Значение А. Н. Островского (94).
- И. С. Тургенев. Биография (96). «Записки охотника» (101). Образы крестьян (101). Образы помещиков (103).
- Романы Тургенева (106). «Рудин» (106). «Дворянское гнездо» (108). «Накануне» (108).
- «Отцы и дети» (110). Базаров (110). Павел Петрович (115). Николай Петрович (116). Аркадий (117). Старики Базаровы (117). Современники об

- «Отцах и детях» (118). Художественные особенности романа «Отцы и дети» (120). Повести и рассказы (123). Последние произведения Тургенева (123). Значение творчества Тургенева (123).
- Н. Г. Чернышевский. Жизнь Н. Г. Чернышевского. Детство и юность (127). После университета (129). Чернышевский в редакции «Современника» (131). Чернышевский в крепости (132). Гражданская казнь (134). В ссылке (134). Последние годы жизни Чернышевского (136).
- Эстетическое учение Чернышевского (138). Содержание и значение искусства в эстетике Чернышевского (138). Определение прекрасного в эстетике Чернышевского (138).
- Роман «Что делать?» (140). История создания и напечатания романа (40). Прототипы героев романа «Что делать?» (141). Образ новой женщины (142). Лопухов и Кирсанов (143). Образ Рахметова (145). Общество будущего в романе (148). Композиция романа (149). Особенности жанра романа и эстетическая теория Чернышевского (151). Условия создания романа и особенности его языка (152). Poleмический характер романа (154). Оптимизм романа (154). «Что делать?» и литературно-политическая борьба 60—70-х годов (155).
- Н. А. Некрасов. Детские и отроческие годы Некрасова (158). Юношеские годы «Петербургские мытарства» (160). Дружба с Белинским (161). Некрасов — редактор «Современника» (162). Некрасов в 60-е годы (163). Переход «Отечественных записок» к Некрасову (164). Последние годы жизни поэта (165).
- Творчество Н. А. Некрасова. Родина в поэзии Некрасова (166). Образы вождей революционной демократии в поэзии Некрасова (168). Образ Белинского (169). Образы Добролюбова и Чернышевского (170). Некрасов о поэте и поэзии (172). Образ музы в поэзии Некрасова (172). Образ поэта в лирике Некрасова. Некрасов о задачах поэзии (173). «Поэт и гражданин» (174). «Элегия» (175). Городские мотивы в творчестве Некрасова (176). Некрасов — поэт труда (178). Некрасов — поэт революционной крестьянской демократии (181).
- Поэма «Кому на Руси жить хорошо» (184). Замысел и сюжет поэмы (184). Жизнь народа и образы крестьян в поэме (185). Образ женщины-крестьянки (189). Образы помещиков (190). Образ «народного заступника» (192). Художественные особенности поэмы «Кому на Руси жить хорошо» (194). Связь поэмы с народным творчеством (194). Язык и стих поэмы (156). Особенности художественного мастерства Некрасова (198)»
- Значение творчества Некрасова (201).
- Семидесятые — восьмидесятые годы. Политическая борьба в 70-х годах (202). Художественная литература 70-х годов (204). Ф. М. Достоевский (206). Н. С. Лесков (211). Реакция 80-х годов (212) Общий характер литературы 80-х годов (213). С. Я. Надсон (213). В. М. Гаршин (214). Искусство в 70—90-х годах (215). Живопись и скульптура (216). Музыка (218).
- М. Е. Салтыков-Щедрин. Жизнь М. Е. Салтыкова-Щедрина (219). Детство и юность (219). Начало литературной деятельности (221). Ссылка (221). «Губернские очерки» (222). Служебная деятельность Щедрина накануне реформы 1861 г. (222). Щедрин в редакции «Современника» и «Отечественных записок» (222). Последние годы жизни писателя (224).
- «История одного города» (225).
- Роман «Господа Головлёвы» (226). «Господа Головлёвы» и «усадбная» литература 60—70-х годов (226). Тема, сюжет и идея романа (226). Образ Арины Петровны Головлёвой (226). Образ Иудушки (227). Образ Иудушки в использовании В. И. Ленина (230).
- Сказки (231). Время создания сказок. Причины обращения Щедрина к сказочному жанру (231). Царская цензура и сказки Щедрина (231). Основные темы сказок Щедрина (232). Народ и господствующие классы (233). Буржуазная обывательская интеллигенция в сказках Щедрина (236).
- Художественное своеобразие сказок Щедрина (238). Народность и реализм сказок Щедрина (238). Гипербола и гротеск (238). Связь сказок Салтыкова-Щедрина с устным народным творчеством (239).

Особенности языка сказок Щедрина (240).
 Значение творчества Щедрина (241).
 Л. Н. Толстой. Биография Л. Н. Толстого (244). Детство (244).
 Юность (246). После университета (247). Военная служба и начало литературной деятельности (247). «Детство», «Отрочество», «Юность» (248). «Севастопольские рассказы» (249). «Казачьи рассказы» (249). «Люцерн» (250). Толстой-педагог (251). Общественная деятельность Толстого в 60-х годах (252). Создание романа «Война и мир» (252). Как работал Л. Толстой (252). Продолжение педагогической работы (253). «Анна Каренина» (253). Переход на позиции патриархального крестьянства (256). В Ясной Поляне (257). Последние годы жизни (257). Литературная деятельность после идейного перелома (258). Роман «Воскресение» (259). Позиции Толстого в 900-е годы (261). Смерть Толстого (262).
 «Война и мир» (263). История создания романа (263). Столичное и помещичье дворянство (264). Образ Андрея Болконского (266). Образ Пьера Безухова (270). Наташа Ростова и Марья Болконская (272). Изображение войны (275). Народ и Отечественная война (278). Образ Кутузова (278). Проблема «мужика» в романе. Образы Платона Каратаева и Тихона Щербатого (282). Образ Наполеона (284). Противоречия Толстого (284).
 Художественная форма романа (285). Композиция романа (285). Реализм Толстого (287). Приёмы раскрытия образа у Толстого (288). Пейзаж в романе (291). Язык романа (292).
 Толстой в оценке В. И. Ленина (295). Толстой и мировая литература (297).
 А. П. Чехов. Биография А. П. Чехова (299). Детство и гимназические годы (299). Университет и начало литературной деятельности (301). Доктор Чехов (301). Литературная слава (301). Идейные позиции писателя (302). Поездка на Сахалин (303). Общественная деятельность (303). Мелиховский период (304). Болезнь (304). Жизнь в Ялте (304). Смерть Чехова (305).
 Рассказы Чехова (305). Первый период творчества (306). Переход к общественным темам (306). Толстовством теория «малых дел» в изображении Чехова (308). Повести «Мужики», «В овраге» (310), «Ионыч» (311). Композиция «Ионыча» (313). «Невеста» (314).
 Чехов как мастер реалистического рассказа (315). Реализм и психологизм рассказа Чехова (315). Композиция чеховского рассказа (315). Язык рассказов (317). Использование образов Чехова В. И. Лениным (318).
 Чехов-драматург (319).
 «Вишнёвый сад» (320). Дворянство в пьесе (321). Образ Лопахина (324). Образы Трофимова и Ани (325). Второстепенные персонажи пьесы (328). Чехов как драматург-новатор (329). Чехов и мировая литература (334).
 Мировое значение русской классической литературы (335).

Александр Александрович Зерчанинов, Давид Яковлевич Райхин

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Учебник для средней школы

Редактор *Г. А. Голованова*.

Технический редактор *М. Д. Козловская*. Корректор *К. А. Иванова*.

* * *

Подписано к печати с матриц 13/И 1967 г. 60X90 1/16 Типографская № 2.
 Печ. л. 21,5. Уч.-изд. л. 24,35. Тираж 1 200 тыс. (1 300 001—2 500 000) экз.

Издательство «Просвещение» Комитета по печати при Совете Министров РСФСР.
 Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Отпечатано с матриц типографии издательства «Уральский рабочий», Свердловск, проспект Ленина, 49 на Саратовском полиграфическом комбинате Росглаволиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров РСФСР, Саратов, ул. Чернышевского, 59.
 Заказ 28.

Цена без переплёта 31 коп. Переплёт бум. 8 коп., коленк. 15 коп.